

ФРАНЦУЗСКАЯ



ФИЛОСОФИЯ XX ВЕКА

Gaston

BACHELARD

LA TERRE ET LES
RÊVERIES DE LA
VOLONTÉ

Librairie José Corti

Гастон БАШЛЯР

ЗЕМЛЯ И ГРЕЗЫ ВОЛИ

Перевод с французского
Б.М. Скуратова

Москва
Издательство гуманитарной литературы
2000

УДК 1
ББК 87
Б 33

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

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

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

Башляр Г.

Б 33 Земля и грезы воли / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. —
М.: Издательство гуманитарной литературы, 2000
(Французская философия XX века). 384 с.

ISBN 5-87121-024-4

Книга «Земля и грезы воли» — четвертая часть пенталогии Башляра, посвященной Поэтике Стихий. Кроме того, это первая часть дилогии о земле в рамках этой пенталогии.

В центре внимания автора находится творчество поэтов и писателей, посвятивших себя земной стихии, в том числе творчество Гюйсманса и Мелвилла. Русскому читателю небезынтересно будет узнать, что к поэтам земли Башляр относит Блока, Андрея Белого и Есенина. Другая основная тема — уроки воображения стихии, самопсихоанализ.

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

ББК 87

© 1947, Librairie José Corti
© Б.М. Скуратов, перевод
на русский язык, 2000

ISBN 5-87121-024-4

Оглавление

От переводчика

О принципах «термодинамики материального воображения»	6
--	---

Предисловие к двум книгам

Материальное воображение и воображение высказанное	15
---	----

Часть первая

Глава первая

Диалектика воображаемой энергетики. Сопrotивляющийся мир	29
---	----

Глава вторая

Режущая воля и твердые материалы. Агрессивный характер инструментов	47
--	----

Глава третья

Метафоры твердости	73
--------------------------	----

Глава четвертая

Тесто	83
-------------	----

Глава пятая

Мягкая материя. Омысление грязи	112
---------------------------------------	-----

Глава шестая

Лирический динамизм кузнеца	139
-----------------------------------	-----

Часть вторая

Глава седьмая

Скала	185
-------------	-----

Глава восьмая

Грезы об окаменении	205
---------------------------	-----

Глава девятая

Металлы и минералы	231
--------------------------	-----

Глава десятая

Кристаллы. Грезы о кристаллах	282
-------------------------------------	-----

Глава одиннадцатая

Роса и жемчуг	315
---------------------	-----

Часть третья

Глава двенадцатая

Психология тяжести и тяготения	327
--------------------------------------	-----

От переводчика

О принципах «термодинамики материального воображения»

Книга, которую предваряет это предисловие, — четвертая книга башляровской пенталогии, посвященной поэтике стихий. Исследование земли как стихии образует как бы маленькую диологию в рамках пенталогии. Название первой книги этой диологии я перевожу как «Земля и грезы воли» (поскольку воля как активное шопенгауэрианское начало мироздания грезит сама); во второй части исследования земли речь идет о пассивных грезах, и потому название ее я перевожу традиционно: «Земля и грезы о покое».

Если попытаться в двух словах определить, чему посвящена книга «Земля и грезы воли», то словами Башляра можно сказать, что она описывает отношения между субъектом и материей земной стихии, выражаемые через весь спектр значений французского предлога *contre*. Забегая вперед, скажу, что книга «Земля и грезы о покое» посвящена аналогичным отношениям, выражаемым через предлог *dans*. Слово *contre* может не только означать «против», но еще и указывать на контакт *homo faber'a* с материей, которая приглашает его к действию. Башляр описывает многочисленные виды основных ремесел (кузнечное, столярное и пр.), труд шахтера и гранильщика драгоценных камней, альпинизм, но делает это исходя из «склонности» той или иной материи к грезам, а точнее говоря, к способности этих грез отражаться в литературе.

Нужно отметить, что в этом коренное отличие Башляра даже от такого «иррационального» философа, как Бергсон, рассматривавшего создание орудий труда и пользование ими как деятельность, направляемую интеллектом, чисто формальную и формообразующую (речь об этом идет и в «Творческой эволюции», и в «Двух источниках морали и религии»). В русле этой бергсоновской концепции мыслят и американский антрополог Льюис Мамфорд («Миф машины»), и французский археолог А. Леруа-Гуран, цитируемый Башляром в этой книге (автор классификации орудий труда по способу воздействия на материал).

А вот у Башляра материя сама рождает грезы о своей обработке и об отражении этой обработки в фольклорных и литературных произведениях. Макрокосм взаимодействует с микрокосмом, когда они находят сродство между собой или вступают в отношения взаимного отталкивания. Башляр не устает повторять, что грезит в нас именно материя. Он избегает употреблять слово *интеллект* и, в отличие от Бергсона, почти не пользуется словом *инстинкт*. Термин *интуиция* Башляр применяет широко, но не в смысле «бессознательная творческая способность человека», а в сугубо конкретных контекстах (интуиция воды у Л. Клагеса или у Р. Гвардини в книге «Вода и грезы»). Поэтому кажется, что атомы материи вступают во взаимодействие с атомами сознания, и в их вихревом потоке рождаются образы и метафоры — совершенно так же, как рождаются новые способы обработки материи в основополагающих ремеслах. Американский литературовед Поль де Ман в книге «Аллегории чтения» (Екатеринбург, 1999, с. 210. Пер. С. Никитина), на мой взгляд, удачно назвал это свойство мировосприятия Башляра «термодинамикой материального воображения».

Зачарованность Башляра материей беспредельна. Это упоение заставляет вспомнить поэму Лукреция «О природе вещей», диалоги Платона и сочинения досократиков. Такие характеристики материи, как теплота—холод, гладкость—шероховатость, пресность, терпкость и т. д., по мнению Башляра, гораздо более важны для поэтического воображения, нежели соразмерность целого и частей, чувство композиции и прочие явления такого рода. Первейшим

качеством поэтического воображения Башляр считает наивность в восприятии материи, бессознательное сцепление со зримыми материальными образами. Даже разбирая сложнейшие метафоры Эдгара По, философ разлагает их на простые, бьющие в глаза материальные составляющие. Так, анализируя фразу из рассказа «Человек толпы» «Все было черным, но сверкающим, словно эбеновое дерево, с которым сравнивали стиль Тертуллиана», он берет непосредственно ощутимые параметры ночи, эбенового дерева и литературного стиля и проводит между ними несколько линий сравнения (в книге «Грезы о воздухе»). В результате читатель видит, почему «ночную толпу, полную преступных замыслов», можно сравнить с малопонятным, но блестящим стилем христианского апологета, изрекшего: «Верую, ибо абсурдно».

При этом Башляру безразлично, возникает ли упомянутая поэтическая наивность изначально или же формируется путем самовоспитания. Так, иногда башляровское чувство материи хочется сравнить с интуициями часто цитируемого в Поэтике Стихий Якоба Бёме, — но сразу же видно, что сила мысли гениального сапожника Бёме коренится в незамутненной органичности, тогда как органичность Башляра — результат сознательной установки, если можно так выразиться, осознанной психической регрессии. Другая показательная интуиция Башляра — «Я — запах водяной мяты» из книги «Вода и грезы», основанная на изречении Кондильяка «Я — запах розы». «Я» — это такая же эманация материи, как и запах.

Башляр заранее знает, что органично, а что неорганично, какие грезы естественны, а какие — нет. Так, поэтические грезы ныне основательно забытого Г. д'Аннунцио он объявляет чуть ли не эталоном естественности, а грезы не столь уж от него отличающегося Пьера Луи — мериллом дурного вкуса (в книге «Вода и грезы»). К сосредоточившему в себе гипертрофированные черты *fin de siècle* Гюйсмансу он относится нейтрально, а иногда и с нескрываемым интересом, а к ультраболезненному Жоржу Роденбаху — с явной симпатией. Элемир Бурж предстает чуть ли не литературным монстром, хотя это был почтенный писатель начала XX века и даже член Французской

академии. И всюду работает один и тот же критерий естественности. Здесь уместно привести замечание А. Б. Гофмана из его послесловия к русскому переводу книги А. Бергсона «Два источника морали и религии»: «Нет ничего более искусственного, чем понятие “естественного”. Оно возникает не в природе, а в культуре, и дает простор для самых разнообразных и произвольных интерпретаций» (М., 1994, с. 367—368).

Несколько странно звучит сопоставление Башляра с русскими космистами Циолковским, Федоровым и Вернадским, сделанное В. П. Большаковым в предисловии к русскому переводу книги «Вода и грезы». Ведь у французского философа совершенно отсутствует мотив мистического преобразования личности, а тем более — коллективного преобразования. Этот философ совершенно не утопичен; чужда ему и какая бы то ни было эсхатология, чужды какие бы то ни было рассуждения о конце истории. Ему не свойствен спиритуализм, и потому столь любимый многими французскими мыслителями Э. Сведенборг — не совсем его автор. И близкий Сведенборгу сонет Бодлера «Соответствия», где речь идет о храме Природы и о своеобразной литургии, в процессе которой прочитывается и интерпретируется «лес символов», тоже не совсем в духе Башляра, хотя прямые и косвенные аллюзии на этот сонет разбросаны по всем его произведениям. Башляр находится вне христианской парадигмы настолько, что в подтверждение какого-либо своего тезиса может поместить цитату из пророка Исаии вместе с описаниями обычаев каких-нибудь канаков или кафров, не делая здесь ценностных различий. При всем своем антипозитивизме, по отношению к этой своей черте он мало чем отличается, например, от позитивиста Дж. Фрэзера.

Столь же поверхностным выглядит прозвучавшее в рецензии А. Уланова на перевод книги «Вода и грезы» («Независимая газета», приложение *Ex Libris* от 12 июня 1998 г.) сопоставление Башляра с немецкими романтиками Новалисом и Фр. Шлегелем. И первое возражение, которое здесь приходит в голову, состоит в том, что немецкие романтики мыслили фрагментами, тогда как Башляр — систематиза-

тор хотя бы по своей интенции. Несмотря на расплывчатую поэтичность стиля, даже в Поэтике Стихий он продолжает работать и как науковед.

Башляр интересен как педагог. Акцент всюду ставится на индивидуальное трудовое воспитание — идет ли речь о цитате из основоположника гештальт-психологии Курта Коффки, где игра детей в песочек сравнивается с деятельностью наших предков, живших в ледниковый период, или же о ссылке на Виктора Лёвенфельда, обучавшего лепке слепоглухонемых. Из книги «Земля и грезы воли» мы узнаём и об особых детских садах Марии Монтессори, где трудовому воображению детей предоставлялась полная свобода, и о детстве вождя прерафаэлитов Рёскина — о том, как игры способствовали развитию у него интереса к геологии. Башляр не любил или недооценивал Ж.-П. Сартра: когда он читает об экзистенциальной тошноте этого богемного интеллектуала, он рекомендует ему заняться слесарным или столярным делом (такие рекомендации встречаются в обеих книгах о земле). Здесь для философа, не упускавшего случая подчеркнуть свои ремесленные корни, просто нет никаких проблем. По той же причине он издевается над эпизодом из романа Натаниэля Готорна «Дом о семи фронтонах», где речь идет об ужасном скрежете, с которым ходил по улицам точильщик, и тут же противопоставляет Готорну безвестного французского писателя-провинциала, у которого труд постигается «изнутри». Вследствие того же самого Башляр высоко ставит сподвижника Сартра (в 40-е годы) Камю, особенно за заключающее «Миф о Сизифе» утверждение: «Сизифа следует представлять себе счастливым». По-видимому, Башляр был не столь уж далек от экзистенциализма в широком смысле термина, несмотря на все внешние расхождения с ним...

Суть поэтического произведения, по Башляру, — это то самое «обнажение души художника», которое стало мишенью русских формалистов и всех наиболее «престижных» школ русского литературоведения XX века. И уж совсем не укладывается в концепцию Башляра мнение Т. С. Элиота из эссе «Традиция и индивидуальный талант»: «Поэзия — это не высвобождение чувства, но бегство от чувств; это не са-

мвыражение личности, но бегство от личности» (цит. по: Эрлих В. Русский формализм. История и теория. СПб., 1996, с. 319—320). Поэты, о которых идет речь в Поэтике Стихий, черпают свои образы из океана юнгианского коллективного бессознательного и лишь открывают, но никак не скрывают подсознательные импульсы своих личностей. Это касается и сюрреалистов, и таких сверхсложных современных поэтов, поэтов «для избранных читателей», как Анри Мишо.

Тем не менее методика Башляра годится для анализа далеко не каждого литературного произведения, и вполне возможно, что в эталонном для формалистов романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди», объявленном В. Шкловским *романом par excellence*, этот философ не нашел бы ничего, кроме нарочитой и неестественной «усложненности». А если бы В. Шкловский или Р. Якобсон прочли пенталогию Башляра, то из-за «образного мышления» последнего они, вероятно, сочли бы его реликтом потемнианской эпохи, т. е. середины XIX века. Впрочем, здесь дело в расхождении между русской и французской филологической и философской традициями. И можно напомнить, что такой постструктуралист, как Жиль Делез, широко пользуется терминами «дословесный образный материал», а два тома своего труда о кино он назвал «Образ-движение» и «Образ-время». В этом труде Делез критикует Пьера Пазолини и Кристиана Метца за чрезмерную «семиотичность» их взглядов и противопоставляет категорию «видимого» категории «высказываемого». В том же духе Мишель Фуко неоднократно цитировал изречение Мориса Бланшо: «О том, что видят, не говорят; говорят о том, чего не видят» (см. Делез Ж. Фуко. М., 1998, особенно с. 72—124). Все это — косвенные аргументы в пользу живучести традиции, к которой причисляется и Башляр (имеется в виду традиция, не отождествляющая мышление и язык, а разводящая их, а также традиция, согласно которой восприятие есть дословесное схватывание).

А теперь несколько слов о пресловутой «старомодности» Башляра. На его вкус, одной из наиболее высоко оцениваемых характеристик любого феномена является его соразмерность человеку. По его собственным словам, Башляр

не обращается к образу океана, так как океана, ввиду его гигантских размеров, вроде бы и не существует. Поэтому героини книги Башляра о воде — мелкие речки французской провинции. По аналогичным причинам, обращаясь к героям-альпинистам, он упоминает не покорителей Джомолунгмы или Килиманджаро, а «классиков» восхождения на вершины Французских Альп. Его героями здесь не могут быть современные альпинисты вроде новозеландца Эдмунда Хиллари и шерпы Тенцинга Норгэя (которые, впрочем, взойшли на Эверест спустя несколько лет после написания книг, о которых идет речь). Башляр воспекает именно альпинистов первой половины XIX века — организатора первого восхождения на Монблан швейцарца де Соссюра и многократно упоминавшегося во французской литературе знаменитого горного проводника Бальма. По иронии судьбы философ ни в одной своей работе ни словом не обмолвился об основателе современной лингвистики Фердинанде де Соссюре, зато он воздает должное заслугам другого — совершенно забытого — представителя того же знатного швейцарского рода... Еще одна любопытная подробность: описывая любительское увлечение альпинизмом Дж. Рёскина, цитату из него Башляр приводит в переводе Пруста. Это единственное упоминание имени Пруста во всей Поэтике Стихий, притом, что трудно найти какого-либо современного французского литературоведа, который не опробовал бы свою методологию на романах Пруста.

Башляр жил в мире, где Страсбургский собор был высочайшим зданием Европы (несмотря на проникновенное описание этого шедевра архитектуры, деревенские церкви, по его мнению, куда соразмернее человеку). В последней части Поэтики Стихий философ шлет проклятия шестиэтажным парижским домам, где ему приходилось жить, ибо грезить как следует можно лишь в двухэтажных домиках с погребом и чердаком. По той же причине у Башляра нет ни единого упоминания автомобиля, паровоза или кинематографа: либо они не способствуют грезам, либо ему просто не попадалась литература, где бы эти общепризнанные достижения технического прогресса упоминались в удобном для его методологии контексте. Правда, есть и исключения: в

книге «Грезы о воздухе» Башляр с тонким проникновением в психологию летчика комментирует взлет гидросамолета из книги Экзюпери «Земля людей», а в «Земле и грезах воли» сетует на отсутствие литературных грез о металлах, применяемых в современной промышленности, например, об алюминии... Таким образом, архаизаторские черты мира, представляющего перед читателями Башляра, причудливо перемешаны с ультрасовременными.

Однако было бы упрощением считать, будто в своей ипостаси ученого философ улавливает все новое, что появляется в мире, а становясь художником, запирается в башню из слоновой кости и не хочет слышать ни о чем, кроме собственных грез. Книги о воде и воздухе, созданные в годы Второй мировой войны, написаны гораздо более взволнованно и патетично, чем вышедшие в 1947 г. книги о земле, отличающиеся большей систематичностью, а также плавностью стиля. Возможно, все они представляют собой как бы зашифрованные свидетельства, где за кадром запечатлены события, потрясавшие в сороковые годы Европу и мир. И все же по книгам о земле трудно составить себе представление о чаяниях послевоенной Европы и о том, как бился пульс «внешнего» мира. Можно разве что сделать вывод о популярности финского эпоса «Калевала», выдержавшего несколько изданий в нескольких французских переводах в первые послевоенные годы, да еще узнать, что во Франции издавались антологии поэзии русского символизма и существовал определенный интерес к творчеству А. Блока и А. Белого...

В заключение попытаюсь охарактеризовать некоторые черты стиля Башляра. На мой взгляд, стиль — главное достоинство этого автора. Неповторимая мелодика фразы, продуманность всех ее деталей — от уравновешенности придаточных предложений до расстановки ритмических пауз — все работает на создание целостного художественного эффекта. Совокупность художественных средств философа часто производит впечатление убаюкивания или покачивания на волнах. В отличие, к примеру, от Хайдеггера Башляра нельзя назвать создателем дискурса, но его *écriture* — одна из самых неповторимых во французской эссеистике, а

возможно, даже и во французской прозе XX в. Он — достойный представитель жанра *rêveries*, к которому среди прочего относятся «Прогулки одинокого мечтателя» Руссо.

Вышло так, что, работая над книгой Башляра, я одновременно читал написанную примерно в те же годы «Философию новой музыки» Т. Адорно. Невольно пришлось сравнивать стили двух авторов, и в результате этого случайного сопоставления обнаружились их некоторые контрастные черты. Например, у Башляра всегда идет внутренний диалог с читателем, к которому он часто обращается по самым различным поводам, а говоря о себе, Башляр употребляет местоимение «я» и авторское «мы». У работающего в гегельянской традиции Адорно нет ни одного обращения к читателю, а о себе он говорит в двух или трех местах и называет себя в третьем лице — автор. Башляр намеренно приоткрывает для читателя процесс своей работы над изучаемыми им книгами, он именно показывает, как он их прочитывает, тогда как Адорно «заранее все прочитал» и выстроил свою систему до последнего кирпичика. Более полярные способы подачи материала трудно придумать, и каждый читатель выбирает себе традицию по сердцу. И все же хочется верить, что, несмотря на свою мнимую эзотеричность, Башляр обретет в России большую читательскую аудиторию.

Б.М. Скуратов

Предисловие к двум книгам

Материальное воображение и воображение высказанное

Всякий символ обладает своей плотью,
всякая греза — собственной реальностью.
О.В. де Любич-Милош^А. Посвящение в любовь

I

Перед читателем — состоящее из двух книг четвертое исследование, посвящаемое нами воображению материи, воображению четырех материальных стихий, которые философия и науки древности, как и продолжающая их алхимия, ставили в основу всего. В наших предыдущих книгах мы попытались подвергнуть классификации и изучить в глубину образы *огня, воды и воздуха*. Осталось исследовать образы *земли*.

Эти образы *земной* материи в изобилии предстают взору в мире металла и камня, дерева и смол; они устойчивы и спокойны; мы видим их вблизи, ощущаем на ощупь — как только мы предаемся страсти к их обработке, они начинают пробуждать в нас мускульные радости. Стало быть, остающаяся на нашу долю задача образной иллюстрации философии четырех стихий кажется легкой. На первый взгляд, переходя от позитивного опыта к эстетическому, мы можем на тысячах

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

^А *Любич-Милош де*, Оскар-Владислав (1877—1939) — франц. писатель литовского происхождения. Автор мистических романов, драм-мистерий и комментариев к Апокалипсису. В романе «Посвящение в любовь» обрисован путь духовной инициации.

примеров продемонстрировать страстный интерес грез к *прекрасным твердым телам*, непрестанно «позирующим» у нас на глазах; интерес к *прекрасной материи*, преданно повинойущейся творческим усилиям наших пальцев. Но между тем, встречая материализованные образы «земного» воображения, наши тезисы о материальном и динамическом воображении сталкиваются с бесчисленными трудностями и парадоксами.

И действительно, видя картины огня, воды и неба, грезы, *ищущие* субстанцию под эфемерными обличьями, совершенно не блокировались реальностью. Тогда мы занимались поистине проблемой *воображения*; речь шла именно о том, чтобы грезить глубины субстанции в живом и разноцветном огне; глядя на текучую воду, мы должны были обездвижить субстанцию этой текучести; наконец, когда бризы и полет давали нам советы легкости, нам следовало вообразить в самих себе субстанцию этой легкости, субстанцию воздушной свободы. Словом, материя, несомненно, реальная, но неплотная и текучая, требовала воображения вглубь, при сокровенности субстанции и силы. Но когда мы имеем дело с субстанцией земли, материя дает столько позитивного опыта, а форма ее настолько неопровержима, очевидна и реальна, что мы почти не понимаем, как можно придать телесность грезам о сокровенности материи. Как писал об этом Бодлер, «чем больше внешняя непреложность и твердость материи, тем тоньше и кропотливее труд воображения»¹.

В общем, когда мы воображаем *земную* материю, вновь оживляется наш долгий спор о функции образов, и на этот раз наш противник орудует бесчисленными аргументами, а его главный тезис кажется непобедимым: с точки зрения философов-реалистов, какими является большинство психологов, именно *восприятие* образов обуславливает процесс воображения. Они полагают, что сначала мы видим вещи, а потом уже их воображаем; с помощью воображения мы якобы сочетаем фрагменты воспринятой реальности и воспомина-ния о реальности пережитой, но не можем достичь царства

¹ Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques, p. 317.

глубинно творческого воображения. Ведь для богатства комбинаций следует многое повидать... Совет *хорошо видеть*, составляющий основу реалистической культуры, без труда перевешивает наш парадоксальный совет *хорошо грезить*, грезить, сохраняя верность ониризму архетипов, укорененных в человеческом бессознательном.

Между тем в настоящей работе мы собираемся заняться опровержением этой четкой и ясной доктрины и на территории, менее всего нам благоприятствующей, попытаемся укрепить тезис, подтверждающий изначальный и психически фундаментальный характер творческого воображения. Иными словами, на наш взгляд, воспринятый образ и образ созданный представляют собой две весьма несходные психические инстанции, и для обозначения *воображаемого образа* необходим особый термин. Все, что написано в руководствах по воспроизводящему воображению, следует относить на счет восприятия и памяти. У творческого воображения совершенно иные функции, нежели у воспроизводящего. К нему относится *функция ирреального*, психически столь же полезная, сколь и *функция реального*, весьма часто упоминаемая психологами для характеристики адаптации духа к реальности, протампованной социальными ценностями. Эта-то функция ирреального и наделяется ценностями одиночества. Общность грез — один из ее простейших аспектов. Но мы увидим и массу других примеров ее активности, если пожелаем последовать за творческим воображением в его поисках воображаемых образов.

Поскольку грезы всегда рассматриваются в аспекте некоей разрядки, эти видения четкого действия, которые мы назовем *грезами воли*, часто недопонимались. К тому же, когда реальное рядом, во всей своей силе, во всей своей земной материи, мы с легкостью можем уверовать, будто *функция реального* устраняет *функцию ирреального*. И тогда мы забываем о бессознательных импульсах и об онирических силах, непрестанно изливающихся в сознательную жизнь. Итак, нам следует удвоить внимание, если мы хотим обнаружить перспективную активность образов и поместить образ даже впереди восприятия, сделав его приключением восприятия.

II

Мы считаем, что дискуссия об изначальности образа, в которую мы втягиваемся, немедленно проявляет свой решающий характер, ибо жизнью, свойственной образам, мы наделяем архетипы, а их активность показал психоанализ. Воображаемые образы представляют собой не столько воспроизведения реальности, сколько сублимации архетипов. А так как сублимация является в высшей степени нормальным динамизмом психики, мы можем показать, что образы возникают в сугубо человеческих глубинах. Итак, мы скажем вместе с Новалисом: «Из творческого воображения следует выводить все способности, все виды деятельности внешнего и внутреннего мира»^{2, 3}. Как лучше выразить то, что образу присуща двойная реальность: психическая и физическая?! Именно через образ воображающее существо и воображаемое бытие более всего сближаются. Человеческая психика обретает свои первозаданные формулы в образах. Цитируя эту мысль Новалиса, мысль, являющуюся доминантой *магического идеализма*, Шпанле напоминает, что Новалис желал, чтобы Фихте считался первооткрывателем «трансцендентальной Фантастики»⁴. И тогда воображение обрело бы собственную метафизику.

Мы не смотрим на вещи с такой высоты, и нам будет достаточно обнаружить в образах элементы некоей метапсихики. Нам кажется, что именно к этому в своих прекрасных трудах стремится К.Г. Юнг, открывающий, например, в образах алхимии воздействие архетипов бессознательного. В этой сфере у нас есть масса примеров того, как образы становятся идеями. Мы, стало быть, сможем рассмотреть целую промежуточную область между бессоз-

² *Novalis. Schriften*, p. 365.

³ Ср. «Воображение — это звезда, зажженная на небосводе человека каким-либо внешним Объектом» (*Vaughan H. Hermetical Work*. Ed. 1914. T. II, p. 574).

⁴ **Воган** Генри, граф Бреконский (1622—1695) — англ. поэт; юрист и медик. Начиная с любовных стихов в духе Бена Джонсона. Впоследствии обратился к религиозной поэзии, став убежденным герметистом и одним из мэтров «Метафизического мистицизма». «*Silex Scintillans*» — 1650.

⁴ *Spenté. Thèse*, p. 147.

нательными импульсами и мелькающими в сознании первообразами. И тогда мы увидим, что процесс сублимации, с которым имеет дело психоанализ, представляет собой фундаментальный психический процесс. Благодаря сублимации развиваются эстетические ценности, предстающие перед нами как необходимые для деятельности нормальной психики.

III

Однако же, поскольку мы собрались ограничить нашу тему, отметим, почему в наших книгах о воображении мы довольствуемся анализом литературного воображения.

Прежде всего на основании компетенции. И претендуем мы лишь на компетентность прочтения. Мы считаем себя только читателем, только книжником. И проводим часы и дни за медленным, *строка за строкой*, чтением книг, что есть силы сопротивляясь увлечению самими историями (т. е. отчетливо осознанным частям книг), чтобы увериться в том, что мы добрались до образов-новинок, до образов, обновляющих архетипы бессознательного.

Ибо эта *новизна*, очевидно, служит приметой творческой мощи воображения. Подражательный литературный образ утрачивает свойство одушевлять произведение. Литература должна удивлять. Разумеется, литературные образы могут эксплуатировать образы фундаментальные — а обобщенно наш труд состоит в классификации этих фундаментальных образов — но каждый из образов, слетающих с пера писателя, должен обладать собственным дифференциалом новизны. Литературный образ говорит о том, что никогда не воображается дважды. В копировании картины может быть какая-то заслуга. В повторении литературного образа никакой заслуги не бывает.

Оживлять язык, создавая новые образы, — вот функция литературы и поэзии. Якоби^А писал: «Философствовать —

^А Якоби, Фридрих Генрих (1743—1819) — нем. писатель и философ. Критиковал Спинозу и Канта со спиритуалистических позиций. Считается отдаленным предшественником экзистенциализма. Автор романов «Переписка Эдуарда Элвилла» (1775) и «Вольдемар» (1779).

всегда означает открывать истоки языка», а Унамуно^А прямо обозначает воздействие метапсихики у языковых истоков: «Как много бессознательной философии в изгибах языка! Грядущее будет искать омоложения метафизики в металингвистике, которая является подлинной металогикой»⁵. Но ведь всякий новый литературный образ представляет собой и новый языковой текст. Чтобы ощутить его воздействие, обязательно иметь лингвистические познания. Литературный образ наделяет нас переживанием языкотворчества. Если мы рассмотрим некий литературный образ, *осознав его язык*, он наделит нас новым психическим динамизмом. Итак, мы считаем, что у нас есть возможность обнаружить яркое воздействие воображения при обыкновенном просмотре литературных образов.

А ведь мы переживаем век образа. Воздействию образа — будь это к лучшему или к худшему — мы подвергаемся сильнее чем когда-либо. И если мы захотим рассмотреть образ в его литературном напряжении, в его усилии выдвинуть на передний план выразительность языковых достижений, мы, возможно, лучше оценим литературный пыл, характеризующий современную эпоху. Представляется, что есть зоны, где литература проявляется как *языковой взрыв*. Химики предвидят взрыв, когда возможность разветвления делается значительнее, нежели возможность прерывания реакции. А литературным образам свойственны такие блеск и пыл, что разветвления умножаются, а слова перестают быть обыкновенными терминами. Они не заканчиваются вместе с мыслями, но обретают будущее образа. Доказано, что большинство рифм Виктора Гюго породило образы; между двумя рифмующимися словами устанавливается своего рода обязательная метафора: так образы сочетаются между собой лишь благодаря звучанию слов. В более свободной поэзии, как в сюрреализ-

^А Унамуно (Унамуно-и-Хуго) Мигель де (1864—1936) — испанский филолог, поэт, романист и философ. Среди трудов — «Жизнь Дон Кихота и Санчо Пансы» (1905), «Трагическое чувство жизни» (1912), «Агония христианства» (1924). Страстный эссеист, занимавшийся жгучими проблемами своего времени. В годы революции — активный республиканец, в гражданскую войну — антифранкист.

⁵ *Unamuno M. L'essence de l'Espagne. Trad., p. 96.*

ме, ветви языка пышно разрастаются. И тогда стихотворение превращается в гроздь образов.

Но в этой работе у нас еще будет возможность привести многочисленные примеры образов, способствующих полету духа в дальние края, группирующих различные элементы бессознательного, реализующих взаимоналожения смыслов так, что у литературного воображения также возникают свои «намекы». В этом предварительном обзоре мы хотели бы указать на то, что литературной выразительности присуща самостоятельная жизнь, а литературное воображение не является воображением «второй очереди» и не включается вслед за визуальными образами, регистрируемыми восприятием. Итак, точно сформулировать нашу задачу можно посредством ограничения наших исследований воображаемого анализом только литературного воображения.

Кроме того, когда мы сможем довести наш парадокс до крайних пределов, мы узнаем, что на «командном пункте» воображения находится язык. Значительное внимание, в особенности в первой из двух книг, мы уделим *выговоренному труду*. Мы рассмотрим образы труда, грезы человеческой воли, ониризм, с которым сопряжена обработка различных материалов. Мы покажем, что поэтический язык, когда он выражает материальные образы, становится поистине закланием энергии.

Естественно, в наши планы не входит изолированное рассмотрение свойств психики. Напротив, мы придем к констатации того, что воображение и воля, которые, на неискушенный взгляд, могут сойти за противоположности, по сути своей неразрывно связаны. Следует лишь пожелать бурного воображения материи, на которую мы проецируем красоту... Так, энергичная обработка твердой материи и замес тестообразных веществ одушевляются *обетованной* красотой. И мы видим, как возникает активный панкализм[^], панкализм, который должен нечто обещать, проецировать прекрасное по ту сторону полезного, а следовательно, панкализм, который должен *говорить*.

[^] Панкализм — наделение мироздания свойствами красоты.

Существует весьма значительное различие между литературным образом, описывающим уже осуществленную красоту, красоту, обретшую свою полную форму, и литературным образом, обрабатывающим материю в ее таинственности и стремящимся не столько описывать, сколько внушать настроение. И понятно, что заявленная нами позиция, несмотря на ее ограничения, имеет массу преимуществ. Стало быть, мы оставляем другим заботу об изучении красоты форм; мы хотим посвятить наши усилия определению сокровенной красоты материи, массы скрытых в ней чар; всего аффективного пространства, сконцентрированного внутри вещей. Всему этому соответствуют притязания, которые могут иметь смысл лишь как языковые акты, пускающие в ход *поэтические убеждения*. Следовательно, предметы станут для нас средоточием стихов. А материя будет пониматься как сокровенная энергия труженика. Предметы земли возвращают нам отзвук нашего обетования энергии. Стоит нам лишь воздать обработке материи причитающийся ей ониризм, как в нас пробудится нарциссизм нашей храбрости.

Но в этом предисловии нам хотелось бы лишь философски уточнить нашу тему и отметить, что две наши новые книги продолжают наши «Опыты» о воображении материи, опубликованные несколько лет назад. Этим «Опытам» предстояло постепенно составить элементы философии литературного образа. Выносить суждения о таких затеях можно лишь при детализированности аргументов и обилии точек зрения. Итак, мы вкратце обрисуем все разнообразие глав двух томов новых «Опытов» и постараемся показать связь между ними.

IV

Мы решились разделить наше исследование на две книги, поскольку в ходе этого исследования обнаружили довольно отчетливые следы двух направлений движения психики, выделяемых психоанализом, — экстравертности и интровертности, так что в первой книге воображение предстает скорее как экстравертивное, а во второй — как интровертивное. В первой части мы проследим преимущественно активные грезы, приглашающие нас воздействовать на материю. Во вто-

рой части воображение станет более заурядной склонностью; оно последует по пути *инволюции*, который приведет нас к нашим первым убежищам и наделит смыслом всевозможные образы сокровенного. Грубо говоря, первая часть диптиха — о труде, вторая — об отдыхе.

Но сразу же после того как мы провели столь резкое разграничение, следует вспомнить, что интровертивные и экстравертивные грезы редко встречаются в чистом виде. В конечном счете все образы выстраиваются между двумя полюсами, они диалектически переживают соблазны мироздания и непреложности сокровенного. Следовательно, наши выводы будут «притянутыми за уши», если мы не наделим образы их двойственным экстравертивным и интровертивным движением, если мы не извлечем из них их амбивалентность. Стало быть, всякому образу — какую бы его часть мы ни изучали — следует воздать все его смыслы. И прекраснейшие образы зачастую служат очагами амбивалентности.

V

А теперь посмотрим на последовательность опытов, собранных воедино под заглавием «Грезы воли».

В первой главе нам хотелось показать — несомненно, с несколько избыточной систематичностью — диалектику твердого и мягкого, диалектику, управляющую всеми образами земной материи. В отличие от трех прочих стихий, первым свойством *земли* является *сопротивление*. Хотя другие стихии и могут быть враждебными, они не *всегда* таковыми являются. Для того чтобы познать их полностью, о них следует грезить в амбивалентности кротости и злокозненности. А вот сопротивление земной материи, напротив, непосредственно дано и обладает постоянством. Земная материя с самого начала является объективным и честным партнером нашей воли. Можно ли яснее классифицировать типы воли иначе, как по материалам, обрабатываемым рукою человека? Итак, в начале нашего исследования мы попытались охарактеризовать *сопротивляющийся мир*.

Из четырех последующих глав две посвящены обработке и образам твердой материи, а две другие — образам теста и мягкой материи. Мы долго колебались относительно того,

какой порядок следовало придать этим двум парам глав. Воображение материи склонно усматривать первоматерию, *prima materies*, в тесте. И с тех пор как авторы начали ссылаться на изначальное, они открыли грезам бесчисленные пути. Например, Фабр д'Оливе^А писал: «Буква М, помещенная в начале слова, описывает все, что указывает на места и пластичность»^Б. Стало быть, в словах *la Main* (кисть руки), *la Matière* (материя), *la Mère* (мать), *la Mer* (море) буква М служит инициалью^В пластичности. Нам не хотелось бы немедленно углубляться в такие грезы об изначальном, и сначала мы поговорим о воображении энергии, с большей естественностью формирующемся в боях с твердой материей. Немедленно приступая к диалектическому анализу Воображения и Воли, мы готовим возможности синтеза для воображения материи и воображения сил. Стало быть, мы решили начать с образов твердости. Впрочем, если бы о хорошо обоснованном выборе между образами *мягкого* и образами *твердого* требовалось сказать все, пришлось бы сделать чересчур много признаний из области интимной жизни.

В промежутке между двумя полюсами — между твердой и мягкой материей — мы имеем дело с синтезом, с *кованой материей*. Здесь у нас есть удобная возможность продемонстрировать динамику ценностей *ремесла, взятого в целом*, с точки зрения материального воображения; поскольку оно использует четыре стихии, — героического ремесла, наделяющего человека могуществом демиурга. Пространную главу мы посвятили образам ковки; они повелевают особым мужским динамизмом, коим отмечены глубины бессознательного. Эта

^А Фабр д'Оливе, Антуан (1767—1825) — франц. писатель и эрудит. Знаток древних языков и философ-эзотерик. Больше всего прославился как предшественник движения фелибров, как автор книги «Восстановленный язык Лангедока», провансальского романа «Азалаис и учтивый Эмар» (1779) и сборника окситанской поэзии XIII века «Трубадур» (1803).

^Б *Fabre d'Olivet A. La langue hébraïque restituée. Paris, 1932. Т. II, p. 75.* Другой археолог алфавита утверждает, что буква М изображает морские волны. Продвигаясь от этого мнения к мнению Фабра д'Оливе, мы видим двойственный характер воображения формы и воображения материи.

^В Инициаль — первая буква или первый звук слова или слога (особенно в китайском языке).

глава служит заключением первой части книги, в которой тесно связаны свойства воображения материи и воображения сил.

Во второй части первой книги собраны образы, где меньше задействован сам воображающий. В связи с некоторыми литературными образами Утеса и Окаменения, разобранными в главах VII и VIII, можно даже заметить отказ от сопричастности: мы воображаем *формы* утеса на некотором отдалении и пятах. Но греза о материи отдаленным созерцанием не довольствуется. Грезы о камне ищут сокровенных сил. Грезовидец этими силами овладевает, и когда он становится их повелителем, он ощущает, как в нем одушевляется греза воли к могуществу, которую мы изобразили как подлинный комплекс Медузы.

От этих всегда чуть тяжеловесных, всегда более или менее привязанных к внешним формам грез о камне мы переходим к рассмотрению грез о металлах. Мы показали, что виталистские интуиции, сыгравшие столь существенную роль в алхимии, как правило, действуют в человеческом воображении и что их влияние мы обнаруживаем в многочисленных литературных образах, связанных с минералами.

То же самое доказательство мы провели в двух главках относительно грез о кристаллических субстанциях и об образах жемчуга. В грезах, касающихся этих видов материи, нетрудно показать воображаемые ценности драгоценных камней. Поливалентность ценности здесь безгранична. Сокровище — это диковинка ценностной психологии. Мы ограничились извлечением из нее воображаемых ценностей, сформированных материальным воображением.

Третья часть первой книги включает лишь одну главу. Тут мы ведем речь о психологии тяжести. Это проблема, которую следует рассмотреть дважды — в первый раз, в рамках воздушной психологии, как тему полета; во второй раз, в пределах психологии земной, как тему падения. Однако сколь бы логически противоположными ни были эти две темы, в образах они сопряжены — и подобно тому, как мы говорили о падении в книге «Грезы о воздухе», в этой книге, посвященной динамическим образам земного воображения, нам следует говорить о силах выпрямления.

Как бы там ни было, исследование воображения сил находит свое логическое завершение в образе борьбы человека с тяготением, в деятельности, связанной с комплексом, который мы назвали комплексом Атланта.

VI

Второй том, которому предстоит завершить наши исследования о воображении земли, озаглавлен «Земля и грезы о покое» и снабжен подзаголовком «Опыт об образах сокровенного».

В первой его главе мы объединили и классифицировали вечно возрождающиеся и составляемые нами для себя образы недр вещей. Воображение в этих образах полностью посвящает себя задаче преодоления. Оно желает узреть невидимое, ощупать зернистость субстанций. Оно осмысляет экстракты и настойки. Оно движется *вглубь* вещей, как если бы там, в конечном образе, ему суждено было обрести отдых от воображения.

Мы сочли полезным сделать впоследствии несколько ремарок относительно *глубины как борьбы*. А следовательно, вторую главу можно считать диалектическим продолжением первой. Мы часто удивляемся тому, что под спокойной поверхностью находим бурлящую материю. Значит, образы покоя и волнения весьма часто сопологаются.

Как раз такой диалектике мы посвятили третью главу о воображении субстанциальных качеств. Это воображение качеств представляется нам неотделимым от подлинной нюансировки воображающего субъекта. К тому же здесь мы встретимся с массой тем, уже встречавшихся в грезах воли. Обобщенно говоря, в воображении качеств имеющий претензии гурмана субъект *стремится* уловить глубину субстанций и в то же время переживает диалектику оттенков.

В трех главах из второй части мы рассмотрели наиболее значительные образы убежища: дом, чрево и пещеру. Мы воспользовались удобным случаем, чтобы в простой форме представить закон изоморфности образов глубины. Психологи без труда докажут, что основа этой изоморфности — одна и та же бессознательная тенденция: возвращение к матери. Но такой диагноз станет ошибочным по отношению к

самой ценности образов. И нам показалось уместным изучить три маршрута такого возвращения к матери по отдельности. Объяснить развитие психики в многогранных, перусложненных и вечно возобновляемых образах можно не иначе, как сводя психику к ее глубинным тенденциям.

Истолковав литературные образы пещеры, мы тотчас же перешли к рассмотрению более сокровенного и менее изобилующего образами пласта бессознательного. В главе «Лабиринт» мы проанализировали грезы более смутные и извилистые и менее спокойные, в которых выражается диалектика более вместительных убежищ. Во многих отношениях грезы о пещере и грезы о лабиринте являются противоположными. Пещера означает покой. Лабиринт вновь вызывает движение грезовидца.

В третью и последнюю часть мы поместили три небольшие главки, в которых приводятся три примера того, что можно назвать энциклопедией образов. Два первых этюда — о змее и о корне — можно, кроме прочего, ассоциировать с динамизмом лабиринтного кошмара. В змее — животном лабиринте, в корне — лабиринте растительном мы обнаружили массу динамичных образов скрученного движения. Коль скоро это так, общность этих очерков о двух земных существах с исследованиями из «Земли и грез воли» очевидна.

В последней главе «Вино и лоза алхимиков» мы стремимся показать, что такое конкретная греза, греза, конкретизирующая разнообразнейшие ценности. Греза об эссенциях, разумеется, могла бы составить тему многочисленных монографий. Представляя набросок такой монографии, мы стремились доказать, что воображение не обязательно переходит с предмета на предмет, но, наоборот, обретает полную силу, сосредоточиваясь на привилегированном образе.

VII

Перед тем как покончить с этими общими замечаниями, мы хотели бы объясниться по поводу одного опущения, за которое нас, несомненно, будут упрекать. В книгу о земле мы не включили образы земледелия. Конечно, не из-за отсутствия привязанности к земле. Скорее, наоборот, нам показалось, что говорить о саде и огороде в краткой главе было бы

предательством по отношению к ним. Для того чтобы рассказать о воображаемом земледелии, о радостях заступа и грабель, потребовалась бы целая книга. К тому же стереотипная поэзия сохи маскирует столько смыслов, что для освобождения литературы от лжепахарей понадобилась бы особая ветвь психоанализа.

Но сама детализованность наших исследований служит достаточным извинением за определенные несовершенства анализа. На самом деле мы не считали нужным расчленять некоторые из наших литературных документов. Когда нам казалось, что образ разворачивается по нескольким регистрам, мы группировали его свойства, несмотря на риск утратить гомогенность отдельных глав. В действительности образ не подлежит дробному изучению. Он задает тему тотальности. Он способствует конвергенции в высшей степени разнообразных впечатлений, впечатлений, исходящих от нескольких органов чувств. Как раз при этом условии образ наделяется смыслами искренности и увлекает за собой все существо. Надеемся, что читатель простит лирические отступления, длинноты и даже повторения, цель которых — предоставить образам возможность жить собственной жизнью, одновременно и сложной и глубокой.

Часть первая

Глава первая

Диалектика воображаемой энергетики.

Сопrotивляющийся мир

...Враждебность нам ближе всего.

Рильке. IV Дуинская элегия

Ручной труд помогает изучению внешнего мира.

Эмерсон[^]

I

Диалектика *твердого* и *мягкого* повелевает всеми образами, составляемыми нами о сокровенной материи вещей. Эта диалектика *одушевляет* все образы, через которые мы активно и пылко приобщаемся к глубинам субстанций, ибо подлинный ее смысл может быть только в *одушевлении*. *Твердый* и *мягкий* — это два первых качественных прилагательных, характеризующих *сопротивление* материи, первую *динамическую жизнь сопротивляющегося мира*. В динамическом познании материи — и соответственно в познании динамических ценностей нашего бытия — не будет ни малейшей ясности, если прежде всего, мы не введем два термина; *твердый* и *мягкий*. Впоследствии придет более богатый и утонченный опыт, безграничная сфера «промежуточных» переживаний. Но в материальном порядке «да» и «нет» звучат как «мягкое» и «твердое». Не бывает

[^] Эмерсон, Ральф Уолдо (1803—1882) — амер. философ, эссеист, основоположник трансцендентализма; испытал влияние Т. Карлейля; переписывался с С.Т. Кольриджем и У. Вордсвортом; учитель Генри Торо.

образов материи без этой диалектики приглашения и исключения, диалектики, *транспонируемой* воображением в бесчисленных метафорах, диалектики, порою инвертируемой под воздействием любопытных амбивалентностей, — и даже обуславливающей, например, лицемерную враждебность мягкости или же дразнящее завуалированное приглашение твердости. Но все же материальное воображение зиждется на первообразах твердости и мягкости. Эти образы до такой степени элементарны, что, вопреки каким бы то ни было перестановкам и несмотря ни на какие инверсии, их можно всегда обнаружить в основе всех метафор.

И вот, если верно, что *воображение сопротивления*, приписываемого нами вещам, наделяет первичной координацией насилие, осуществляемое нашей волей *против* вещей (а мы приведем этому массу подтверждений), становится очевидно, что именно в труде, к которому материя мягкая и материя твердая побуждают столь по-разному, мы осознаём собственные динамические потенции, их разнообразие и противоречия. Через *твердое* и *мягкое* мы узнаём разные виды становления и получаем весьма несходные свидетельства действительности времени. Твердость и мягкость предметов волей-неволей вовлекают нас в динамическую жизнь весьма разных типов. Сопrotивляющийся мир выводит нас за пределы статического бытия, за пределы нашего существа. Так начинаются тайны энергии. С этих пор мы становимся *пробужденными* существами. Когда у нас в руках молоток или мастерок, мы перестаем быть одиночками, обретаем противника и какое-то дело. Сколь бы мало мы ни имели, исходя из этого факта наша судьба становится космической. «Кирпич и известковый раствор, милая Изабелла, — пишет Мелвилл, — скрывают более глубокие тайны, нежели лес и горы»¹. Все эти *сопротивляющиеся* объекты отмечены амбивалентностями содействия и препятствия. Это существа, которые необходимо укротить. Они наделяют нас сущностью самообуздания, сущностью нашей энергии.

¹ Melville H. Pierre[^]. Trad., p. 261.

[^] Роман Г. Мелвилла «Пьер» написан в 1852 г.

II

Психоаналитики немедленно нам возразят: они скажут нам, что настоящие противники — это *люди*, что с первыми *запретами* ребенок сталкивается в семье, и что, как правило, *сопротивление*, досаждающее психике, отмечено печатью социального. Но ограничиваться переводом символов на человеческий язык — как часто поступает психоанализ — означает забывать область нашего анализа в целом, автономию символизма, а вот к ней-то мы и хотим привлечь внимание. Если в мире символов сопротивление является человеческим, то в мире энергии сопротивление материально. Ни психоанализ, ни психология не сумели найти должных средств для оценки сил. В психоанализе нет психического динамометра, чьи показания определялись бы эффективной обработкой материи. Подобно дескриптивной психологии психоанализ оказался сведенным к своего рода психической топологии: он устанавливает уровни, пласты, ассоциации, комплексы и символы. Несомненно, он позволяет оценивать доминирующие импульсы по их результатам. Но в нем отсутствуют инструменты подлинной *психической динамологии*, подробной динамологии, изучающей индивидуальность образов. Иными словами, психоанализ довольствуется определением образов через их символику. Стоит психоанализу обнаружить импульсивный образ или выявить травмирующее воспоминание, как он сразу же ставит проблему их *социальной* интерпретации. Он забывает о целой области исследований: о самой сфере воображения. А ведь психика одушевляется благодаря подлинному *голоду в отношении образов*. Она жаждет образов. В общем, психоанализ всегда ищет под образом единственную реальность, но забывает о противоположном направлении поисков: о поисках позитивности образа, исходящего из реальности. В этих-то поисках и обнаруживается энергия образа, служащая прямо-таки признаком активной психики.

Слишком часто психоаналитики считают, будто фантазирование нечто скрывает. Оно якобы играет роль «покрывала». Но ведь это его вторичная функция. И вот, как только фантазированию становится причастной рука, как толь-

ко реальные энергии вовлекаются в труд, а воображение актуализирует собственные образы, центр существа утрачивает субстанцию горя. Действие сразу же становится небытием горя. И тогда выдвигается проблема поддержания динамического состояния, восстановления динамической воли в ритмическом анализе наступательности и мастерства. Образ всегда свидетельствует о некоем продвижении воображающего. Воображение и воодушевление связаны между собой. Несомненно — и увы! — бывает воодушевление без образов, но все-таки образов без воодушевления быть не может.

Так попытаемся же вкратце охарактеризовать воображение сопротивления и воображаемую *агрессивную* субстанциальность, перед тем как приступить к их подробному исследованию.

III

Чем было бы сопротивление, если бы в нем не было упорства, субстанциальной глубины, самих глубин материи? Пусть психологи твердят, что внезапно разгневанный ребенок бьет по столу, о который он только что ударился². В этом *жесте*, в этом эфемерном гневе агрессивность высвобождается слишком быстро, и потому мы не можем обнаружить здесь подлинных образов агрессивного воображения. Впоследствии мы встретимся с находками дискурсивного гнева воображения, гнева, воодушевляющего труженика в его борьбе против всегда непокорной, изначально бунтующей материи. Однако же впредь следует иметь в виду, что активное воображение не начинается как простая реакция или рефлекс. Воображению необходим диалектический анимизм^А, переживаемый при обретении в предмете ответов на намеренное насилие, что наделяет труженика инициативой провокации. Материальное и динамическое

² Действительно ли этот опыт является столь уж естественным? Ведь сколько родителей сами воспитывают у своих чад такую ребяческую месть!

^А **Анимизм** — наделение предметов и природных сил душой, поклонение таким предметам и силам в первобытной религии.

воображения способствуют нашему переживанию наведенной враждебности, психологии *противящейся*, которая не довольствуется ударом или шоком, но обещает грезящему господство над самими глубинами материи. Итак, твердость в грезах есть твердость непрерывно атакуемая и непрестанно возбуждающая. Воспринимать твердость попросту как причину исключения, в ее первом «нет», означает грезить о ней в ее внешней форме, в форме, к которой невозможно притронуться. А вот для грезовидца сокровенной твердости гранит представляет собой своего рода провокацию — его твердость оскорбительна, и за это оскорбление невозможно отомстить без оружия, без инструментов, без средств человеческого коварства. Гранит не обрабатывают с детским гневом. Его расчерчивают или полируют, и это новая диалектика, при которой динамология *сопротивления* дает множество нюансов. Как только мы начинаем грезить, обрабатывая материал, как только мы начинаем переживать грезы воли, время наделяется *материальной реальностью*. Существует *время гранита*, подобно тому как у Гегеля в философии Природы присутствует «пирохронос», время огня. Это время твердости камней, этот *литохронос* можно определить не иначе как активное время труда, время, представляющее диалектически в усилиях труженика и в сопротивлении камня, как своеобразный естественный ритм, как ритм, должным образом обусловленный. И как раз благодаря такому ритму труд обретает сразу и объективную эффективность, и субъективно тонизирующие свойства. Временной характер *сопротивления* наделяется здесь важнейшими чертами. *Осознанность труда* теперь уточняется как в мускулах и суставах труженика, так и в регулярном продвижении работы. Следовательно, борьба, свойственная труду, является наиболее *жесткой* из всех возможных; длительность жеста труженика — наиболее наполненная из всех длительностей, ибо в ней импульс стремится к цели наиболее точно и конкретно. Эта длительность также обладает наибольшей способностью к интеграции. Трудовой жест как бы интегрирует труженика с сопротивляющимся предметом, с самим сопротивлением материи. Материя—длительность динамически внезапно всплывает здесь поверх про-

странства—времени. И в этой материи—длительности человек еще раз реализует себя скорее как становление, нежели как существо. Он познает движение бытия вперед.

Замысел, окрыленный юношеской энергией, фиксируется прямо в своем объекте, зацепляется за него, прикрепляется к нему. Кроме того, проект в стадии исполнения (материальный проект) имеет иную временную структуру, нежели проект интеллектуальный. Весьма часто интеллектуальный проект существенно отличается от его исполнения. Он так и остается проектом шефа, который командует исполнителями. Зачастую в нем повторяется гегельянская диалектика господина и раба при отсутствии выгод от синтеза, состоящего в приобретенном мастерстве в труде, направленном против материи.

IV

Так материя открывает нам наши силы. Она наводит на мысль о динамической категоризации наших сил. Она предоставляет нам не только субстанцию, длящуюся сколько нам угодно, но еще и определенные временные схемы, зависящие от нашего терпения. От наших грез материя немедленно получает прямо-таки обрабатывающее ее будущее, ибо в обработке мы стремимся победить ее. Мы заранее пользуемся плодами действительности нашей воли. Значит, не следует удивляться тому, что грезить о материальных образах — да-да, просто грезить о них — означает сразу же *тонизировать* волю. Когда грезишь о намеренно выбранной сопротивляющейся материи, невозможно оставаться рассеянным, отсутствующим, безразличным. Сопротивление невозможно вообразить просто так. Различные материалы, выстраивающиеся между крайними диалектическими полюсами *твердого* и *мягкого*, обозначают весьма многочисленные типы враждебности. И наоборот, все виды враждебности, которые мы считаем свойственными глубинам человеческой души, вместе с циничным или завуалированным насилием, проявляясь недвусмысленно или лицемерно, обретают реализм в действиях, обращенных на конкретные виды неодушевленной материи. Лучше, чем всем остальным, враждебность специфицируется материальным

дополнением. Например, выражение «бить как штукатурку» (*battre comme plâtre*) обозначает именно акт немощного буйства, в котором нет храбрости, а есть лишь трусливое упоение разбиванием в пух и прах.

Изучая материальные образы, мы обнаруживаем в них (сразу же переходя на язык психоанализа) *имаго*[^] нашей энергии. Иными словами, материя — это наше энергетическое *зеркало*; это зеркало, фокусирующее наши потенции, освещая их воображаемыми радостями. И поскольку в книге об образах, несомненно, дозволено злоупотреблять образами, мы бы охотно сказали, что твердое тело, рассеивающее получаемые удары, является *выпуклым зеркалом* нашей энергии, тогда как мягкое тело можно счесть ее *вогнутым зеркалом*. Причем в высшей степени очевидно, что материальные грезы изменяют направленность наших потенций; они доставляют нам демиургические впечатления; они предоставляют нам иллюзии всемогущества. Эти иллюзии полезны, ибо в них уже содержится поощрение атаковать материю в ее глубинах. От кузнеца до гончара, на примерах железа и теста, мы впоследствии продемонстрируем плодотворность трудовых грез. Ощущая в обработке материи завлекающее нас сгущение образов и сил, мы переживем синтез воображения и воли. Этот синтез, которому философы уделяли столь мало внимания, между тем является первым из синтезов, которые необходимо рассмотреть в динамологии специфически человеческой психики. Мы желаем лишь того, на что направляем богатое воображение.

В действительности философский дуализм субъекта и объекта предстает в наиболее явном равновесии, возможно, именно в своем аспекте воображаемой энергии; иными словами, в царстве воображения с таким же успехом можно сказать, что реальное сопротивление возбуждает динамические грезы, или же что динамические грезы пробуждают сопротивление, спящее в глубинах материи. В журнале

[^] В данном случае — бессознательное представление, не столько образ, сколько выработанная воображением схема. Термин принадлежит К.Г. Юнгу.

«Атенеум» находим страницы Новалиса[^], поясняющие этот закон равенства действия и противодействия, транспонированный в закон воображения. По мнению Новалиса, «при любом соприкосновении зарождается некая субстанция, чье воздействие длится столько же, сколько само прикосновение». Иначе говоря, субстанция наделена способностью прикасаться к нам. Она касается нас, как мы ее, жестко или нежно. Новалис продолжает: «Это служит основанием всех синтетических модификаций индивида». Следовательно, на взгляд новалисовского магического идеализма, материю пробуждает человек, а спящие в вещах качества наделяются жизнью от прикосновения чудесной руки, от контакта, дополненного разнообразными грезами о воображающем осязании. Но предоставлять инициативу воображающему, как делает магический идеализм, нет необходимости. На самом деле, какое имеет значение, кто начинает борьбу и диалоги, когда эти борьба и диалоги обретают силу и жизнестойкость в своей *повторяющейся* диалектике, при постоянной взаимной активизации. А ведь наша задача гораздо проще и состоит в показе радостного характера образов, выходящих за пределы реальности.

Тем не менее, разумеется, материальная реальность нас учит. Благодаря обработке весьма разнообразных и отчетливо индивидуализированных материалов мы можем узнать индивидуализированные типы гибкости и решительности. И воздействуя на точку равновесия нашей силы и сопротивления материи, мы становимся не только ловкими в отделке форм, но и *материально* умелыми. *Материю* нужно соединить с *Рукой*, чтобы определить сам узел *энергетического дуализма*, активного дуализма с совершенно иной тональностью, нежели классический дуализм объекта и субъекта, когда оба ослаблены созерцательностью, один — в своей инертности, другой — в своей праздности.

Действительно, работающие руки переносят субъект в новый порядок, в котором возникает *динамизация* его существования. В этой сфере все предстает в виде приобретения, а любой образ представляет собой *ускорение*; иными

[^] В журнале «Атенеум» в 1798 г. Новалис опубликовал фрагменты «Вера и любовь» и «Цветочная пыльца», а в 1800 г. — «Гимн к Ночи».

словами, воображение — «акселератор» психики. Воображение систематически движется *слишком* быстро. Это довольно-таки банальное свойство, настолько банальное, что мы забываем отмечать его как существенное. Если же мы рассмотрим получше эту подвижную кайму образов вокруг реальности и соответственно это преодоление бытия, подразумеваемое воображающей деятельностью, мы сможем понять, что особенность человеческой психики в том, что это воодушевляющая сила. И тогда обыденная жизнь как бы отходит в сторону, она кажется чем-то косным и тяжело-весным, осколком прошлого, а позитивная функция воображения сводится к рассыпанию этой груды инертных привычек, к пробуждению этой неповоротливой массы, к открытости бытия навстречу новой подпитке. Воображение — это принцип приумножения атрибутов, касающихся глубин субстанций. А еще это воля к *сверхбытию*, не ускользающему, а расточительному, не противоречивому, а упоенному противоположностями. Образ — это бытие или существо, отличающееся от самого себя ради того, чтобы увериться в становлении. И как раз в литературном воображении эта дифференциация сразу же отчетливо предстает. Один литературный образ разрушает массу вялых образов, полученных от восприятия. Литературное воображение способствует «развоображению», чтобы лучше воображать заново.

А значит, *все позитивно*. Так, медлительное не равнозначно обузданной стремительности. К тому же воображаемое медлительное стремится к избытку. Медлительное воображается с *преувеличением* медлительности, и воображающий наслаждается не медленностью, а преувеличением замедления. Поглядите, как блестят у него глаза, прочтите на его лице искрящуюся радость воображения медлительности, радость от замедления времени, от навязывания времени плавного, молчаливого и спокойного будущего. Итак, медлительное на свой лад наделяется *знаком* чрезмерности, самой печатью воображения. Стоит найти тесто, субстанциализирующее эту желанную медлительность, эту медлительность грез, как мы сразу начнем преувеличивать его мягкость. Рабочий, поэт с месячными руками, бережно обрабатывает эту эластичную вялую материю до тех пор, пока

не открывает в ней необыкновенное действие тонких связей, эту в высшей степени интимную радость тончайших нитей материи. Едва ли существуют дети, не разминавшие эту вязкость большим и указательным пальцами. Впоследствии мы предоставим массу свидетельств таких субстанциальных радостей. Теперь же мы хотим лишь поместить все материальные преувеличения в промежуток между двумя полюсами: *слишком твердо* и *слишком мягко*. Эти два полюса не являются неподвижными, ибо от них исходят провокативные силы. Силы рабочих рук на них отвечают, и обе стороны пытаются распространить на материю наш империализм.

Воображение всегда стремится повелевать. Оно не умеет покоряться сути вещей. Если оно и принимает их первообразы, то лишь для того, чтобы их видоизменять и преувеличивать. Мы лучше поймем это, когда изучим активную трансцендентность мягкости. До чего же драгоценна для нашего тезиса следующая мысль Тристана Тцара^А: «Он предпочитал скорее месить бурю, чем предаваться мягкости» (Полночь для гиганта. XVIII).

В общих чертах и готовясь к более тонкой диалектике, можно утверждать, что агрессивность, возбуждаемая *твердым*, является *прямой*, тогда как приглушенная враждебность *мягкого* возбуждает агрессивность *искривленную*. Минералог Роме Делиль^В писал: «Прямая линия чаще всего сочетается с царством минералов. [...] В растительном царстве прямая линия встречается все еще довольно часто, но всегда в сопровождении кривой. Наконец, в животных субстанциях [...] кривая линия доминирует»³. Человеческое воображе-

^А Тцара, Тристан (наст. имя Самуэль Розеншток) (1896—1963) — франц. писатель румынского происхождения. В 1916 г. в Цюрихе создал группу дадаистов.

^В Роме Делиль, Жан-Батист (1736—1790) — франц. минералог. Опубликовал в 1772 г. «Опыт о кристаллографии», где сформулировал первый закон кристаллографии, закон постоянства углов, который с тех пор носит его имя.

³ Ср. Hegel. Philosophie de la Nature. Trad. Vera, t. I, p. 568. Один геометр противопоставляет «суровой прямой линии» «округлую нежность окружности» (Dantzig T. A la Recherche de l'Absolu. Trad., p. 206). Тот, кто забудет о роли динамического воображения, плохо поймет эти моральные смыслы.

ние — еще одно царство, царство, тотализирующее все принципы образов, действующие в трех царствах: минеральном, растительном и животном. Посредством образов человек обретает способность завершить внутреннюю геометрию, подлинно материальную геометрию всех субстанций. С помощью воображения человек предается иллюзии возбуждения информационных потенциалов всех видов материи: он наделяет подвижностью твердую стрелу и мягкую пулю — он заостряет враждебную минеральность твердого и способствует вызреванию округлых плодов мягкого. Как бы там ни было, материальные образы, образы материи, создаваемые нами для себя, являются чрезвычайно активными. Об этом почти не говорят — и все-таки они начинают поддерживать нас с того момента, как мы проникаемся доверием к энергии наших рук.

V

Если диалектика *твердого* и *мягкого* позволяет с такой легкостью классифицировать импульсы, доходящие до нас от материи и выносящие решения относительно *воли* к труду, то, по-видимому, по предпочтениям, оказываемым образам твердого или мягкого — так же, как и по любви к некоторым мезоморфным состояниям, — можно проверить многочисленные выводы характерологии. Несомненно, в значительной своей части характер является продуктом человеческой среды, а его психоанализ опирается преимущественно на среду семейную⁴. Именно в семье и тесных социальных кругах мы видим, как развивается социальная психология *противления*. В характере есть множество черт, которые даже позволяют определить его как систему защиты индивида от общества, как процесс противостояния обществу. Стало быть, психологии *противления* необходимо изучать преимущественно конфликты между «Я» и «Сверх-Я».

⁴ Ср. Lacan J. Les Complexes familiaux dans Formation de l'Individu // Encyclopédie Française. T. VIII: об умственной жизни).

[^] Лакан, Жак (1901—1981) — глава французской школы неопрейдизма, относимый к «большой четверке» структуралистов, произведших переворот в философии на рубеже 50—60-х гг.

Однако же мы намереваемся внести лишь крайне ограниченный вклад в столь обширную проблему. Характер утверждается в часы одиночества, столь благоприятствующие воображаемым подвигам. Эти часы полного одиночества автоматически представляют собой часы вселенной. Человек, покидающий общество и устремляющийся вглубь своих грез, *наконец-то* смотрит на вещи. Возвратившись к природе, человек возвращается и к своим преобразующим потенциалам, к своей функции материального преобразования — если только он удаляется в одиночество не для того, чтобы скрыться от людей, но с тем, чтобы унести с собой силы труда. Одна из наиболее привлекательных черт романа «Робинзон Крузо» — в том, что это повествование о жизни в *кропотливом труде, о предприимчивости*. В активном одиночестве человек стремится рыть ямы, долбить камень, резать древесину. Он стремится обрабатывать материю, преобразовать ее. В таком случае человек — это уже не просто философ, *глядящий на вселенную*, но неутомимая сила, *противящаяся* вселенной, *противящаяся* субстанции вещей.

Дюмезиль^А, подводя итоги одной работы Бенвениста^В и Рену^С, говорит, что противник индоиранского бога победы «скорее среднего («Сопротивление»), нежели мужского рода, скорее неодушевленное понятие, чем демон, [...] (битва) по существу ведется между богом нападающим, агрессивным, подвижным [...] и “чем-то” противящимся, неповоротливым, пассивным»⁵. Итак, *сопротивляющийся мир* не сразу получает право на то, чтобы быть личностью; прежде всего

^А Дюмезиль, Жорж (1898—1984) — специалист по сравнительной мифологии индоевропейцев, лингвист-кавказовед. Постулировал трехчастное деление индоевропейского общества, из которого происходят кастовая организация и триады богов. Среди основных трудов: «Боги германцев» (1959), «Архаическая религия Рима» (1966), «Верховные боги индоевропейцев» (1977; рус. пер. 1986).

^В Бенвенист, Эмиль (1902—1976) — крупнейший франц. лингвист XX века, специалист по семантической реконструкции индоевропейских языков, новатор в области методологии общего языкознания.

^С Рену, Луи (1896—1966) — крупнейший франц. санскритолог. Автор «Ведической грамматики» и «Истории ведической литературы». Переводчик основных памятников санскрита Вед.

⁵ Dumézil G. Mythes et Dieux des Germains, p. 97.

боги труда должны бросить ему вызов, чтобы вывести из состояния анонимного оцепенения. Дюмезиль упоминает бога-плотника Твастара^А, у которого (как у «Сына») есть собственные произведения. Таким образом, здесь уловлен поливалентный смысл «Творения». Образ Творения изношен, а также замаскирован чрезмерной абстрактностью. Однако же в полезном труде оно вновь наделяется смыслом, распространяющимся на самые разнообразные сферы. В труде человек удовлетворяет творческую потенцию, приумножающуюся посредством многочисленных метафор.

Когда некая материя, непрерывно обновляющаяся в своем сопротивлении, не дает нашему ручному труду стать машинным, труд этот возвращает нашему телу, нашим энергиям, нашей выразительности, самим словам нашего языка первозданные силы. Посредством обработки материи наш характер сливается с нашим темпераментом. В действительности общественные дела чаще всего проявляют тенденцию к тому, чтобы создать в нас *характер, противостоящий нашему темпераменту*. В таком случае характер можно назвать *группой компенсаций*, цель которых — замаскировать все слабости темперамента. Когда компенсации являются слишком уж негодными и поистине плохо связанными между собой, на сцену полагается выйти психоанализу. Но ведь сколько дисгармоний от него ускользает в силу одного того, что он занимается лишь социальными инстанциями^В характера! Психоанализ возник в буржуазной среде и довольно часто пренебрегает реалистическим и материалистическим аспектами человеческой воли. Обработка предметов, направленная «против» материи, и представляет собой своего рода естественный психоанализ. Он дает шансы на скорейшее излечение, поскольку материя не позволяет нам обманываться относительно наших собственных сил.

Как бы там ни было, отдельно от социальной жизни и даже до сопряжения материалов с ремеслами, наличеству-

^А **Твастар** — божественный ремесленник, которому приписываются Веды, сотворение неба и земли, жертвенных приборов, молнии Индры и т.д.

^В **Инстанция** — по Фрейдю — подструктура психического аппарата (например, цензура или Сверх-Я).

ющими в обществе, нам необходимо рассмотреть воистину первичные материальные реальности в том виде, как их предоставляет природа, — и как соответствующие приглашения к проявлению наших сил. Лишь тогда мы доберемся до динамических функций рук, далеко и глубоко проникнув в бессознательное человеческой энергии, туда, где ничего не подавляется здравым рассудком. В таких случаях воображение бывает взрывным или связывающим, оно вырывает с корнем или запаивает. Чтобы увидеть, как обнаруживаются диалектические потенции ручного труда, достаточно дать ребенку несколько разнообразных веществ. Эти изначальные силы следует познавать с помощью трудовых мускулов, чтобы впоследствии измерять их экономию в продуманных творениях.

Здесь мы делаем выбор, вводящий наши исследования в узкие рамки. Мы выбираем не вождя клана и не директора металлургического завода, а именно рабочего-мастера, участвующего в битвах с субстанциями. Воля к власти как социальное господство нашей проблемой не является. Желая изучать *волю к власти* фатально принужден анализировать в первую очередь символы царственности. Тем самым тот, кто философствует о воле к власти, поддается гипнозу мнимого; паранойя социальных утопий вводит его в искушение. *Воля к труду*, которую мы намереваемся изучить в данной работе, мгновенно избавляет нас от мишуры всяких регалий; она с необходимостью выходит за пределы сферы знаков и мнимого, сферы форм.

Разумеется, воля к труду не может делегироваться, она не может пользоваться трудом других. Она предпочитает делать, а не заставлять. И тогда труд создает образы собственных сил, он одушевляет труженика материальными образами. Труд помещает труженика в центр мироздания, а не общества. И если для обретения жизненной силы труженику бывают необходимы *чрезмерные* образы, он заимствует их у демиургической паранойи. Демиург вулканизма и демиург нептунизма — земля пылающая и земля отжигаемая — предлагают противоположные виды избыточности воображению, обрабатывающему твердое, и воображению, обрабатывающему мягкое. Кузнец и гончар повелевают двумя разными мирами. Благодаря самой материи своего тру-

да, в самом проявлении своих сил они обретают видения мироздания, видения, современные эпохе Творения. Труд — по самой сути субстанций — напоминает Книгу Бытия. Посредством одушевляющих его материальных образов он имагинативно воссоздает саму материю, противящуюся его усилиям. *Homo faber*^А в своей обработке материи не довольствуется геометрическими мыслями о наладке; он наслаждается глубинной *твердостью* фундаментальных материалов; наслаждается он и *ковкостью* всех материалов, которые ему предстоит сгибать. И все эти наслаждения живут уже в предзаданных образах, побуждающих к труду. Это не просто «*satisfecit*»^В, следующее за выполненной работой. Материальный образ служит одним из факторов труда; это ближайшее будущее, будущее, материально предвосхищаемое всяким нашим воздействием на материю. Посредством образов обработки материи рабочий учится тонко оценивать материальные качества, он становится настолько сопричастным материальным смыслам, что вполне можно сказать, что он познает их генетически, как если бы ему предстояло свидетельствовать об их верности элементарным материям.

VI

Уже тактильное ощущение, которое *роется* в субстанции и обнаруживает материю под формами и цветом, подготавливает иллюзию прикосновения к *глубинам материи*. И материальное воображение немедленно открывает нам полости субстанции и доставляет нам неведомые богатства. Динамически переживаемый, эмоционально воспринимаемый и терпеливо разрабатываемый материальный образ является *отверстием* (*ouverture*) во всех смыслах этого термина, как в прямом, так и в переносном. Он утверждает психологическую реальность фигуративного, воображаемого. Материальный образ — это преодоление непосредственно данного бытия, углубление бытия поверхностного. И углубление это открывает двойную перспективу: в сторону

^А *Homo faber* (лат.) — «человек умелый», человек, изготавливающий орудия труда.

^В *Satisfecit* (лат.) — в данном случае: оценка «удовлетворительно».

глубин действующего субъекта и по направлению к субстанциальной сокровенности инертного объекта, встреченного в восприятии. При этом в обработке материи такая двойная перспектива переворачивается; происходит обмен между глубинами субъекта и объекта; в результате в душе труженика рождается целебный ритм интровертности и экстравертности. Однако же если мы действительно инвестируем объект, если, несмотря на его сопротивление, мы *навязываем* ему форму, то интровертность и экстравертность становятся не просто направлениями и указателями, обозначающими два противоположных типа психической жизни. Они представляют собой два типа энергии. При взаимообмене эти энергии развиваются. Трудящийся с необходимостью переживает последовательность непосредственного усилия и немедленного успеха. А вот при враждебности между людьми любой провал, сколь бы ничтожен он ни был, *обескураживает* интроверта, вызывая у него объективно враждебное отношение; сопротивление воодушевляет рабочего в той мере, в какой гордость за свое мастерство налагает на него отпечаток интровертности. В труде ярко выраженная интровертность служит залогом энергичной экстравертности. К тому же, если правильно подобрать материал и сообщить ритму интровертности и экстравертности его реальную подвижность, то можно заняться анализом ритма в том смысле, в каком этот термин употребляет Пиньейру душ Сантуш⁶. В труде — в труде с подобающими ему грезами, с грезами, не чужающимися труда, — эта подвижность не бывает ни бесцельной, ни напрасной; она располагается между диалектическими крайностями слишком твердого и слишком мягкого, в точке, к которой труженик может приложить свои *блаженные силы*. И как раз в связи с этими силами, при общем психическом подъеме, достигаемом благодаря мастерскому применению этих сил, бытие реализуется как динамическое воображение. Тут мы сразу видим воображение зашоренное и воображение прозорливое. Чтобы вести речь о бесцельном воображении, надо быть праздным.

⁶ Ср. *Bachelard G. La Dialectique de la Durée. Chap. VIII.*

Несомненно, воображение *проникает* лишь в воображаемые глубины; и все-таки желание проникновения характеризуется собственными образами; это желание воспринимает в образах материального проникновения специфицирующую динамику, динамику, состоящую из здравого смысла и решительности. Классический психоанализ должен испытывать интерес к пристальному изучению этих образов проникновения, сопровождающих воздействие на различные материалы, ради того чтобы изучать их *как таковые*, не торопясь — как это он делает слишком часто — их истолковывать. И тогда на воображение уже не будут навешивать ярлык обыкновенной способности к замещению. Оно предстанет как потребность в образах, как образный инстинкт, который совершенно нормально сопровождает инстинкты более «неотесанные» и неповоротливые, например, инстинкты столь *медлительные*, как половые⁷. Непременная уместность воображения, обновляющегося и приумножающегося в образах, не преминет проявиться, если мы займемся изучением наиболее активных образов, образов материального проникновения. Здесь мы увидим психологическую полезность сближения воли к проникновению и образов, *наводящих* на эффективное проникновение. Благодаря этому сближению мы расположимся в узле взаимодействия, где образы становятся «импульсивными», а импульсы могут *усиливать* доставляемое ими удовлетворение посредством образов. Действие и его образ — вот вам и сверхбытие, динамическая жизнь, вытесняющая жизнь статическую столь отчетливо, что пассивность теперь начинает восприниматься как небытие. В конечном счете образ возвышает нас и способствует нашему росту; он наделяет нас становлением растущего «Я».

Итак, на наш взгляд, воображение является центром, где образуются два типа ориентации любой амбивалентности: экстравертность и интровертность. И если мы пронаблюдаем за образами в деталях, мы уясним, что амбивалентности

⁷ Проследившая медленное созревание желаний, мы увидим всю медленность их *освоения*. А вот *разрушение* их происходит мгновенно. Медленно формировавшееся желание разрушается в один миг.

конкретизируются через эстетические и моральные ценности, связываемые с образами. В образах тонко, с некоей существенной хитростью, состоящей в одновременном показе и сокрытии, реализуются могущественные воли, борющиеся в глубинах существа. Например, по излюбленному визуальному образу можно определить отмечаемую некоторыми психоаналитиками скоптофилию (ср. *Lacan J. Les Complexes familiaux dans Formation de l'Individu*), в которой объединяются тенденции к *видению* и *выставлению напоказ*. С другой стороны, сколько показных образов представляют собой не более чем маски! Впрочем, естественно, что материальные образы являются более «ангажированными». Для них характерна именно динамическая вовлеченность. И когда мы добираемся до глубин материи, агрессивность, неприкрытая или изворотливая, прямая или косвенная, заряжается противоположными смыслами силы и сноровки, обнаруживая в переживании силы — непреложности экстраверта, а в осознании сноровки — убеждения интроверта. Тем самым труд и рабочий взаимно обуславливают друг друга — истина, несомненно, банальная, но в своих многочисленных нюансах столь многолика, что для ее уточнения потребуются пространные исследования.

В следующей главе мы покажем первый набросок, первый случай такой взаимообусловленности, сделав вначале несколько замечаний о «режущей»[^] воле, о воле к резанию и высеканию зарубок, а впоследствии совершим краткий экскурс в реальную обработку материалов, чтобы привлечь внимание к динамическому характеру инструментов, слишком часто рассматриваемых в пределах формального аспекта. Тем самым мы получим первый эскиз *двойной перспективы*, которую мы упоминали выше и которая будет выделена сначала в своеобразном психоаналитическом этюде, а затем — в размышлении о динамических условиях первоначальных успехов обработки материалов.

[^] Слово *incisif* — «режущий» — в переносном смысле означает «решительный» или «начинательный».

Глава вторая

Режущая воля и твердые материалы.

Агрессивный характер инструментов

Сердце у тебя — для надежды, а руки — для труда.
О.В. де Любич-Милош. Мигель Маньяра[^]

I

Инертный предмет, предмет твердый дает удобный повод не только для непосредственного соперничества, но еще и для целенаправленной, уклончивой и возобновляемой борьбы — вот наблюдение, которое можно сделать в любом случае, если дать инструмент находящемуся в одиночестве ребенку. Инструмент сразу же превратится в орудие разрушения и увеличит коэффициент агрессии против материи. Впоследствии наступает пора блаженной работы с обузданной материей, но изначальное превосходство предстает как ощущение острия или лезвия, как живейшее ощущение крутящегося буравчика. Инструмент пробуждает потребность действовать *против* твердого предмета.

Когда у человека нет инструмента, вещи слишком сильны. А человеческая воля выжидает. Спокойные глаза глядят на вещи, они производят их «раскадровку» на вселенском фоне, а философия — глазное ремесло — способствует осознанию зримого. Так, философ постулирует некое «не-

[^] Драма О. Милоша «Мигель Маньяра» (1912) по-своему трактует образ Дон-Жуана.

я» *напротив* «я». Сопrotивление мира превращается в обычную метафору, становится чем-то «смутным», едва ли выходящим за рамки иррационального. В таком случае у слова *против* (contre) сохраняется лишь топологический аспект и оно означает «возле»: говорят о портрете у (contre)[^] стены. В слове *contre* нет ни малейшего динамизма, и динамическое воображение его не одушевляет и даже не изменяет. Но тот, кто держит в руке нож, сразу же понимает, что такое провокация вещей.

Ученые не сумели показать важность различия между голыми руками и руками, вооруженными инструментами. Что бы об этом ни думала натуралистическая психология, между ногтем (когтем) и ловильным крюком есть прерывность. Ловильный крюк зацепляет предмет, чтобы предоставить свободу действий дополнительной агрессивности. Орудие труда предоставляет агрессии будущее. Психология рук, вооруженных инструментами, должна входить в структуру личности. Руки, вооруженные инструментами, способствуют *вытеснению* насилия, производимого голыми руками. Руки, вооруженные хорошими инструментами, *выставляют в смешном свете* руки, вооруженные плохими инструментами. Дурное обращение с хорошим инструментом вызывает смех всей мастерской. У всякого инструмента есть коэффициент доблести и коэффициент сообразительности. Для доблестного (valeurieux) рабочего инструмент обладает смыслом (valeur). Следовательно, подлинные грезы воли — это грезы, вооруженные инструментами, грезы, проецирующие последовательность задач в должном порядке. В отличие от того, что бывает у слабовольных людей, у грезовидцев, которых не возбуждает наличная материя, которые не переживают диалектику сопротивления и действия и не динамизируют слово «*против*», — грезы не исчерпываются при созерцании цели. Грезы трудовой воли одинаково любят и средства, и цели. С их помощью динамическое воображение обретает историю, рассказывает себе истории.

[^] Слово *contre* употребляется гораздо шире русского *против* и может означать «возле», «около».

Но перед тем, как заняться подвигами инструментов-триумфаторов, понаблюдаем за грезами о простейшем ноже.

На четырех страницах, насыщенных превосходной густотой мысли, Жорж Блэн^А приводит основные элементы материального психоанализа желания надреза.

Эта проблема ставится во всей отчетливости уже с первых строк: «Мужское удовлетворение, рождающееся от акта надреза, следует поставить в связь с некоторыми “покаянными” формами нашего садизма. Всякая цельность провоцирует нас»¹. Можно вести бесконечный спор о том, что первично — инстинкт садизма или же соблазнительные образы. И тогда в защиту первой точки зрения можно сказать, что садизм ищет объекты, чтобы надрезать или поранить их. В распоряжении инстинкта всегда имеется «режущая» воля. Но с таким же успехом можно утверждать, что образ пробуждает спящий инстинкт, что материальный образ нас провоцирует, а сопротивление мира вызывает нашу агрессию. Как бы там ни было, следует заключить, что именно здесь воображение и воля сближаются более всего.

И действительно, какое спокойствие можно найти в таком «покаянном» садизме, обращенном *против* предмета, лишенного человеческой защиты! Проявления этого садизма имеют хорошее прикрытие, ибо он совершенно не связан с действием *Сверх-Я*. Часто вспоминают о моральном уроке, который получил юный Франклин, испробовавший свой топорик на фруктовых деревьях в саду. Но ведь в полях можно найти столько ив, а в зарослях — столько прутьев, которые никакое *Сверх-Я* не охраняет! Между тем эти объекты *свободной материальной сферы*, объекты, не отмеченные социальными запретами, как раз нас и *провоцируют*. Чтобы понять такую непосредственную провокацию со стороны объекта из *сопротивляющегося мира*, следует выделить новую материальную инстанцию, своего рода *Сверх-Оно*, в отношении которого мы и желаем испытывать свои

^А Блэн, Жорж (р. 1917) — франц. критик. Профессор современной франц. литературы в Коллеж де Франс. Автор книги «Садизм Бодлера» (1948) и двух исследований творчества Стендаля.

¹ *Blin G. Poésie* 45. № 28, pp. 44 suiv.

силы, не только из-за бьющего через край избытка энергии, но и попросту ради упражнения своей режущей воли, своей воли, сконцентрированной на лезвии инструмента.

Несомненно, никакой психоанализ такой инстанции не примет. Психоаналитики все переводят на язык социальных интерпретаций. Им не составит труда доказать, что любое действие, направленное против вещей, служит лицемерным замещением действия, нацеленного против *Сверх-Я*. Но учитывать лишь инстинктивные и социальные аспекты образов означает забывать об одной их составной части. От этого-то забвения и происходит *эвгемеризм*^А психоанализа, из-за которого все комплексы обозначаются именами легендарных героев. А вот теория материального и динамического воображения должна, наоборот, схватывать человека в мире материи и сил. Борьба против вещественного (*réel*) является самой непосредственной и неприкрытой борьбой. Сопrotивляющийся мир помещает субъекта в царство динамического существования, в существование, определяемое активным становлением, откуда и возникает экзистенциализм силы.

Разумеется, провокация тысячеголоса. Свойствами провокации являются смешение жанров, приумножение слов, производство литературы — и она зависит от нетронутой твердой материи, провоцирующей на атаку не только наши вооруженные руки, но и горящие глаза, и оскорбления. Боевому пылу, *neikos*^В присуща поливалентность. Однако мы не должны забывать его первосмысл, сам корень силы, пробуждаемой сразу и в нас, и вне нас.

Динамическое воображение, по всей вероятности, считает, что существует некая *Сверх-Вещь*, «потустороннее вещи» в том же духе, в каком *Сверх-Я* господствует над «Я». Этот кусочек дерева, оставляющий мою руку равнодушной, всего лишь вещь — его даже можно назвать чуть ли не концептом вещи. Но если мой нож ради забавы производит на

^А *Эвгемеризм* (по имени древнегреческого ученого Эвгемера) — стремление свести мифологию к реальной истории, а богов — к историческим лицам. Здесь: социализация психоанализа.

^В Греч. *νεῖκος* — брань, ругательство; ссора, вражда.

нем надрез, то же самое дерево становится больше самого себя, оно делается *Сверх-Вещью*, вбирая в себя все провоцирующие силы сопротивляющегося мира; оно естественно принимает на себя все метафоры агрессии. Бергсонинец усмотрел бы здесь лишь формальную раскадровку действительности — а ведь объект или *Сверх-Объект* подстрекает меня, формируя меня как группу агрессивных волей, с подлинным гипнотизмом силы.

И вот если мы пронаблюдаем за материальным воображением в аспекте столь многочисленных различий между мягкой и твердой материей, мы уразумеем, что типы материи обуславливают в грезящем анатомию сложных инстанций воли к власти. До тех пор пока психологи детально не изучат различные формы воли к власти над материей, они будут плохо подготовлены к различению всевозможных оттенков воли к социальной власти. Лишь при таком условии можно исследовать взаимоотношения между реальностью и метафорой, а также анализировать действие сил убеждения в языке.

К примеру, термины, используемые Жоржем Блэном, заставляют предположить, что речь идет о «надрезе» плоти, способном удовлетворить «покаянный садизм». Впрочем, когда мы вчитаемся, мы увидим, что столяр может согласиться со следующим взглядом хирурга: «Лезвие разрезает кожу, словно должным образом направляемая молния, или же, проявляя бóльшую настойчивость, движется вперед согласно двухтактной диалектике пилы. Оно оставляет за собой столь непреложный, столь безукоризненно научный след, что дух находит в этом большое удовольствие, тогда как плоть страдает...»

Эта научность, эта медлительность, это спокойное сравнение радостей, доставляемых ножом и пилой, — все эти грезы, естественно, возникли при надрезе материи, при обработке нежной древесины. Но кажется, будто образы получают здесь два разных объектных дополнения: нежную древесину и мягкую плоть. А материальные метафоры «плавают» от одного дополнения к другому. Именно благодаря этой двойственности садизм находит для себя мирные, хотя и завуалированные, субстанции — свои «невинные свиде-

тельства». Речь может идти о регистре *инертной материи* и содержать признание страшного преступления в регистре *плоти*. Блэн непрерывно переходит из одного регистра в другой, пользуясь восхитительной садической двусмысленностью провокации: «Во многих случаях акт первого надреза содержит в себе нечто вероломное, в котором, однако, нет ничего раздражающего. Хороший надрез — так называемая “врубка вполдерева” при косо направленном ударе — в слабом месте пересекает разрываемую линию по диагонали. Топору дровосека хорошо знакомо это коварство “искоса”. Ведь ветку, на которой он запечатлевает свой удар, он никогда не атакует в фас и под прямым углом.» В объективной части настоящего диптиха мы еще увидим весь смысл этих *косо направленных* ударов, все коварство намеренно вкрадчивой обработки. Эта психология лезвия уловлена здесь Жоржем Блэном в ее глубинно вероломном характере. Вырезая из ветки ивы свистульку, ребенок, хотя и по-детски, уже предается человеческому коварству. Воздействуя на материю, он даже проявляет зачастую скрытую черту неискренности. В действительности если в человеческих отношениях неискренность почти всегда носит защитный характер и почти всегда мрачна, то здесь неискренность наделяется наступательным и агрессивным, счастливым, активным, садическим смыслом.

Не следует удивляться тому, что столь активный психологический опыт переживается в таких несходных сферах. В несколько преувеличенно синтетической форме Жорж Блэн резюмирует уроки естественной и материальной криптографии надреза: «Сладострастие при надрезе в значительной своей части следует свести к удовольствию, каковое мы испытываем при преодолении объективного сопротивления, — к радости быть или орудовать крепчайшим инструментом, действовать в направлении наиболее тупого выступа и запечатлевать свой *замысел* в покоряющейся материи. Таков ослепляющий империализм резьбы по самым крепким материалам, осуществляемой плугом, алмазным резцом, кинжалом или зубами».

Мы прекрасно ощущаем, что все функции подобного текста можно получить лишь с помощью материального анализа. Наша жизнь заполнена любопытным опытом та-

кого рода, опытом, о котором мы умалчиваем и который вызывает у нас в подсознании нескончаемые грезы. Бывают столь своеобразные субстанции, что, разрезая их тонким лезвием, познаешь какую-то новую агрессивность. Стоит лишь подумать о четком и дрожащем ножевом разрезе желе, прекрасной плоти, которая не кровоточит... Может быть, поэтому стойкий и чистый Аксель, герой Вилье де Лиль-Адана^А, угощал своего гостя кабаньим окороком с гарниром из айвового варенья?

Эта материя для садизма в тарелке, эта материя, заставляющая грезящий нож работать под удобным предлогом, — такова материя бессознательного, которую предстоит специфицировать материальному психоанализу. Если мы уделим малую толику внимания материи и ее многообразным формам, то увидим, что такому психоанализу надлежит провести значительную работу. А в нашем непритязательном эссе мы можем привести лишь конкретные примеры.

II

Теперь перейдем к кратким замечаниям о реальной обработке материи.

Если мы пожелаем сделать небольшой синтетический обзор человеческого труда, то именно при ссылке на обрабатываемые материалы можно получить наиболее уверенные гарантии того, что мы не упустим ни одного из его свойств. В частности, классификация инструментов по их форме, освященной продолжительным употреблением, не дает хорошей возможности для изучения технического прогресса. Такой специалист, как Леруа-Гуран^В, признал всю

^А Вилье де Лиль-Адан (1838—1889) — франц. писатель, названный Реми де Гурмоном «Шатобрианом символизма». Пьеса «Аксель», написанная в 1872 г. и опубликованная в 1885—1887 гг., именовалась «символистской» Библией.

^В Леруа-Гуран, Андре (р. 1911) — франц. антрополог и историк первобытного общества. Возглавлял важнейшие археологические раскопки во Франции. Несколько работ посвятил этнологии техники — «Человек и природа» (1936), «Человек и материя» (1943), «Среда и техника» (1945). В книге «Жест и слово» (1964—1965) предложил свой анализ аналитического мышления доисторического человека. Другие важнейшие труды — «Религии доисторической эпохи» (1964), «Предыстория западного искусства» (1965).

ненадежность хронологии доисторических инструментов по их устройству. Он считает, что «материя обуславливает всякую технику», первобытная этнология проясняется в следующей классификации:

1. Стабильные твердые тела — камень, кость, древесина.
2. Полупластичные твердые тела — получающие пластичность при нагревании (металлы).
3. Пластичные твердые тела — достигающие твердости при сушке — керамика, лаки, клеи.
4. Гибкие твердые тела — кожи, нити, ткани, плетеные изделия².

Сталкиваясь с такой массой субстанций, которые вызывают *интерес* для обработки, мы видим всю значимость этой проблемы для материалистического анализа труда, стремящегося дойти до изначальных — и столь различных — интересов. Научная эра, в которую мы живем, отдаляет нас от материальных *априорностей*. В действительности техника *создает* определенные материалы, соответствующие строго определенным потребностям. Например, чудесная индустрия пластических масс предлагает нам сегодня *тысячи* материалов с должным образом обусловленными характеристиками, утверждая господство подлинно *рационального материализма*, изучением которого мы займемся в другой работе. Но проблема примитивного труда состоит совсем в ином. Здесь *внушение производит сама материя*. Кость и лиана — твердое и гибкое — стремятся соответственно пронзать и связывать. Игла и нить продолжают намерение, вписанное в эти материалы. Когда же возникают ремесла, в которых участвует огонь — плавка руд и литье, — феноменология *противления* неожиданно усложняется. И даже начинает казаться, будто мы присутствуем при инверсии феноменологии. Действительно, с помощью огня сопротивляющийся мир как бы покоряется изнутри. И теперь человек придает побежденному металлу крепость литейных форм. Резка твердого тела и формование тела мягкого посредством его затвердевания предстают здесь в диалектике, которой свой-

² *Leroi-Gourhan A. L'Homme et la Matière*, p. 18.

ственной материальной отчетливости, в диалектике, опрокидывающей все бергсонские перспективы^А. Итак, причастность рабочего-металлурга металличности имеет значительную глубину. Мы еще встретимся с ней, когда будем изучать материальное воображение металла. А здесь — лишь слегка ее отметим, чтобы продемонстрировать весь диапазон проблем материальных образов. Пока мы хотим заниматься лишь непосредственной феноменологией и учитывать лишь первый аспект сопротивления, изначальную твердость.

Разумеется, мы понимаем, что такая феноменология по сути своей является динамологией и что к любому материалистическому анализу труда добавляется энергетический. Кажется, будто материя обладает двумя сущностями — сущностью покоя и сущностью сопротивления. Первую мы встречаем в созерцании, вторую — в действии. Тем самым множество образов материи еще более увеличивается. Например, как отмечает Леруа-Гуран, перкуссия (действие по преимуществу человеческое) осуществляется при помощи трех видов инструментов, в зависимости от того, идет ли речь:

- 1) о *контактной* перкуссии, например, ножом по дереву — что дает точное, но не энергичное резание;
- 2) о *маховой* перкуссии, например, кривым садовым ножом — что дает неточное, но энергичное резание;
- 3) о *контактной* перкуссии с применением *ударного инструмента*: долото прикладывается режущей частью к дереву, а молоток *бьет* по долоту. Здесь начинается диалектика орудий труда и их синтез. Так преимущества контактной перкуссии (точность) объединились с преимуществами перкуссии маховой (сила).

Можно ощутить, что три разных типа психики, три типа динамизма *противления* (contre) обретают здесь специфическое господствующее активное свойство. В частности,

^А Башляр хочет сказать, что Бергсон (например, в «Творческой эволюции»), анализируя трудовую деятельность человека, приписывал решающую роль формальному воображению, пренебрегая воображением материальным.

труд третьего рода открывает нам доступ к знаниям и потенции, располагающим нас в новом царстве, *в царстве управляемой силы*. Каждая рука наделяется своей привилегией: одна — силой, другая — сноровкой. Уже в дифференциации рук присутствует подготовка к диалектике хозяина и раба.

Всякая чисто человеческая наступательность означает нападение на противника сразу двумя способами. К примеру, мы лучше поймем одомашнивание животных, если рассмотрим его как сотрудничество *двух* людей. Так, всадник говорит конюху: «Дай-ка ему закрутку, а я запрыгну ему на спину» — и вот коня *атакуют двумя способами*. Похоже, что природа не снабдила животное синтетическими рефлексамии, которые позволили бы ему защититься от комбинированной — столь неестественной и столь человеческой — атаки. Те же самые замечания можно высказать и по поводу работы двумя руками. Каждая из двух рук, которые не дифференцируются между собой в замесе теста — в женской работе, — наделяется своим особенным динамическим смыслом в труде третьего типа, в борьбе с жесткой материей. Вот почему жесткая материя раскрывается перед нами как великая воспитательница человеческой воли, как начало, регулирующее динамогению труда все в том же направлении вирилизации.

III

В действительности при помощи ловкого труда и сноровки при обработке жесткой материи можно устранить массу фантазмов, изобличаемых психоанализом. Ради точности примера бросим вскользь несколько ремарок, выходящих за пределы литературы, накопленной психоанализом вокруг *грез о дыре*³.

Независимо от того, что обычно говорят, мы предлагаем обратить внимание на то, что происходит в *точном труде* и *труде с применением силы*. Здесь можно будет разглядеть грезы с анальными или генитальными тенденциями, кото-

³ Ср. *Boutonier J. L'Angoisse, passim.*

рые постепенно заменялись — а не вытеснялись, и происходило это по мере развития эффективного труда, в особенности когда целью такого труда является достижение четких геометрических форм, реализующихся при сопротивлении материала. Жесткая материя как бы фиксирует экстравертность. Геометрическая форма, которой необходимо добиться, привлекает внимание, так сказать, к острию экстравертности. Вот две причины, в силу которых столь подвижная и ритмичная в праздной жизни диалектика интровертности и экстравертности резко поляризуется в пользу экстравертности. По мере того как *округлость* становится *окружностью*, а отверстие принимает отчетливо кольцеобразную форму, образы либидинозных грез исчезают, так что можно сказать, что геометрический дух представляет собой один из факторов аутопсихоанализа. Разумеется, это более ощутимо, если отверстие *должно* иметь более сложные формы: квадратную, звездчатую, многоугольную...

Но спор между интровертностью и экстравертностью так легко не заканчивается. Соблазны интровертности остаются возможными даже после усилий, направленных на материальный объект, и после геометрической обработки. Порою в уголке квадрата или в луче звездочки слышится смех сатира...

Как правило, трудности способствуют психоанализу, а легкая работа — инфантилизации. Поэтому с психологической точки зрения трудно охарактеризовать *вращательное сверление*. Это весьма значительное техническое изобретение. Оно, несомненно, является производным от сексуальных грез, зачастую сопровождающих непосредственное сверление. А между тем какая амбивалентная радость присуща мастеру, работающему на станке, вонзающем сверло в металлическую пластину с каким-то нежным насилием и столь плавно, что «оно входит как в масло»! Стало быть, здесь воображение производит замену материального дополнения. Такие замены всегда обуславливают поливалентные грезы, приметы важности материального воображения. Эти грезы обыгрывают наиболее значительное из противоречий: противоречие между сопротивляющимися материалами. Эти грезы пробуждают в душе труженика демургические впечатления. Кажется, будто реальность стано-

вится побежденной в самих глубинах своих субстанций, и эта великая победа в конце концов заставляет забыть о собственной легкости и уносит труженика в сферы воли, избавленной от фантазмов первоимпульсов.

Итак, как только мы придадим труду его динамические в психологическом плане аспекты, ассоциируя непосредственно с каждым действием осознание активности, мы поймем, что феноменологию отверстия невозможно создать на основе одной лишь визуальной феноменологии. Ссылка на органические импульсы также не ставит реальных проблем активной динамологии. На наш взгляд, следует крепче сцепить форму и силу, достигнув тем самым эффективности действия, при которой учитываются *априори труда, априори*, дающие выход воле к полезному, реальному и материальному действию, определяя в реальности дополнения к объекту любого субъективного замысла.

Не стоит, следовательно, удивляться тому, что шкала твердости обрабатываемых материалов во многих отношениях является шкалой психологической зрелости. Отверстие, проделываемое в песке, а затем в рыхлой земле, соответствует некоей психической потребности детской души. Необходимо, чтобы ребенок пережил возраст песка. Пережить его — лучший способ его превзойти. Запреты здесь могут оказаться вредными. Интересно заметить, что Рёскин⁴ по поводу своей юности, когда он подвергался строгому надзору, писал: «Больше всего я любил рыть ямы, форма садоводства, которая — увы! — не встречала одобрения матери»⁴. Представляется, что Рескин рационализирует материнский запрет, обращая его в шутку. Он соглашается с тем, что ребенку следует запрещать «ходить по грядкам». Отсюда этот парадокс с ребенком, у которого был сад, но который не находил в нем природы! Тем не менее тяга ребенка к природе столь естественна, что для того, чтобы воображение пустило корни, необходимо совсем немного про-

⁴ Рёскин, Джон (1819—1900) — англ. искусствовед и социолог; пропагандист Тернера и прерафаэлитов, затем — готического искусства. Посвятил несколько работ сближению современной цивилизации с первозданной природой. Цитируется незаконченная автобиография (1885—1889).

⁴ *Ruskin J. Praeterita, Souvenirs de Jeunesse*, p. 58.

странства, совсем мало земли. В саду предместья дети, которых выводит воображение Филиппа Супо^А, занимаются разнообразной работой с четырьмя материальными стихиями, так что писатель выводит четырехвалентность материального воображения одной-единственной фразой: «Сад оставался зачарованным. В своих играх они пользовались дарами четырех стихий: каналами, дикарскими печами, мельницами, туннелями»⁵.

На самом деле мать Рёскина хотела, чтобы у нее был *чистоплотный* ребенок. У нас еще будет возможность вернуться к этому вопросу. Впрочем, что за странное воспитание ребенка, которому не дают рыть ямы под предлогом того, что земля грязная, когда он ощущает, что силы его для этого созрели, когда его силам просто необходимо это занятие! Читая воспоминания английского писателя, мы одновременно поймем и детское влечение подростка к геологии, к запретной области, и то, почему как геолог он так и остался безвольным.

По сравнению с таким инфантилизмом, отличительной чертой которого является воспоминание, окрашенное сожалением, динамизм отверстия, проделываемого в древесине, предстает приметой совершенно нормальной зрелости. Обработка древесины — труд, способствующий воспитанию и помогающий с легкостью пройти разнообразные тесты на твердость. Для подростка он необходим. Если бы нам предстояло разработать психоанализ психики, задержавшейся на стадии обработки тестообразных веществ, мы посоветовали бы просверливать отверстия в древесине, начиная с белой ивы и ясеня — деревьев без узлов и кончая ядром дуба. Впоследствии, как высший идеал мужественности в физическом труде, настанет очередь отверстий в камне и железе.

^А Супо, Филипп (1897—1990) — франц. писатель. В 1919 г. вместе с А. Бретоном и А. Араганом участвовал в издании журнала «Литератур», где опубликовал написанный в соавторстве с А. Бретоном роман «Магнитные поля», первый опыт сюрреалистического автоматического письма. Впоследствии прославился как путешественник и журналист. Цитируемый роман «Братья Дюрандо» написан в 1924 г.

⁵ *Soupault Ph. Les Frères Durandeu*, p. 90.

Мы приводим эту шкалу твердости лишь для того, чтобы признать, что когда мы переходим от одной материи к другой и в особенности когда мы меняем форму атаки, наш труд обретает иной психологический смысл. Пока мы будем судить о нем лишь с точки зрения скорости. Мы встречаем следующий парадокс: инструменту требуется тем больше скорости, чем тверже атакуемое им тело. Этот парадокс разрешается в работе с применением сверлильного лучка. Сверление с помощью быстрого вращения погружает нас в особое время, оно учит нас *скоростной работе*. Андре Леруа-Гуран прекрасно показал важность этого человеческого достижения и его чрезвычайно быстрое распространение по поверхности земного шара: «Перфорация твердых субстанций и в особенности камней весьма рано пробудила у людей изобретательское чувство; насаживание на рукоятку топоров, булав и палиц привело ремесло к использованию этого средства (работы сверлильным лучком), позволяющего делать отверстия в самых компактных телах. Обработка яшмы, общая для всего Тихоокеанского бассейна, вызвала массу основополагающих открытий» (*Leroi-Gourhan A. L'Homme et la Matière*, p. 54).

Нам нет нужды настаивать на этом, поскольку и так видно, что иерархия инструментов, привязанная к иерархии твердых материалов, способствует созданию чисто психологической иерархии эффективности, а последняя показывает нам поистине историю нашего динамизма. К сожалению, *записываем* мы лишь наши праздные грезы, ибо мы испытываем ностальгию по нежному детству. Чтобы сохранить чувство радости силы, следует вспомнить нашу борьбу с сопротивляющимся миром. Труд обязывает нас к этой борьбе и предлагает нам своего рода естественный психоанализ. Этот психоанализ черпает силы освобождения во всех пластах бытия. В деталях и на множестве примеров он помогает понять следующую великую истину, высказанную Новалисом и противостоящую массе тезисов нашего времени: «К мучительным состояниям нас приковывает лень»⁶.

⁶ Цит. по: *Huch R. Les Romantiques allemands*, p. 24.

Благодаря такому психоанализу труженик избавляется от праздных и тяжеловесных грез тремя средствами: самим энергичным трудом, очевидным господством над материей, тяжело реализуемой геометрической формой.

В энциклопедии психоаналитических смыслов следовало бы рассмотреть также и смыслы терпения. Наряду с обтесанной формой следует изучить и форму *шлифованную*. И тогда в обрабатываемый объект следует внедрить новый временной аспект. Шлифовка представляет собой странную сделку между субъектом и объектом. Итак, сколько же грез можно уловить в этом прекрасном метафизическом двустии Поля Элюара:

Cendres, polissez la pierre
Qui polit le doigt studieux.

(О пепел, шлифуй камень,
Шлифующий упорные пальцы.)

(Livre ouvert. II, p. 121).

IV

Итак, мы считаем, что у нас есть основания говорить об *активном ониризме*, т. е. о грезах о чарующем труде, о работе, открывающей перспективы для воли. В этом активном ониризме объединяются две значительные функции психики: воображение и воля. Все наше существо мобилизуется воображением; как признавал Бодлер: «Все способности человеческой души следует подчинить воображению, которое привлекает в принудительном порядке все сразу»⁷. Описывая союз воображения и воли на подходящих примерах, мы проясняем психологию, так сказать, сверхбодрствующей грезы, в продолжение которой труженик сцепляется непосредственно с объектом, всеми своими желаниями проникая в материю и становясь тем самым одиноким, словно в глубочайшем сне.

⁷ Цит. по: *Calas N. Foyers d'Incendie*, p. 115.

Наши наблюдения, возможно, прояснятся, если мы покажем их более отчетливую диалектику, представив одновременно два полюса психологии труда: полюс интеллекта и полюс воли, ясные мысли и грезы о могуществе.

Прежде всего следует уразуметь, что в обработке твердых материалов влияния этих полюсов друг от друга неотделимы. Можно никогда не держать в руках напильника и все же характеризовать психологию *homo faber'a* одной лишь целесообразностью геометрической модели. Распределение сил требует недюжинной осмотрительности, медленной интеграции частичных действий, крайне деликатных при обтачивании детали. И вот начинается поединок двух волей. Нам хочется сделать шлиф прямым, нам хочется *навязать* материалу прямоугольные плоскости. Но кажется, будто материя, со своей стороны, желает сохранить округлость. Она защищает свою закругленность, свою округлую массу. С очевидной *злой волей* она бросает вызов элементарной геометрии. Один лишь труженик знает, с помощью каких тонких атак, каким расходом сил он добивается простоты, каковой он отмечает предмет.

И здесь следует отдавать себе отчет в том, что разумное воображение форм, навязываемых трудом, необходимо дополнять энергетизмом воображения сил. Как же вышло, что такая философия действия, как бергсоновская, представила психологию *homo faber'a* в до такой степени искаленном виде, что пренебрегла доброй ее половиной — и как раз *временной* ее частью, частью, организующей рабочее время и превращающей его в подчиненную воле и управляемую длительность? С одним инструментом нужно работать быстро, с другим — медленно. Один инструмент расходует силу в продолжение длительных манипуляций, другой абсорбирует ее в момент удара. Что может быть смешнее рабочего, не выдерживающего темпа труда? И каким насмешкам подвергается рабочий, строящий из себя фанфарона, но не умеющий именно распределять силы, не знакомый с динамическими отношениями между инструментом и материалом!

Когда мы уясним, что инструмент динамизирует трудящегося, мы поймем, что *рабочему жесту* свойственна иная

психология, нежели *жесту бесцельному, жесту, не встречающему препятствий* и притязающему на то, чтобы придать некий облик нашей сокровенной длительности, как если бы мы не были скованы сопротивлением мира. Инструменты, расположенные в должном порядке между рабочим и сопротивляющимся материалом, находятся как раз в той точке, где происходит энергетический обмен между действием и противодействием, столь глубоко изученными Гегелем, что нам остается лишь перейти из области физики в область психологии. Инструменты поистине соответствуют темам интенциональности⁸. И заставляют нас переживать время моментальное, продленное, ритмизованное, пронзительное и располагающее к терпению. Чтобы дать представление об этих временных богатствах и динамических смыслах, недостаточно одних лишь форм. К примеру, психология *homo faber'a*, остающаяся чересчур привязанной к геометрии продуктов труда и к простейшей кинематике действий, ставит в один ряд громадные ножницы кровельщика и маленькие ножницы портнихи. Рассудок говорит, что это два вида рычагов первого рода. Но *объектное дополнение* к этим инструментам полностью изменяет психологию работающего *субъекта*. Ножницы резчика листового железа едва ли фигурируют среди символов кастрации, а вот ножницы портнихи — из-за своего несложного коварства — подсознательно мстят невротическим душам. Считается, что эти два инструмента функционируют одинаково. Но *бессознательное у них не одно и то же*.

Итак, инструмент следует рассматривать в связи с его *материальным дополнением* и в точной динамике мануальных импульсов и сопротивления материалов. С необходимостью он пробуждает целый мир материальных образов. И в душе труженика — в зависимости от материи, от ее сопротивления и твердости — наряду с осознанием сноров-

⁸ Ср. Merleau-Ponty M. [^] Phénoménologie de la Perception, p. 123.

[^] Мерло-Понти, Морис (1908—1961) — франц. философ. Испытал влияние гуссерлианской феноменологии и Бергсона. Основные темы — укорененность тела в мире, анализ пластов мысли, предшествовавших сознательной, схватывание момента восприятия. «Феноменология восприятия» (1945) русск. пер. 1999.

ки формируется осознанная мощь. В ониризме труда и в грезах воли не бывает сноровки без мощи, а мощи без сноровки. Инструменты уточняют этот союз с такой отчетливостью, что можно сказать, что у каждого материала имеет свой *коэффициент враждебности*, а каждый инструмент обуславливает в душе рабочего особый *коэффициент мастерства*.

Если в обрабатываемом материале, например, в древесине, мы видим своего рода внутреннюю иерархию твердости — с более нежными участками и более жестким ядром, — то трудовая борьба приумножает активные грезы. Представляется, что резчик по дереву одновременно с целесообразностью форм стремится к *целесообразности твердой матери*. Он желает изолировать превосходящую его материальную мощь, избавить ее от ненужных оболочек. Подобно живописцам, использующим пятна, существуют и резчики по дереву, утилизирующие твердость. В этой связи Ален[^] оживляет древний аристотелевский образ, изношенный оттого, что философы применяли его абстрактно. Он показывает, как на воображение воздействуют линии, естественным образом вписанные в древесину: «Все, кому доводилось вырезать из корней какую-нибудь трость или головы марионеток, поймут это; это поймет каждый. Речь идет об изготовлении статуи, которая постепенно становится все более похожей на саму себя. Потому-то этот труд требует осторожности. Ибо мы можем утратить это сходство, уничтожить эту призрачную модель»⁹. И Ален делает вывод: «Мы не ваяем того, что хотим; я бы сказал, что мы скорее ваяем то, что хочет вещь». Вот так Ален дает прекрасную характеристику своего рода естественной скульптуры, скульптуры наших грез, вкладывающей нам в руки резец, когда мы видим уже испробованную природой глубинную структуру материала.

[^] Ален (настоящее имя Эмиль Шартье) (1868—1951) — франц. философ. Для его системы характерна приверженность картезианскому гуманизму, привязанному к конкретным реалиям. Пацифист и либерал, защищавший свободу индивида и гражданина. Прославился как педагог и автор журнальных статей.

⁹ Alain. Vingt Leçons sur les Beaux-Arts, pp. 224 suiv.

Созерцание прекрасной материи, разумеется, благоприятствует активным образам труда. Когда мы глядим на мебель из полированного дерева, схваченную в интимности ее волокон и узлов, воображение зовет нас к труду. В нашем распоряжении динамические образы стамески и рубанка, в нашем распоряжении фуганок и рашпиль — всевозможные инструменты с названиями столь жесткими и краткими (*gouge, gabot, varlope, gâpe*), что хорошие уши услышат в них шум работы¹⁰.

Вот, стало быть, на обструганной доске завихрение узлов, вот героически извивается живая инкрустация, вот древесная воля, превозмогающая собственную твердость вопреки вездесущему древесному соку. В переливах темного и светлого дерева заметна диалектика его скручивания и свободного движения шпинделя. Как созерцать рисунок этой глубинной материи? Собираемся ли мы увидеть в нем лишь прекрасные линии, лишь прилично изготовленное общество волокон? Нет, для того, кто хотя бы чуть-чуть занимался обработкой дерева, дубовое панно представляет собой большую динамическую картину: это *энергетическая схема*. И тогда между участками нежного и бледного дерева и жестким коричневым узлом мы заметим не только цветовой контраст. В самом порядке воображения мы переживем здесь транспозицию диалектической теории формы и фона. Жесткая материя созерцается здесь *динамически* как «ядро сопротивляющегося материала» на «материальном фоне мягкого тестообразного вещества». Мы вновь встретимся с этой проблемой в следующей главе, когда займемся метафорами узловатого дуба. Но мы хотели бы дать почувствовать уже сейчас, что эта диалектика жесткого и мяг-

¹⁰ Стоит нам уловить гласный звук, издаваемый каким-нибудь инструментом, — и мы не забудем его шума. Например, Жорж Дюамель^А в «Хоривском камне» так описывает звуки в мастерской столяра: «Его фуганок испустил продолжительный шипящий звук, словно для того, чтобы напугать кошек».

^А Дюамель, Жорж (1884—1966) — франц. писатель; по образованию — медик. В своих произведениях выступал против модернизма и засилья технической цивилизации. Автор романов-эпопей «Жизнь и приключения Салавена» (1920—1932) и «Хроника семьи Паскье» (1935—1945).

кого непосредственно проявляется даже тогда, когда ее просто улавливает взгляд. Эта *материальная картина* обращается к динамическому существу, каким является рабочий. Благодаря материальному и динамическому воображению мы обретаем переживание, в котором внешняя форма узла пробуждает в нас внутреннюю *силу*, жаждущую победы. Такая внутренняя сила, ставя в привилегированное положение волю мускулов, наделяет структурой нашу сокровенную суть. Это прекрасно разглядел Морис Мерло-Понти: «В последнем анализе, если мое тело может быть *формой* и если оно может иметь перед собой привилегированные фигуры на безразлично каком фоне, то дело здесь в том, что оно поляризовано собственными задачами, что оно *существует по направлению к* ним, что оно сосредоточивает свою массу ради достижения собственных целей»¹¹. Но восприятие лишь намечает задачи, не выполняя их. Восприятие надлежащим образом описано в феноменологии *направленности* (vers)[^]. Чтобы описать волю в действии — точнее говоря, в ее работе — следует выделить часть текста Мерло-Понти и проследить динамологию *сопротивления* (contre)[^]. И тогда в нас самих возникнет «форма телесной воли» на фоне ее отсутствия или, как выразился Мерло-Понти, «умелый жест как фигура на массивном фоне тела».

И вот материальное воображение *увлекает* нас динамически. В порядке воображаемой материи одушевляется все: материя перестает быть инертной, а изображающая ее пантомима не может оставаться поверхностной. Тот, кто любит субстанции, строя замыслы в их отношении, уже их обрабатывает.

Этот динамический гештальтизм материального воображения, соединяющий субстанциальную интенсивность с формой, будут отрицать лишь те, у кого нет *чувства дуба*. Если материальное воображение порою столь слабо, то разве за это не стоит винить мебель, покрытую эмалевой краской, наносящую ущерб нашим глубинным грезам! Сколько

¹¹ Merleau-Ponty M. Phénoménologie de la Perception, p. 117.

[^] Башляр субстантивирует предлоги vers и contre.

предметов утратили всё, кроме поверхности! Сколько материалов обезличено убогими лаками! Как сказал Даниэлю Галеви^А один бочар: «Дерево не железо, о каждом кусочке надо судить».¹² Если мы будем судить неправильно, дерево нас предаст. Здесь *затронута* профессиональная честь бочара — ремесленника, которому свойственна великая и неизмеримая ответственность за далекий от него продукт, вино. И слова его не просто клятва, они относятся к глубинам, они вписаны в материю и солидарны с *моралью древесины*. Вот до каких пор простираются грезы рабочего!

V

Впрочем, приведем превосходное литературное свидетельство, в котором большой писатель раскрывает нам ониризм труда, наступательные свойства инструмента. В книге Шарля-Луи Филиппа^В «Клод Бланшар» мы найдем страницы тем более интересные, что они переделывались несколько раз, прежде чем обрести окончательную редакцию.

Поначалу кажется, что в первом литературном наброске нет ничего, кроме шаблонов. Мы читаем в нем о радостях качественного труда; нам показывают мастера по изготовлению сабо, ласкающего линии хорошо закругленных башмаков с достаточно изогнутым профилем и довольно-таки ироничным носком.

В другой редакции мы читаем дифирамб разумной технике хорошо организованного труда. Инструменты лежат в рациональном порядке; они отображают все этапы разумной сноровки труженика. Однако и тут писатель ощущает себя самим собой, т. е. всего лишь праздным посетителем, созерцающим инертный магазин сабо, выставленных на продажу, или же мастерскую в состоянии покоя, «в порядке».

Следовало все начать сначала, и писатель наконец по-настоящему принялся за работу вместе с башмачником. Вне-

^А Галеви, Даниэль (1872—1962) — франц. историк и эссеист; друг Шарля Пегги. «Visite aux Paysans du Centre» — 1921.

¹² Halévy D. Visite aux Paysans du Centre, p. 225.

^В Филипп, Шарль-Луи (1874—1909) — франц. писатель; сын ремесленника, описывавший повседневную жизнь ремесленников.

запно нам попадаетея страница необыкновенной оригинальности, выдающийся образец динамического воображения:

«Недостаточно просто изготовить сабо. Дерево тверже камней; похоже, оно не сдается рабочему, оно ожесточенно ему сопротивляется, делая его жизнь трудной. Батист набрасывался на него, словно на врага. Когда ему приходилось вбивать в заготовку железные клинья, он поднимал свою киянку с ужасным напряжением, а когда ею ударял, то казалось, будто в то же время он обрушивался на дерево, сплетаясь с ним, как в борьбе. Одному из борцов необходимо было уступить, клинья должны были войти в разорванное волокно по самые кончики — в противном случае, побежденный сопротивлением, вместо древесины разорвался бы человек. Но человек не разрывался; он оставался жить, чтобы продолжать борьбу. Покончив с киянкой и клиньями, он стал орудовать топором. Бой оказался жарким, и инструменты навевали мысли об оружии. Батист был охвачен непрекращающимся порывом и своего рода воинственной яростью, так что можно было сказать, что он, держа инструмент в одной руке, атаковал деревянную заготовку, которую поддерживал другой рукой и, нанося лобовые удары, на этот раз наконец-то осуществил свою месть».¹³

Итак, враждебность твердой материи теперь служит знаком какой-то стародавней злобы. В сегодняшних сабо отразятся все горести жизни. Но каждый рассвет знаменует собой прилив сил. В первом же ударе долотом присутствует режущая воля. В нем содержится вызов. И высвобождается гнев. И Шарль-Луи Филипп пишет формулу, заслуживающую того, чтобы стать девизом философии ремесел: «Чтобы изготовить сабо, нужно разгневаться».

И гнев этот означает не только силу рук. Он присутствует во всем человеке, в человеке, *собравшем воедино* свое динамическое единство: «Порою он, раскрыв рот, неистово

¹³ Виктор Гюго в «Тружениках моря» (Т. II, р. 63, Éd. Nelson) также отметил агрессивный характер инструментов. «Ему казалось, будто его инструменты превратились в оружие. Он испытывал необычайное чувство скрытой атаки, которую он подавлял или предотвращал». Жильят «ощущал себя все менее рабочим и все более гладиатором, сражающимся со зверем». «Он работал, словно укротитель. Он это почти понимал. Дух его ощущал удивительную широту».

тянулся лицом к своему куску дерева; глядя на его открытую пасть, казалось, будто он наконец-то догадался, что челюсти его подобны звериным, — будто он слишком долго ждал и теперь готов кусаться. С тревогой можно было дожидаться момента, когда, обезумев от бессилия, он плюнет на все и, обратив свою ярость против всего человечества, выскочит на улицу и начнет кусать прохожих за горло, словно это они стали причиной его несчастья».

Как лучше описать сочетание могучих рук со сжатой челюстью? И потом: каждый тип ручного труда сочетается с особой судорогой лица. Да и лицо у резчика металла совсем не то, что у кузнеца!

До чего же далеки работники живой мастерской от стонов, которые Шатобриан слышит в материи, обрабатываемой *другими*: «Что бы человек ни делал, он не может ничего и все ему сопротивляется; он не в силах подчинять себе материю без того, чтобы она не сетовала и не стенала: кажется, он скрепляет все творения рук своих вздохами и биением суматошного сердца».¹⁴ Вздохи неумелого рабочего, утомленного еще накануне чуть неприятной работы... Существуют такие зрители, которые не выносят *скрежета* напильника по железу. Они искренне считают, что это одна из мук, с которой сталкивается слесарь. Аббат Венсело пишет о крике большой синицы, которую на юге называют *saraié* (слесарь), что основано на ономастопее: «В ее крике было нечто печальное и зловещее».¹⁵ Когда же точильщик в романе Натаниэля Готорна^B «Дом о семи фронтонах» точит ножницы и бритвы, он издает «ужасный и еле слышный шум, поистине выпуская акустическую змею и совершая одно из худших насилий, каким подвергается человеческое ухо». (*Hawthorne N. La Maison aux sept Pignons. Trad., p. 181*).

¹⁴ *Chateaubriand F.R. Génie du Christianisme*^A. Éd. Garnier. T. II, p. 305.

^A «Гений христианства» частично переведен О.Э. Гринберг (см. Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982).

¹⁵ *Abbé Vincelot. Les Noms Des Oiseaux*, 1867, p. 290.

^B **Готорн**, Натаниэль (1804—1864) — амер. писатель. Его творчество отмечено архаикой Новой Англии, пуританством, приверженностью к трансцендентализму. В романе «Дом о семи фронтонах» (1851) описан «гений места», архетипический и археологический смысл места, в котором проникают друг в друга прошлое и настоящее.

Так рассуждать о данном предмете означает быть жертвой рефлекса, зародившегося в пассивности. Но достаточно действующим лицом, взять в руки напильник и *самому заскрежетать зубами*, как подобает делать в трудолюбивом гневе, в гневе активном, и вас больше не будет мучить *скрежет* твердой материи. Труд есть преобразователь враждебности. Прежде мучивший шум теперь возбуждает. Рабочий все быстрее орудует напильником, он осознает, что материя *скрежещет* из-за него. Вскоре он наслаждается собственной властью. И уже смеется над кислой миной посетителя, затыкающего уши. Классическая психология быстро скажет, что рабочий *привыкает* к зловещим шумам и скрежету. Но поединку между рабочим и материей неведома сонная вялость привычки. Активность и живость в нем не угасают. Крики материи способствуют этой живости. Это крики отчаяния, распалюющие агрессивность труженика. Твердую материю укрощает гневная твердость рабочего. И гнев здесь играет роль ускорителя. Впрочем, в сфере труда любое ускорение требует гнева особого рода¹⁶.

С точки зрения Вико^А: «Первым значением слова “гнев” (colère) было “обрабатывать землю” (cultiver la terre)» (Trad. Michelet. Т. II, p. 244)^В. Но трудовой гнев ничего не нарушает, он остается разумным и помогает нам понять следующий ведический стих, процитированный Луи Рену: под воздействием сомы «Хитрость и Гнев возбуждают друг друга, о жидкость».

И, конечно, этот гнев говорит. Он провоцирует материю. Он наносит ей оскорбления. Он побеждает. Смеется. Иронизирует. Производит литературу.

¹⁶ Эта способность гневного труда к ускорению подмечена на многих страницах романа Джозефины Джонсон «Ноябрь»: «Ее старый отец все мешкал, возился с упряжью, дергал и толкал лошадей до тех пор, пока они не начали лягать стены конюшни. Его работу сделала за него дочь Каррин, соединившая между собой части сбруи с проворством и гневом, но без колебаний и неверных движений. Какая-то презрительная уверенность... В полдень она задала лошадям корм, захихнув овес им во рты с грациозностью, но чуть ли не яростно и издеваясь над их жадностью» (Johnson J. Novembre. Trad., p. 51).

^А Вико, Джамбаттиста (1668—1744) — итал. философ, автор «Принципов новой науки об общей природе наций» (1725).

^В Народная или поэтическая этимология, типичная для этого итальянского мыслителя и его эпохи, так как латинское *colere* — «обрабатывать землю» не имеет отношения к сходно звучащему греческому *χολη* — «желчь», от которого происходит франц. *colère*.

Производит он даже метафизику, ибо гнев — это всегда откровение бытия. В гневе мы чувствуем себя обновленными, возрожденными, призванными к новой жизни. «Источник гнева и суровости у всех нас совпадает с источником нашей жизни; в противном случае мы не были бы живыми». ¹⁷

И вот присутствует сразу все — и труд, и гнев, и материя. «По правде говоря, не знающий гнева не ведает ничего. Он не знает непосредственно данного». ¹⁸

В последующих главах мы приведем многочисленные свидетельства об этом выговоренном действии. Пока же нам хотелось бы показать, что провокация материи является непосредственной и что она влечет за собой гнев, гнев, непосредственно направленный *против* объекта. Сопrotивление и гнев объективно взаимосвязаны. И твердые материалы годятся для того, чтобы дать нам — согласно типу их сопротивления — значительное разнообразие метафор, подлежащих ведению психологии гнева. К примеру, Бюффон пишет: «Существуют неровные разновидности мрамора, обработка которых весьма трудна; рабочие называют их *гордым мрамором*, ибо он ожесточенно сопротивляется инструментам, а если и уступает им, то рассыпается». ¹⁹ Философ, занимающийся поверхностями и цветом, сможет заметить в мраморе лишь холодность и белизну; он никогда не увидит его гордости, строптивости и внезапного рассыпания. По существу, здесь, как и в большинстве других примеров, материя представляет собой волю, поскольку она наделена *злой волей*. ²⁰ Шопенгауэровский пессимизм считает своей основой тупую волю материи, волю иррациональную. Но пессимизм этот — человеческий, слишком человеческий. Он субстанциализирует наши *первые* провалы, пола-

¹⁷ *Boehme J.* Des trois Principes. Trad. par le Philosophe inconnu. T. II, p. 398.

¹⁸ Беме, Якоб (1575—1624) — нем. мистик. В метафорической форме интерпретировал Библию и прежде всего Апокалипсис. Оказал влияние на Гегеля, Фихте, Шеллинга, а также на все романтические течения.

¹⁹ *Michaux H.* L'Espace du Dedans, p. 102^b.

²⁰ Мишо, Анри (1899—1984) — франц. поэт бельгийского происхождения. Автор «Лирических дневников», ставших эталоном изощренной зауми; путешествий в воображаемые «жуткие» страны. Сборник «L'Espace du Dedans» — 1779.

¹⁹ *Buffon G.L.L.* Minéraux. Chap. Marbre.

²⁰ Сартр говорит о «несгибаемом упрямстве камня» (Le Mur, p. 66).

гая, будто находит в них подлинную изначальность. Подобный экзистенциализм воли расходится с экзистенциализмом, вовлеченным в труд. В действительности материальный пессимизм Шопенгауэра утрачивает смысл в мастерской. Если праздное созерцание не может преодолеть этого пессимизма, то воля к труду им даже не затронута. Для рабочего материя — это сгущение грез об энергии. Сверхчеловек совпадает здесь со сверхрабочим. И если учесть все факторы, то можно усвоить важный философский урок, ибо он показывает, что всякое созерцание представляет собой поверхностный взгляд и является позицией, мешающей нашему *активному* пониманию мира. Действие в его продолжительных формах дает более важные уроки, нежели созерцание. В частности философия *противления* (contre) должна иметь приоритет перед философией *соглашения* (vers), ибо именно сопротивление в конечном счете утверждает человека в его инстанции счастливой жизни.

Это чувство свершившейся победы, доставляемое нам укрошенной в труде материей, отмечено Шарлем-Луи Филиппом (Claude Blanchard, p. 84). Когда изготовление сабо близится к завершению, а стружки становятся мельче, рабочий празднует триумф. Как говорит об этом Шарль-Луи Филипп: «Материя оказалась побежденной, а природа — бессильной».

Итак, в одной из своих субстанций побеждена вся природа, а победителем в ежедневной битве стало все человеческое. И в превосходном романе Шарля-Луи Филиппа раздумья о мастерской возвысились до уровня вселенской медитации. Так, бесцельно шатающемуся и беспечному прохожему жилище башмачника казалось «всего лишь одним из самых тихих домиков в деревне Шанваллон». «Но для того, кто хотя бы раз видел, как Батист работает, дом был расположен совсем в другом краю. Тут не ощущалась умиротворяющая и чуть печальная атмосфера Срединной Франции, вводящая вас в определенном возрасте в соблазн и как будто к вам небезучастная. Домик находился в активном мире...»

В активном мире, в мире сопротивляющемся, в мире, подлежащем преобразованию с помощью человеческих сил... Этот активный мир трансцендирует мир покоя. Сопричастный ему человек ведает, как поверх бытия внезапно рождается энергия.

Глава третья

Метафоры твердости

Что такое остролист? — Ярость земли.
Верхарн. Двенадцать месяцев. Апрель

I

Чтобы как следует отличить проблемы воображения от проблем восприятия, а впоследствии показать, как воображаемое повелевает воспринимаемым, — чтобы тем самым отвести воображению место, причитающееся ему в человеческой деятельности, а именно — первое, из всех слов трудно найти более подходящее, нежели слово «*твердый*». Если учесть все факторы, твердость, несомненно, окажется объектом совсем немногих действительных переживаний, а между тем она служит источником бесчисленного множества образов. При малейшем впечатлении твердости одушевляется своеобразный воображаемый труд:

Жди, что рассыплет рок самое твердое тело.
Млата незримого звуки слышны!^А

Стоит лишь прошептать слово «*твердый*», как воображаемый молот, молот без хозяина из стихов Рене Шара^В будет работать, попав в праздные руки. Словом «*твердый*» мир выражает свою враждебность, а в ответ начинаются грезы воли.

^А Рильке Р.М. Сонеты к Орфею. II, 12. Пер. Б. Скуратова.

^В Аллюзия на сборник стихов «Le Marteau sans maître» (1934) франц. поэта Рене Шара (1907—1988). Рене Шар был одним из зачинателей сюрреалистического движения. Основное его качество — «гераклитова темнота». По выражению Сен-Жон Перса, это «зодчий, возводящий постройки на молнии».

Слова «*твердый*»^А и «*твердость*» фигурируют как в суждениях о реальности, так и в моральных метафорах, тем самым попросту выражая две функции языка: передавать точные объективные значения, а также навевать более или менее метафорические смыслы. И начиная с первых взаимодействий между разбухающими образами и ясным восприятием, именно образы и метафоры способствуют умножению смыслов, их осмыслению. Почти всегда слово «*твердый*» свидетельствует о человеческой силе, служа знаком гнева или гордыни, а порою — презрения. Это слово не может спокойно пребывать в вещах.

Но, верные нашему привычному методу, согласно которому за общефилософские темы необходимо братья, лишь имея точно определенные случаи, сразу же приведем пример, где весьма простое восприятие, не отходящее от рисунка и форм, сразу же затопляется целым морем всевозможных образов, в которые незаметно проникает моральная жизнь. Этот пример мы заимствуем из книги д-ра Вилли Гелльпаха: «Когда мы говорим об *узловатом* дубе, мы не только думаем о реальных узловатостях, каковые могут иметься на ветвях, но и хотим обозначить идею упрямства, внушаемую этим образом относительно того, что касается человеческого характера. Тем самым образ, отправной точкой которого служит дерево, после транспозиции ради обозначения психологических особенностей человека вновь возвращается к дереву».¹ Иначе говоря, слово «*узловатый*», представляющее собой всего-навсего форму, обязывает к непосредственной сопричастности человеческому. Мы можем понять слово «*узловатый*» не иначе как *затягивая* узел, как *делая* матерью *более твердой*, как свидетельствуя о воле к сопротивлению смягчающим ее слабостям. Эту-то транспозицию в сторону человеческого мы и собираемся подробно изучить, исходя из узкой объективной основы. Пристально рассматривая точки сцепления реальности с мета-

^А Франц. *dur* имеет более определенный, чем в русском языке, оттенок значения «жестокий, суровый».

¹ *Hellpach W. Géopsyché: l'Âme humaine sous l'Influence du Temps, du Climat, du Sol et du Paysage. Trad., p. 267.*

форой, мы увидим, что реальность обретает собственные смыслы посредством метафор и воображения. И такое осмысление бывает стремительным. Уже в самых наивных интуициях и при в высшей степени праздном созерцании твердость дает нам *непосредственный* совет сопереживать узловатому дубу в своего рода симпатии к твердости. Мир, так воспринимаемый грезой воли, обладает *характером*. Он показывает нам превосходные динамические образы человеческого *характера*. Когда за формами мы воображаем сопротивление субстанций, упорядочивается некая *объективная характеристология*. Чтобы доказать ее существование, необходимо лишь обращаться к энергичным поэтам. Они предоставят нам многословные осмысления метафор узловатого, твердого, крепкого, сопротивляющегося дуба, с радостью принимающего бремя лет. Посмотрим, например, каков дуб в поэтике Верхарна.

II

Вместе с ожесточенной борьбой волокон в узлах древесины — вместо *дерева-порыва*, которое в «Грезах о воздухе» мы анализировали, следуя воображению воздуха, — возникает *земной* вегетализм, вегетализм *жесткий*. Вопреки равнинным ландшафтам Фландрии, верхарновский дуб является существом горным, выросшим из гранитной почвы в промежутке между булыжниками. Он извивается вокруг скального выступа, чтобы выбраться из земли; он образует узлы, стремясь опереться уже не на изобильный и слабый гумус, а на самого себя, на запасы твердости, содержащиеся в *узловатом стволе*. Он твердеет^А, стремясь длиться^А. Твердым он может стать, лишь возвращаясь к своему нутру и насмехаясь над собственными порывами, над всевозможными вялыми импульсами зеленой и нежной растительности. Шарль Бодуэн^В в своей прекрасной книге о Верхарне выделяет эту битву сурового существа с самим собой, весьма характерную для психической эволюции этого поэта.

^А Игра слов: *dur* — *durer*.

^В Бодуэн, Шарль (1893—1963) — франц. психоаналитик и литературовед. Автор книг о Толстом, Викторе Гюго и Верхарне.

Шарль Бодуэн показывает, как действует своеобразная *сублимация имманентной твердости*, и типизирует ее как раз ядро старого дуба: «Поначалу (в одном из наиболее ранних произведений Верхарна “Фламандки”) дерево было тем, чем оно, на взгляд психоаналитиков, обычно и бывает: одним из символов грубого инстинкта. Но вот этот инстинкт начинает ожесточенную борьбу с самим собой, “завязывает узлы”, похожие на сплетшиеся тела, в самом себе — если можно так выразиться, “скручивается” в собственных руках. С этих пор (в поэтическом творчестве Верхарна) деревья предстают узловатыми и скрученными. Они изображают чувственность, которая сама себя побеждает, — победу, в которой присутствует еще и какое-то сладострастие. Они отождествляются с монахами, “скрутившими” в себе природу между ладоней, судорожно сжатых пламенной волей»³. И Шарль Бодуэн цитирует следующие строки поэта:

Святые постники, чье скрюченное тело
Взывает к небесам кровавой худобой.

(«Возвращение монахов»)^А

Tout ce qui fut énorme en ces temps surhumains
Grandit sous le soleil de leur âme féconde
Et fut tordu comme un grand chêne entre leurs mains.

(Les Crucifères)

(Все, что было гигантским в те сверхчеловеческие времена,
Росло под солнцем их живительной души
И стало скрученным меж их ладоней, словно могучий дуб)

Une allée invaincue et géante de chênes...
Ces arbres vont, ainsi des moins mortuaires.

(Soir religieux)

(Непокорная аллея гигантских дубов...
Эти деревья движутся, словно погребальная процессия монахов.)

³ Baudouin Ch. Le Symbole chez Verhaeren, p. 85.

- ^А Цит. по: Верхарн Э. Избранные стихотворения. М., 1984, с. 302. Пер. В. Микушевича.

Может показаться, будто мы незаметно расстались с образами твердости. Но между тем желающий углубить свои впечатления обнаружит эти волнующие образы. Образ творится не *формой* скрученного дерева, а *силой* скручивания, и эта скручивающая сила предполагает *жесткую* материю, материю, которая при скручивании *твердеет*. Вот существенная примета материального воображения, работающего под личиной слов, ему не принадлежащих, — под знаком воображения форм.

Никогда взаимодействие вытеснения и сублимации не было более напряженным, нежели в этом осмыслении узловатой твердости, скрученной жесткости. Здесь мы попадаем в центр амбивалентности понятий «*узловатый*» и «*узловой*»; иными словами, *узел* является одной из тех «двусмысленных реальностей», отражения которых любит обыгрывать Кьеркегор. Согласно настроению, ориентации воображения или тонализации воли узел можно сделать положительным качеством или недостатком, силой опоры или силой, останавливающей порыв. Как раз оттого, что узел твердой древесины снабжен такими амбивалентными образами, он представляет собой *проясняющее слово*.

Литературной критике необходимо поразмыслить над этим проясняющим словом. В нем отмеряется *сопричастность* грезовидца твердости мира или его *отвращение* к «жестким» образам. Его следует вписать в регистр слов, наделенных чувствительностью, слов, с помощью которых можно обуславливать ориентацию сил воображения. Слова эти не столь многочисленны, как можно было бы подумать. На протяжении своей жизни язык влечет за собой массу онирически изношенных слов, и эти слова уже не найдут своего поэта. Как пишет г-жа Аня Тейяр, «внешние объекты, когда-то обладавшие могущественной привлекательной силой, утрачивают либидо»⁴. Иными словами, существуют предметы, оставшиеся не более чем объектами восприятия; их имена утратили интимные качества, прежде превращавшие их в составные части человеческого воображения. Ствол же дуба, наоборот, вызывает мучения наших внутренних сил, желающих быть непоколебимыми. Это грандиозный образ энергии.

⁴ Teillard A. Le Symbolisme du Rêve, p. 221.

III

Мы, возможно, лучше ощутим эту страстную приверженность *непреложностям* твердого объекта, если посмотрим, как грезящий обретает стойкость собственного существа в компании неколебимого дерева. Именно в этом духе мы интерпретируем следующую восхитительную страницу из Вирджинии Вулф⁴: «Он испустил глубокий вздох и с силой рухнул — в его движениях была страстность, оправдывающая это слово, — на землю, к подножию дуба. Ему приятно было ощущать... позвонки земли, с которой он вплотную соприкасался; ведь он так воспринимал жесткий корень дуба, а еще этот корень виделся ему (ибо один образ следовал за другим) спиной огромного коня, на которого он садился, или мостиком накренившегося корабля — по правде говоря, ему было все равно, чем твердым это было, ибо он ощущал необходимость в чем угодно — лишь бы привязать свое нерешительное сердце»⁵.

Как превосходно изображает писательница этот «союз» твердых предметов вокруг твердого ядра! Дуб, конь и корабль объединяются, несмотря на несходство их форм, вопреки тому, что у них нет ни единой общей визуальной черты, ни одного общего материального значения. Благодаря власти над материальным воображением, в силу собственного империализма *твердость* простирает свои образы вдаль, продвигаясь от жесткого холмика, где растет дуб, на равнину, где скачет галопом конь, а затем к морю, где на мостике корабля обретают убежище все твердые тела. *Материальное понимание*, абсолютный объем образа твердости поддерживают это безудержное *расширение*, каковое не сможет обосновать ни один логик. Отличительное свойство материальных первообразов (а твердость — один из них) — способность с легкостью принимать разнообразнейшие формы. Ведь центром грез является материя.

Впрочем, подробно изучая все ту же страницу из Вирджинии Вулф, мы найдем хороший пример двоякого выстраи-

⁴ Вулф, Вирджиния (1882—1941) — англ. романистка. Цитируется роман «Орландо» (1928).

⁵ Woolf V. Orlando. Trad., p. 20.

вания образов, согласно которому образы в виде понятий переходят с предмета на предмет, а в другой струе живут полной жизнью конкретного существа.

На самом деле, следуя этой последней эволюции, после возвращения к начальному образу твердого ствола Вирджиния Вулф показывает нам все свое воображение Дерева. Прислонившись к жесткому и устойчивому стволу дуба, Орландо ощущает, как успокаивается его сердце; он становится сопричастным к умиротворяющему воздействию спокойного дерева, дерева, успокаивающего пейзаж. Не обездвигивает ли дуб все — вплоть до проплывающего облака? «Листочки оставались безучастными; остановилась лань; бледные летние облака не двигались; руки и ноги Орландо тяжелели на земле, и лежа, он пребывал в таком покое, что лань подошла к нему вплотную, над головой вихрем кружились грачи, ласточки бросались вниз и сновали, жужжали оводы; казалось, будто живительная сила и влияние любви летним вечером ткали свое полотно вокруг его тела».

Вот так *твердость* дерева на равнине с колышущимися злаками благотворно воздействует на грезовидца⁶; крепкий ствол, жесткий корень — вот неподвижный центр, вокруг которого организуется пейзаж, вокруг которого ткется полотно литературной картины, *комментированного мира*. Как показывают фигурки, изображенные на обложке, дуб Орландо поистине является *персонажем* романа Вирджинии Вулф. Чтобы лучше уразуметь его роль, следует хотя бы раз в жизни проникнуться любовью к этому величественному дереву, ощутить совет твердости, который оно дает.

В конечном счете, мы с удовольствием привели бы эту страницу английской романистки как модель образного психоанализа, психоанализа материального. Дерево здесь твердое и большое, и большое оно из-за того, что твердое. Оно символизирует величие судьбы твердой смелости. Ка-

⁶ В одном стихотворении Лапрада^А есть строка:

У дуба — покой, у человека — свобода.

^А Лапрад, Виктор Ришар де (1812—1883) — франц. поэт, эпигон Ламартина; в поздний период творчества — автор гражданских стихов, враждебных империи.

ким бы жестким ни был корень дуба, дерево все-таки возносит того, кто грезит о его твердости, к своим шероховатым шелестящим листьям. Этот грезовидец неподвижно лежит на земле, но дерево сообщает ему подвижность птиц и неба. Таков новый пример грезы «на привязи»: грезящий привязывает свое нерешительное сердце к сердцу дуба, дуб же увлекает его за собой в медленном и уверенном движении собственной жизни. Внезапно грезовидец, переживающий глубинную твердость дерева, ощущает, что *дерево стало твердым не просто так* — а вот человеческие сердца слишком часто черствеют без причины. Дерево отвердело, потому что оно высоко несет свой воздушный венец, свою окрыленную листву. Оно преподносит людям великий образ законной гордости. Его образ производит психоанализ всякой нахмуренной твердости, любой бесполезной жесткости и приводит нас к покою устойчивости.

IV

Так анализ внешне столь специфического образа, как узловатое дерево, обнаруживает мощь обращения к связным образам, в которые воображающий все больше *вовлекается*. Слишком часто воображение описывают как бесцельное производство, исчерпывающее себя в момент возникновения образов. Это означает недопонимание *напряжения* психических сил, участвующих в поисках образов. К тому же подлинный сюрреализм, принимающий образ во всех его функциях, как в глубинном порыве, так и в свойствах его динамики, с необходимостью дублируется *сверхэнергетизмом*. Сюрреализм — или воображение в действии — переходит к новым образам вследствие тяги к обновлению. Но в периодическом возвращении к изначальным элементам языка сюрреализм наделяет всякий новый образ значительной психической энергией. Избавленный от заботы об обозначении, он открывает все возможности для воображения. Тот, кто переживает свои образы в перводанной силе, прекрасно ощущает, что случайных образов не бывает, что у каждого образа, сопряженного с собственной психической реальностью, есть глубокий корень; случайным бывает лишь восприятие, и в ответ на скрытое

приглашение этого окказионального восприятия воображение возвращается к собственным первообразам, каждый из которых наделен характерной для себя динамикой.

Как только образы начинают изучаться в своих динамических аспектах и коррелятивно испытываться в своих функциях, динамизирующих психику, непрестанно повторяемая стародавняя формула «пейзаж — это состояние души» обретает совершенно новые смыслы. В действительности формула эта имела в виду лишь состояния созерцания, как если бы функцией пейзажа было лишь «быть созерцаемым», как будто пейзаж — это попросту словарь разных неопределенных слов, пустых чаяний развлечения. И наоборот, вместе с грезами воли развиваются с необходимостью отчетливые темы демиургического строительства: *пейзаж становится характером*⁷. Динамически это можно понять лишь в том случае, если воля станет причастной к построению пейзажа, проникнувшись радостью утверждения его устоев и измерения его прочности и сил. На протяжении этой работы мы предоставим массу других подтверждений характерологии образов, и твердость — как мы говорили раньше — служит первым ее примером. Прежде чем перейти в другой регистр мыслей, еще раз подчеркнем динамизирующее влияние грез о твердых объектах.

Некоторые образы — и узловатый дуб из их числа — по сути своей являются *образами пробуждения*. Ведь мы видим дуб согбенным, и вот он нас выпрямляет. Энергетический миметизм тем самым представляет собой антитезу миметизму форм. Старый дуб взывает к усилению активности. Счастлив тот, кто начинает день утром с созерцания образов не только прекрасных, но и исполненных силы.

Выражаясь более точно, мы можем подтвердить, что в самих наших грезах образы твердости — это, как правило, *образы пробуждения*, — иными словами, *твердость* не мо-

⁷ Жан Мореас^А испытывает мучения в день, когда «невозможно придать подлинно трагическое обличье окружающему меня *безысходному* пейзажу» (Paysages et Souvenirs, p. 229). А следовательно: «...мне изменила сила, преобразующая зловредность Природы в Искусство».

^А Мореас, Жан (1856—1910) (наст. имя — Яннис Пападиамандопулос), франц. поэт греческого происхождения. Автор «Манифеста символизма» (1886). Ввел в обиход слово «символизм».

жет оставаться в подсознании и требует нашей активности. Похоже, что сон — даже в кошмарах — не может длиться без некоторой мягкости фантазмов, без определенной текучести даже чернейших образов. Как мы писали раньше, признаваясь в нашем онирическом темпераменте: хорошо спят только в воде, в обильной тепловатой воде. Жесткая форма останавливает грезы, теперь переживающие лишь деформации. Жерар де Нерваль заметил, что в грезах никогда не сияет солнце. Ведь лучи тоже слишком жестки и геометричны, и потому они не могут осветить онирическую картину без риска пробуждения. Тела, слишком четко освещенные, жесткие, твердые тела следует изгнать из жизни наших снов. Ведь это *объекты бессонницы*. По вечерам не надо думать о железе, о камне, о твердой древесине — обо всех материалах, которые готовы нас спровоцировать. Но жизнь наяву, наоборот, требует противников. Когда мы пробуждаемся, яркие радости зарождаются именно в образах твердых предметов. Твердые материалы принадлежат *сопротивляющемуся миру*, находящемуся в пределах досягаемости рук. Подобно сопротивляющемуся миру, наша нервная жизнь ассоциируется с мускульной. Материя предстает как овеществленный образ наших мускулов. Кажется, будто воображение, готовящееся к работе, *сдирает кожу* с материального мира. Оно снимает с него покровы, чтобы лучше разглядеть его силовые линии. У предметов, у всех предметов есть пружины. Они возвращают нам воображаемую энергию, которой мы наделяем их в своих динамических образах. Так возобновляется динамическая жизнь, жизнь, грезящая о том, чтобы стать посредницей в этом сопротивляющемся мире. Вирджиния Вулф пережила это пробуждение бытия благодаря молодости образа: «Мой разъятый на части дух ощутил, что внезапно он вновь стал целостным. В свидетели своей полной нераздельности я призываю деревья и облака»⁸. Поистине эта интеграция возможна лишь в тех случаях, когда она влечет за собой скоординированные и эффективные действия, короче говоря, именно действия трудящегося существа.

⁸ Woolf V. Les Vagues. Trad., p. 43.

Глава четвертая

Тесто

Следует видеть, как внутренняя суть борется с вожделением. Какой булочник когда-либо погружал в свою квашню столь громадные руки? Видано ли, чтобы какому-нибудь булочнику так досаждала движущаяся, растущая и оседающая гора теста? Теста, которое ищет потолок и пробьет его.

Анри Мишо. Перо

I

В книге «Вода и грезы» мы уже рассматривали кое-какие из грез, формирующихся в медленном трудовом процессе замеса, в многостороннем взаимодействии форм, придаваемых тесту при лепке. Нам представлялось необходимым, встав на точку зрения материального воображения стихий, изучать мезоморфные грезы, грезы, промежуточные между водой и землей. В действительности можно уловить своего рода сотрудничество двух воображаемых стихий, сотрудничество, полное происшествий и противоречий, в соответствии с которыми вода смягчает землю, а земля придает воде устойчивость. С точки зрения материального воображения, постоянно отстаивающего свои предпочтения, как ни *смешивай* эти две стихии, одна из них всегда остается активным субъектом, а другая претерпевает воздействие.

Иными словами — прекрасный пример глубинной амбивалентности, которой отмечена интимная приверженность грезящих к своим материальным образам, — это сотрудничество субстанций в определенных случаях может смениться

настоящей *борьбой*: по отношению к земле борьба может быть вызовом со стороны растворяющей силы господствующей воды; по отношению к воде — вызовом со стороны всасывающей силы осушающей земли. В руках *земного* грезовидца оружием могут быть губка, пакля и кисть. Губка приносит победу над потопом. «Земля, — пишет Вирджиния Вулф, — медленно впивает цвет, подобно тому, как губка всасывает воду. Она закругляется, густеет, обретает равновесие и колеблется у нас под ногами в пространстве». Так вот какова земля — гигантская губка, губка побеждающая!

Потому-то борьба между водой и землей, сочетания^А земли и воды, нескончаемый обмен садизмом и мазохизмом между этими двумя стихиями поставляли бесчисленные документы для психоанализа материальных и динамических образов. Психоанализ считает кисть и губку достаточно ясными символами. У первой была мужская суть, у второй — женская. Эти атрибуты столь отчетливы, что они могут нам помочь попутно продемонстрировать имеющееся различие между образами, изучаемыми нами в наших тезисах о воображении, и символами классического психоанализа.

Сколь бы протеическим ни был психоаналитический символ, у него всегда есть фиксированный центр, он всегда склоняется в сторону концепта, и его с достаточной точностью можно назвать *концептом сексуальным*. Можно сказать, что символ представляет собой *овеществленную сексуальную абстракцию* в том самом смысле, в каком психологи прежних времен говорили об «овеществленных абстракциях». Как бы там ни было, для психоаналитиков символ обладает психологическим *значением*.

Иное дело — образ. У образа более активная функция. Несомненно, он имеет некий *смысл* в бессознательной жизни; без сомнения, он обозначает глубинные инстинкты. Но вдобавок он получает жизнь от позитивной потребности воображать. Диалектически он может служить как для сокрытия, так и для показа. Однако же необходимо много

^А Буквально «брак» (mariage) — термин, употреблявшийся в алхимии.

показать, чтобы мало скрыть, и как раз со стороны этого чудесного показа мы и должны изучать воображение. В частности литературная жизнь представляет собой украшательство, бахвальство, избыточность. Она безостановочно развивается в мире метафор. Хотя она также может, как говорят психоаналитики, обнаружить *фиксацию*^А, в том воздействии, которое она стремится оказать на читателя, целью ее является *дефиксация* — употребим это слово по праву на варваризм, да и один раз не означает ввода в обиход. В тот самый момент, когда свобода выражения переводит подавленные комплексуальные силы автора в сознательный план, у читателя она стремится дефиксировать инертные силы, фиксированные в словах.

Но вернемся к нашим образам и приведем пример мезоморфной грезы, промежуточной между землей и водой. Приведем ничем не примечательный образ и назовем его *«ребенок с промокашкой»*. Вот он держит в руках клочок маслянистой, напоминающей войлок, обтрепанной по краям бумаги; исподтишка он подносит его к чернильному пятну. Физик скажет, что школьника *интересуют* явления капиллярности. Психоаналитик заподозрит здесь потребность в пачканье. На самом же деле грезы шире этого: они выходят за пределы оснований и символов. Грезы безмерны. Благодаря фатальности величия они обладают космичностью. *Ребенок с промокашкой* осушает Красное море. Запачканная бумажка — карта континента, все та же земля, собравшаяся абсорбировать море. И школьник бесконечно долго сидит за своей партой, а между тем он уже прогуливает уроки, отправляясь в путешествия с помощью динамической географии, этой географии грез, утешающей его от географии повествовательной, — грезящий школьник работает у границы двух вселенных: воды и суши. Так греза пишет офорты на папье-маше.

Мощь мелких образов можно измерить, если представить себе следующий сартровский образ: затеряться

^А В данном случае: способ включения в бессознательное некоторых неизменных содержаний (опыт, образы, фантазии), служащих опорой влечения.

в мире — все равно что «впитаться вещами, как чернила впитываются промокательной бумагой» (L'Être et le Néant, p. 317).

Тем самым интерес, испытываемый грезовидцем к борьбе между двумя видами материи, характеризуется подлинной *материальной амбивалентностью*. Пережить материальную амбивалентность можно не иначе как присуждая победу поочередно каждой из двух стихий. Если бы мы могли охарактеризовать амбивалентность какой-либо души в простейших ее образах, далеких от душевраздирающих человеческих страстей, насколько легче было бы понять основополагающий характер амбивалентности!

И действительно, разве, следя за мерцанием амбивалентности, нельзя ощутить динамизм, устанавливающийся между привлекательным образом и образом отвратительным? В этом поле чувствительного воображения мы можем рассматривать *принцип необусловленности* эмоций в том самом смысле, в каком физика микромира выдвигает *принцип неопределенности*, ограничивающий одновременную детерминированность статистических и динамических описаний. К примеру, стоит нам захотеть лучше ощутить некий по-настоящему тонкий аспект антипатии, как он вдруг начинает нам нравиться. И наоборот, если мы с чрезмерной интенсивностью захотим предаться впечатлению нюансированной симпатии, то ощутим внезапное утомление. Раз уж мы взялись за микропсихологию, работая на уровне мелких образов, мы увидим, что этот принцип бывает задействован весьма часто. И тогда мы лучше уразумеем, что амбивалентность образов гораздо активнее, нежели антитеза идей. Когда мы будем приводить примеры тонких амбивалентностей, нам нередко придется возвращаться к этой проблеме. Впрочем, будут и такие примеры, когда для того, чтобы застать амбивалентность воображения в действии, не возникнет необходимости говорить о конфликте материй вроде борьбы между землей и водой. Само тесто, тесто, воспринимаемое в сплошной массе, немедленно поможет нам уточнить проблему.

II

На самом деле, если отвлечься от всяких мыслей о смеси земли и воды, в царстве материального воображения мы, видимо, сможем утверждать существование подлинного прототипа *воображаемого теста*. В воображении каждого из нас существует материальный образ *идеального теста*, доведенный до совершенства синтез сопротивления и податливости, чудесный пример принимающих и отвергающих сил. Исходя из этого состояния равновесия, немедленно наполняющего радостью рабочие руки, возникают противоположно направленные пейоративные^А суждения «слишком мягко» и «слишком твердо». С таким же успехом можно сказать, что в центре между этими противоположно направленными избыточностями руки инстинктивно познают *совершенное тесто*. Нормальное материальное воображение сразу же вкладывает это *оптимальное тесто* в руки грезящего. Всякий грезовидец теста знает это *совершенное тесто*, столь же явное для рук, как *совершенное твердое тело* — для глаз геометра. Состав этого *равновесного* и сокровенного теста поэтически проследил д'Аннунцио: булочник, «испытав смесь, вылил в квашню чуть больше воды, чтобы продлить процесс разбавления, и руки его были столь тверды в точности сочетания и так ловко наклоняли кувшин, что я увидел, как между кромкой глины и крупчаткой вырисовывается прозрачная вода — хрустальная арка, совершенная и без трещин»¹. Картина оказалась столь четко очерченной именно потому, что тесто должным образом пропиталось водой; вода стекает в квашню по геометрической кривой. Материальные красоты и красоты форм взаимно друг друга притягивают. В этом случае совершенное тесто представляет собой первоэлемент материализма, подобно тому как совершенное твердое тело — формальный первоэлемент геометрии. Любой философ, отвергающий такую аксиому, на самом деле — не материалист.

^А Пейоративный — наделенный отрицательной коннотацией.

¹ D'Annunzio G. Le Dit du Sourd et Muet. Rome, p. 134.

Глубинный характер этой грезы о совершенном тесте заходит так далеко, а внушаемые им убеждения настолько глубоки, что можно говорить о *cogito* замеса. Философы научили нас распространять картезианское *cogito* не только на мышление, но и на другие виды опыта. Они говорят нам, в частности, о бирановском *cogito*, при котором существо находит доказательство собственного существования в самом акте своего усилия. Осознание активности, полагает Мен де Биран[^], является столь же непосредственным, как и сознание бытия у мыслящего существа. Но ведь самый приятный опыт следует приобретать в счастливых усилиях. Феноменология *противления* — одна из разновидностей феноменологии, помогающих нам лучше уяснить вовлеченности субъекта и объекта. А между тем разве усилие не приносит наиболее убедительные доказательства, некоторым образом удвоенные непреложности, когда существо воздействует само на себя? И вот, стало быть, *cogito* замеса в своих наиболее тесных взаимосвязях: существует способ стискивать кулак, для того чтобы наша собственная плоть проявилась как первотесто, как то совершенное тесто, которое одновременно и противится, и уступает. С точки зрения стойков, геометрия открытой или закрытой руки дает символы для медитации. С точки же зрения философов, которые без колебаний находят доказательства своего бытия в самих своих грезах, динамика сжатого кулака без неистовства и мягкости наделяет человека и собственным бытием, и собственным миром. Вот так, обнаруживая невесть какое первотесто в пустых руках, все грезы своих рук, я шепчу: «Всё для меня тесто, да я и сам для себя тесто; мое становление — это моя собственная материя, моя собственная материя — действие и претерпевание, поистине я — первичное тесто».

Если у грезящего могут быть столь прекрасные ощущения, стоит ли удивляться, что материальное и динамичес-

[^] Мен де Биран (Мари Франсуа Пьер Онтье де Биран) (1776—1824) — франц. философ. Начав с сенсуализма Кондильяка и с агностицизма руссоистского типа, он закончил метафизикой воли и опыта с оттенком христианского стоицизма. Центральная проблема — отношения между природой и индивидом. Религия — результат непосредственного опыта, веры в «Я».

кое воображение располагает своего рода *тестом-в-себе*, изначальным илом, способным *принимать* и *сохранять* форму любой вещи. И, разумеется, понятие уже подстерегает столь простой, интенсивный и живой материальный образ. Такова судьба всех основных образов. А понятие теста, *деформирующегося* у нас на глазах, столь ясно и обладает такой степенью обобщенности, что оно делает бесполезным сопричастность динамическому первообразу. В таких случаях визуальные образы отвоевывают свою первичность. Глаза — эти инспектора — мешают нам работать.

Если долг поэзии — оживить в душе свойства творения, если поэзия должна помочь нам вновь пережить наши естественные грезы во всей их интенсивности и во всех их функциях, нам следует понять, что у рук, как и у взгляда, есть свои грезы и собственная поэзия. Значит, мы обязательно обнаружим поэмы о прикосновении, поэмы рук, замешивающих тесто.

III

Как свидетельство *счастливых рук*, как отчетливый пример рук, подвергающихся «мужскому» психоанализу посредством эффективной обработки материи, мы собираемся прокомментировать длинную страницу из Германа Мелвилла. Эта страница, написанная во славу замеса, тем более удивительна, что она вставлена в напряженное и суровое произведение, рассказывающее нам о героической жизни охотника на китов. В главе из «Моби Дика» под названием «Пожатие рук» Мелвилл описывает растирание спермацета вот так:

«Нам поручалось разминать эти комки, чтобы они снова становились жидкостью. Что за сладкое, что за ароматное занятие! Не удивительно, что в прежние времена спермацет славился как лучшее косметическое средство. Как он очищает! как смягчает! как освежает! и какой у него запах!»^А. И вот от соприкосновения с этой восхитительной

^А Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый Кит. М., 1967, с. 437. Пер. И. Бернштейн.

мягкостью пробуждается глубокая динамическая сопричастность, воистину счастье в руке в материальном смысле слова: «Погрузив в него руки всего на несколько минут, я почувствовал, что пальцы у меня сделались, как угри и даже начали как будто бы извиваться и скручиваться в кольца»^А. Как лучше описать эту *гибкость полноты*, гибкость, заполняющую ладонь и непрерывно передающуюся то от материи к руке, то от руки к материи! От переживания такой радости в руке утихли два противоположных недуга. С легкостью поддались исцелению как брадифрения, так и некоторые типы неистовства у Лотреамона, ощутимые в следующих простых словах: «ярость с сухими запястьями» (*Les Chants de Maldoror*, p. 185). Эта уверенность в равновесии между ладонью и материей — прекрасный пример *cogito* замеса. Как вытягиваются пальцы в этой нежности совершенного теста, как превращаются они из пальцев в сознание пальцев, в грезу пальцев бесконечных и свободных! Не нужно, стало быть, удивляться, если теперь мы видим, как пальцы воображают, если мы ощущаем, как рука творит собственные образы:

«И сидя там, на палубе, непринужденно скрестив ноги... Как спокойны надо мною синие небеса и как легко и неслышно скользит вперед судно под чуть вздутыми парусами; купая руки мои между этих мягких, нежных комьев стужившейся ткани, только что сотканной из пахучей влаги; чувствуя, как они расходятся у меня под пальцами, испуская при этом маслянистый сок, точно созревшие гроздья винограда... — вдыхая этот чистейший аромат, воистину подобный запаху вешних фиалок, клянусь вам, я жил в это время словно среди медвяных лугов...»^В. Так грезы рук помещают луг на море. Как и во всех великих грезах, образы вырастают до уровня мироздания. Космическая нежность сначала наполняет, а потом начинает окружать месящие пальцы. В счастливых ладонях рождается благоуханная весна.

С древности до наших дней рассказывают о мореплывателях, выливавших в море масло, чтобы утихомирить ярост-

^А Мелвилл Г. Указ. соч., с. 440.

^В Там же, с. 438.

ные волны. Один автор из XIX века сообщает, что для установления штиля при пересечении Атлантического океана хватает нескольких бидонов. Великая вещь воображение! Помешивая спермацет, Мелвилл прекрасно знает, что это вещество способствует более удобному «скольжению» китобойного судна; предавшись своей умиротворяющей воле, он разливает по поверхности моря воображаемое масло.

А блаженство продолжается: «...я как бы омыл руки и сердце свое; я готов был согласиться со старинным поверьем времен Парацельса, будто спермацет обладает редкой способностью смирять волнение гнева; купаясь в этой чудесной ванне, я испытывал божественное чувство свободы от всякого недоброжелательства, от всякой обиды и от всякой злобы»^А. Сопричастность оказывается настолько полной, что погрузить руку в «хорошую» материю — все равно что погрузиться туда всем существом. Ах! Если бы мы понимали, что источники нашей энергии и нашего здоровья находятся в самих наших динамических образах, в образах, являющих собой ближайшее будущее нашей психики, мы послушались бы совета хорошей работы. Что толку рыться в оккультных свойствах, в «поверьях времен Парацельса»? Явный характер материального образа, образ, переживаемый материально, — этого достаточно для доказательства того, что нежная материя смягчает наш гнев. Поскольку у ярости при обработке этой мягкой роскоши нет *объекта*, субъект становится *субъектом* нежности.

И вот при обработке совершенного теста рождается своеобразная симпатия между ним и людьми. «Разминать! мни! жми!...» — восклицает мелвилловский грезовидец. «Все утро напролет я разминал комья спермацета, покуда уж сам, кажется, не растворился в нем; покуда какое-то странное безумие не овладело мною; оказалось, что я, сам того не осознавая, жму руки своих товарищей, принимая их пальцы за мягкие шарики спермацета. Такое теплое, самозабвенное, дружеское, нежное чувство породило во мне это занятие, что я стал беспрестанно пожимать им руки, с любовью

^А Мелвилл Г. Указ. соч., с. 438.

заглядывая им в глаза, словно хотел сказать: «О возлюбленные мои братья! К чему вам всякие взаимные обиды, к чему дурное расположение и зависть! давайте все пожмем руки друг другу; нет, давайте сами станем как один сжатый ком, давайте выдавим души свои в общий сосуд чистейшего сперматозоида доброты»[^].

Итак, ведомые мелвилловской грезой, мы можем не только возвысить *cogito* теста до уровня вселенского сознания, но и поднять его на уровень метафизики «Я—Ты». Обработка теста вдвоем обнаруживает в нас братьев по труду. Да и уже в одиночестве *тесто пожимает нам руки*, оно научило нас, как надо пожимать руки — без излишней мягкости и грубости, откровенно. Тесто — непритязательная материя и сама искренность. Человеческая нежность тем самым узаконивается как метафора, весьма близкая к этим прекрасным материальным образам. Как мы неоднократно еще увидим, панкализм материи навеивает свои образы всем человеческим ценностям.

Итак, текст Мелвилла с точки зрения материального и динамического воображения обладает чудесной полнотой, ибо он связывает радости наших рук с радостями сердца, а сопереживание вещам — с сопереживанием человеческому сердцу. А между тем многие читатели этот текст недооценивают. Много раз я слышал возражения по поводу того, что в романе «Моби Дик» этот эпизод замедляет драматическое повествование о столь многочисленных приключениях. Подобные возражения исходят из того, что драма должна иметь высокое напряжение, как будто человеческое существо динамизируется лишь во время собственных кризисов, а борьба, сопряженная с каждодневными усилиями, не образует всевозможных форм его многосторонней вовлеченности! Характер появляется преимущественно благодаря долгим дням терпения, и действительность не дает нам самообольщаться по поводу наших возможностей или нашей храбрости. Читать по протянутой руке, по руке пассивной, как делают гадалки, означает видеть судьбу по слиш-

[^] Мелвилл Г. Указ. соч., с. 438.

ком большим складкам. Между тем ладонь — это чудесный мускульный лес. Малейшая надежда на действие вызывает в ней дрожь. Хиромантия протянутой руки не открывает грез руки живой. И наоборот, хиромантия по изогнутой ладони, находящейся в полном равновесии между расслабленностью и напряжением, с пальцами, готовыми схватывать, стискивать, сжимать, готовыми «желать», — словом, хиромантия динамическая открывает если не судьбу, то по меньшей мере характер. А значит, становится понятным, что обработка оптимального теста может провести психоанализ руки, постепенно устраняя ее скупость и агрессивность и мало-помалу, волокно за волокном, наделяя ее мускулами щедрости.

IV

Выпекание теста еще более усложняет изучение воображаемых смыслов. К образованию материи, уже объединившей элементарные грезы о земле и воде, подключается не только новая стихия, *огонь*, дело в том, что огонь помогает времени наделить эту материю индивидуальностью. Время выпекания — одна из наиболее обстоятельно расписанных длительностей, длительность, тонко прочувствованная. Тем самым выпекание превращается в существенное материальное становление, в становление, продвигающееся от бледности к позолоте, от теста к корочке. Как человеческому деянию ему присущи начало и конец. Разве Брийя-Саварен^А не написал: «Поварами становятся, но пекарями рождаются»?

Маурицио, историк растительной пищи, вместо того чтобы описать ее предысторию под заголовками «каменный век», «бронзовый век» и «железный век», предложил выделить великие кулинарные этапы: «век растертого зерна», «век жидкой каши» и «век поджаренной лепешки». Давайте на свой лад вновь переживем век поджаренной лепешки со всеми его образами. Итак, вернемся на женскую половину

^А Брийя-Саварен, Антельм (1755—1826) — франц. писатель; адвокат; депутат Учредительного собрания; при Директории — комиссар правительства в Версале. Автор гастрономической книги «Физиология вкуса» (1826).

дома в тот момент, когда женщины — мать, бабушка, тетушка и служанка — заняты подготовкой к пиру. Разве сама подготовка к празднику не является его составной частью, утром праздника? Разве не на кухне лучше всего грезят о гастрономии? Кулинарное воображение как раз и формируется интересом к проблеме *консистенции* при *загущении* соусов, при смешивании муки, сливочного масла и сахара. Именно на кухне осуществляется слияние грубого материализма и материализма тонкого.

И тогда начинаешь понимать энтузиазм Мишле: «Нет ничего более сложного, чем искусство обработки теста. Нет ничего такого, что поддавалось бы меньшему упорядочиванию и чему так сложно обучиться. Это должно быть *врожденным*. Все здесь — дар матери (*Michelet J. La Montagne, p. 304*)». Выпроваживать ребенка с кухни означает приговаривать его к изгнанию, отдаляющему его от грез, которых он так и не узнаёт. Онирические смыслы продуктов питания активизируются при наблюдении за приготовлением пищи. Когда мы займемся изучением грез о родном доме, мы увидим нестираемость кухонных грез. Эти грезы погружаются в далекую архаику. Счастлив тот, кто в раннем детстве вертелся вокруг экономки...

Искусство работы с сахаром может также пробуждать множество образов материального изящества. На той же странице, написанной в Альпах при виде «засахаренного ледника», Мишле вспоминает «сахарный мадригал». В дальнейшем мы встретимся с презрением, которое испытывал Гюйсманс к зрелищу лунной бледности сахара; тогда мы сумеем уяснить, что в одном и том же образе могут быть сокрыты два темперамента. Какая же горечь в сердце существа, разъедаемого сладостью!

В книге «Детство» Ганс Каросса^А отмечает свой интерес к тесту кондитера. Какая радость следить за горячим и пахучим тестом, когда оно растягивается! А как оно покрыва-

^А Каросса, Ганс (1878—1956) — нем. писатель. Испытал влияние Гете и собственного опыта врача. Основные темы его романов («Конец доктора Бюргера» — 1913; «Доктор Гион» — 1931) — страх смерти и страдания. Автобиографические книги «Детство» (1922) и «Дневник молодого врача» (1955).

ется складками! А до чего внезапно брутальное вероломство ножниц, разрезающих его на куски! И какая странная форма у берленго: сначала пухлая и округлая, а затем — сохраняющая по двум краям совершенно прямой след ножниц... Грезы об этом бесконечны!

V

Здесь мы избавляем читателя от досье на образы хлеба. Читая книги, мы встретили большое их количество. Однако в их нагромождении кроется монотонность. Образы хлеба с хрустящей корочкой, аромат поджаренного хлеба — вот что кочует с одной страницы на другую. Да ведь это сочинение из *французской начальной школы!* Всем нам приходилось его писать, и — сами в это не веря — мы сравнивали корочку с золотом.

Гораздо реже встречаются грезы о дрожжах. Не столь многочисленны те, кто следил в своих грезах за тестом, набухающим в корзинах. Все грезы о разбухании ассоциируются с грезами о тесте, так что поднимающееся тесто превращается в материю, состоящую из трех элементов: земли, воды и воздуха. Оно дожидается и четвертого, огня. Тот, кому ведомы все эти грезы, на свой лад поймет, что хлеб является универсальным продуктом питания!

Совершенно круглая булочка под воздействием дрожжей натягивается, словно живот. Иногда ферментация обрабатывает такой живот изнутри в процессе, напоминающем урчание; наружу выходят пузыри. С пресным тестом подобных явлений не происходит. «Бургаве^А писал, что от пара, вышедшего из горячего хлеба, оставленного в тесном и тщательно закрытом помещении, входящие туда задыхались мгновенно»². Испарениям, которые распространяются дрожжами, надо дать время рассеяться. Подобные грезы подводят нас к амбивалентностям, предваряющим успех важных осмыслений.

^А Бургаве, Герман (1668—1738) — голландский врач и химик. Профессор Лейденского университета. Славился энциклопедичностью своих знаний.

² Sage B. ^В Analyse des Blés. 1776, p. 46.

^В Саж, Бальтазар (1740—1824) — франц. химик и минералог. Основал в 1783 г. Школу горного дела и был первым ее директором. С 1770 — член Академии наук.

VI

Мы собираемся анализировать динамический образ дрожжей по несколько чересчур пространному отрывку из современного текста, на примере, где он функционирует вхолостую. Тем самым мы сможем лучше оценить представляемое в каждом материальном образе дрожжей желание подготовить материю, время, за которым непрерывно следят, лелеемое будущее. В другой книге Ганса Кароссы («Секреты зрелости») мы собираемся рассмотреть отрывки, в которых автор описывает посещение фарфорового завода. Как и в тексте Мелвилла, мы надеемся показать, что образы, инертные для читателей, не проникшихся чувствительностью к материальным грезам, напротив, наделяются неоспоримой жизненностью, как только мы начинаем интересоваться субстанцией вещей.

Ганс Каросса почти не следит за техническими разъяснениями инженера, выступающего в роли его гида. Переступив порог завода, он начинает грезить. И как раз грезы, а не техническая реальность, служат для него системой отсчета в отношении разнообразных «случайных» образов. Писатель стремится интегрировать все объективные наблюдения в своей интимной грезе, в дальней грезе, уже оставившей след в сцене детства, о которой мы расскажем в свой черед. Итак, мы собираемся проследовать за ходом мысли, развертывающимся с изнанки привычной *рационализации*, поскольку речь здесь идет о том, чтобы, отправляясь от весьма легко объяснимых объективных феноменов, подвергнуть их трактовке в духе сокровенных грез.

Глядя на яму с пастой[^] для производства фарфора, грезовидец тут же получает «впечатление живого процесса творения, в котором он охотно принял бы участие». Он думает о смутной длительности, о длительности, терзаемой «распадом и ферментацией». Без этого двойственного волнения, заключающегося в распылении и бурлении, без этой борьбы сухости и жира, порошка и пузырей «чистые духовные качества фарфора» так и не смогли бы «достичь совершенства».

[^] Паста и тесто по-французски обозначаются одним словом *pâte*.

Распад и ферментация, два весьма несходных типа *материальной длительности*, диалектически обрабатывают материю подобно тому, как систола и диастола обрабатывают сердце. Вот она, примета *диалектической длительности*, длительности, обретающей свои порывы не иначе, как в последовательных поисках, движимых двумя противоположно направленными интересами: первое движение — разрушающее измельчение, стремящееся к образованию порошка; второе движение — родственная связь между ферментами, образующими новые структуры. Благодаря этому двойному движению кажется, будто *тесто замешивается само собой*.

И вот грезящий герой Кароссы обретает способность понимать «легендарные истории древнего Китая. В них фарфоровые смеси подвергались ферментации, длившейся десятки лет, и таким образом получался необыкновенно изящный фарфор». Как в этой пронизанной легендами индустрии не обнаружить древних грез о жизни минералов, о жизни, самой медлительной из всех, о жизни, *стремящейся* к медлительности, о жизни, которую не надо подгонять, если хочешь собрать все ее плоды! В своих месторождениях каолин сам себя обрабатывает, переживает грезы о белизне и незапятнанности, он медлит, ибо ему необходимо время, чтобы вписать столь великую грезу в свою материальную реальность. Чистая материя живет, грезит, мыслит и страдает подобно хорошему рабочему. Вот так грезы о замесе поднимаются до космического уровня: в космической грезе гончара месторождение глины представляет собой гигантскую квашню, где разные виды земли взбалтываются и смешиваются с дрожжами.

Если нам захочется чуть пристальнее понаблюдать за ониризмом гончарного труда, нам будет интересно подробно изучить статью «Фарфор» в «Энциклопедии» д'Аламбера и Дидро, статью, которую Каросса, вероятно, не читал, ибо эти страницы Кароссы отмечены искренностью грез. Именно в статье «Фарфор», как и в книгах Кароссы, мы увидим борьбу растущей рационализации с анимистической легендой о тесте. Автор статьи утверждает, что это тесто, в котором желали сохранить своего рода корреляцию

между гниением и ферментацией — этими двумя важнейшими динамическими принципами субстанциального становления в химии XVIII века, — готовят лишь два раза в год, «в дни двух равноденствий, ибо полагали справедливыми наблюдения, будто в эту пору вода наиболее пригодна для ферментации; прежнюю массу всегда сохраняют, чтобы она послужила ферментом для новой; и применяют ее для изготовления сосудов лишь из теста, выдержанного по меньшей мере в течение шести месяцев; вот в чем состоят тайные манипуляции, которые тщательно скрывают. Эти подробности на мануфактуре знает лишь один человек, дающий клятву об их неразглашении; он работает в особом закрытом помещении: он-то и дозирует материал, а также подвергает его ферментации».

Не следует ли назвать этого мастера по закваске теста, готовящегося для глиняного хлеба, *заводским мастером-грезовидцем*? Ведь он является стражем ониризма рабочих. У него — космическое могущество стихий, требуемое количество земли, вода равноденствий; у него — мастерство чередующегося производства то весеннего, то осеннего фарфора!

На других страницах «Энциклопедии» рационализация усиливается. К примеру, автор отказывает в доверии одному методу, также насыщенному ониризмом: «Вера в то, что ради достижения совершенства фарфор необходимо долго выдерживать в земле, представляет собой заблуждение». Но война между потенциями грезы и потенциями рефлексии этим заявлением не заканчивается; автор испытывает потребность рационализировать древний обычай в следующем утверждении: «Что верно — так это то, что, роясь в руинах старых зданий и особенно расчищая старые заброшенные колодцы, порою находили прекрасные фарфоровые изделия, которые были там спрятаны в эпохи переворотов».

Такое объяснение обходит стороной грезы. Поистине его можно назвать *внешним*. Грезы о сокровенном остаются и продолжают с тайной симпатией наблюдать за старинной практикой, согласно которой сосуд после обжига вновь помещается в землю, чтобы он пропитался новыми свойствами земли после чересчур энергичных испытаний ог-

нем, чтобы в земном лоне его хрупкая субстанция накопила качества твердости и стойкости. Психоаналитики увидели бы здесь фантазм возвращения к матери, желание второго рождения... «Энциклопедия» желает видеть здесь всего-навсего поверхностное созревание, метод патины. «Все, что фарфор приобретает, вызревая в земле, сводится к некоторому изменению, происходящему с его окраской, или, если угодно, с оттенком, показывающим его возраст. То же самое происходит и с мрамором, и со слоновой костью...» Жить медленно, жить плавно — вот временной закон предметов земли, *земной* материи. *Земное* воображение живет этим *зарытым* временем. Можно пронаблюдать за ним — за этим временем медлительной и заведомой сокровенности, за промежутком между жидким и густым тестом — до теста, которое, затвердев, хранит все свое прошлое.

Как мы видим, интересы, сопряженные с обработкой земной материи, гораздо сложнее предполагаемых позитивистской философией и философией прагматизма. Стоит воспринять самые инертные предметы в их субстанции, как они начинают призывать грезы. Кроме того, мы поймем, что если настоящий грезовидец вроде Кароссы посетит обыкновенный завод, этот завод — во всех своих объектах и функциях — обнаружит потенции психологического символизма, упускать которые действительно жаль! Даже телеграфный изолятор, вздымающийся вдоль железной дороги подобно ландышевой капле, воображение Кароссы считает маленьким созданием, которое «говорит, что оно одной крови со мной». Писатель видел, как оно появилось, и в его душе родились грезы, пока он брел мимо чанов и печей уединенной фабрики, затерянной в лесах Богемии.

Что за печи! Что за чаны! В лесной глуши! Ах! Кто вернет нам сельский заводик рядом с месторождением глины в ложбине, в той самой ложбине, где ребенком я обжигал шарики...

Все мы разрабатывали рудники, все мы грезили о собственном заводике, который будет обжигать глину у кромки поля.

Какая глубина в следующем замечании Кароссы! Эта богемская фабрика, говорит он, «могущественно отвечает стародавним чаяниям души». Подобно мастерской башмачника, она тоже располагается в *активной вселенной*.

Встречаясь с таким соперничеством по отношению к материи, мы можем удивляться лишь тому, что Каросса пережил динамическую сопричастность буйству стихий, сопричастность, позволившую выправить ось страдания. Мы приведем и другие примеры этой инверсии. Впрочем, не будем уходить с фарфорового завода, не получив превосходного урока.

Если вы находитесь там, в удушливой атмосфере фарфоровых печей, как пассивный и досужий посетитель, вас охватит *страх перед жаром*. И вы попятитесь назад. Вы не захотите больше туда смотреть. Вы испугаетесь искр и поверите в ад.

Наоборот, приблизьтесь к печам. Примите воображением труд рабочего. Вообразите, что вы собираетесь подбросить в печь дрова, кормите печь полными лопатами угля, провоцируйте ее на соревнование в энергичности. Короче, будьте пылким, и жар очага утратит стрелы, направленные в вашу грудь, а бой вас закалит. Огонь сможет воздать вам лишь вашими же ударами. Психология *противления* тонизирует труженика. «Как завидовал я, — пишет Каросса, — рабочим, обслуживавшим ту печь очистки! Казалось, на них, деятельных, не может быть никакой управы».

Быть сопричастным теплу уже не как состоянию, а как росту, с воодушевлением помогать его становлению, его активному качеству, его определяющему качеству — вот что оберегает нас даже от избыточного огня. Рабочий перестает быть слугой огня и становится его хозяином.

Так страстный рабочий, рабочий, обогащенный всеми динамическими смыслами грезы, переживает динамизированное время обжига. Добровольно и активно он переживает *судьбу теста*. Он знал его мягким и пластичным. А хочет сделать его крепким и распрявленным. В своем удивлении и в своей осторожности он проникается огнем, который плавно и мощно обжигает изделие со всех сторон.

Наполняя печь глиной, он каждый раз переживает всю историю Бернара Палисси^А. Возможно, он ее не читал, но он ее знает. Она сочетает грезы со сноровкой. В ней присутствует конвергенция природных сил. Рожденное в воде получает отделку в огне. Земля, вода и огонь сотрудничают ради того, чтобы произвести предмет обихода. Параллельно этому великие стихийные грезы соединяются в простой душе, придавая ей демиургическое величие.

Отнимите грезы — и вы доконаете рабочего. Отнеситесь с пренебрежением к онирическим потенциям труда — и вы принизите или уничтожите труженика. Ведь у каждой работы свой ониризм, а любая обрабатываемая материя приносит собственные сокровенные грезы. Уважение к глубинным психологическим силам должно привести нас к тому, что мы предохраним ониризм труда от всякого посягательства. Неохотно (*à contre-cœur*), т. е. борясь с грезами (*à contre-gêve*), ничего путного не сделаешь. Ониризм труда можно назвать даже условием умственной полноценности труженика.

Ах! Придет ли время, когда у каждого ремесла будет свой «присяжный грезовидец», свой онирический проводник, а у каждой фабрики — свое поэтическое бюро! Не умеющая грезить воля слепа и ограничена. Без грез воли сама воля поистине — не человеческая сила, а скотство.

VII

До сих пор мы изучали психологические и литературные свидетельства, относящиеся к глубинной обработке материи, без чего мы не могли бы заниматься проблемами формы. То, что в процессе этого мы смогли отделить радости замеса от радостей лепки, на наш взгляд, доказывает, что *материальное воображение* соответствует явной и конкрет-

^А Палисси, Бернар (1510—1590) — франц. керамист, писатель и ученый. Создал особые сорта глазури; при Екатерине Медичи украсил керамикой сад дворца Тюильри (1566—1571). Основ. книги: «Подлинный рецепт, согласно которому все жители Франции смогут научиться приумножать свои сокровища» (1563); «Превосходные речи о природе вод и источников, как естественных, так и искусственных» (1575).

ной деятельности. В некоторых отношениях замес представляет собой антитезу лепке. Он тяготеет к разрушению форм. Согласно Платону, замешивать означает разрушать внутренние фигуры ради получения теста, способного воспринять внешние фигуры. «Или это можно сравнить с тем, как при вычерчивании фигур на каких-либо мягких поверхностях не допускают, чтобы на них уже заранее виднелась та или иная фигура, но для начала делают все возможно более гладким».[^]

Но, разумеется, формование, лепка приносит такую радость пальцам и вызывает такие осмысления, которые психологии динамического воображения следовало бы досконально изучить. Между тем по этому пути мы слишком далеко не продвинемся. По существу наши исследования не затрагивают воображения форм. В этой сфере существует столько превосходных работ, что мы полагаем, что можем отвести для себя лишь область, пределы которой мы очертили, начиная с наших первых опытов о воображении материи. Мы, стало быть, будем говорить о лепке лишь в ее первых «ощупываниях», когда материя раскрывается как приглашение к моделированию, а грезящая рука наслаждается первым созидательным нажимом. И точно так же мы будем требовать внимания лишь на границах между грезой и реальностью, пытаюсь не столько добиться успеха умными и ловкими руками, способными сделать копию модели доступной взору, сколько заставить врасплох грезы о лепке.

Лепка! Детская греза, греза, возвращающая нас в детство! Часто утверждали, что в ребенке объединяются все возможности. В детстве мы были художниками, лепщиками, ботаниками, скульпторами, архитекторами, охотниками, землепроходцами. И что из всего этого вышло?

Между тем существует средство обрести эти утраченные способности даже в разгар зрелости. Как, средство? Чего-чего? Я стану великим живописцем? — Да, вы будете великим живописцем по несколько часов в день. — И сотворю шедевры? — Да, вы будете творить изумительные шедевры,

[^] Платон. Соч. в 3 т. Т. 3. Ч. 1, с. 492. Пер. С. Аверинцева.

произведения, которые принесут вам непосредственные радости изумления, произведения, которые вернут вас в счастливые времена, когда изумлялся весь мир.

И средство это — литература. Надо всего лишь *описать* картину, надо всего-навсего *описать* статую. С пером в руках — если мы только пожелаем быть искренними — мы обречем все силы юности, мы вновь переживем эти силы в их первоизданном виде, с их наивной доверчивостью, с их радостями, мимолетными, схематичными и непреложными. Благодаря *литературному воображению* все искусства делаются нашими. Одно прекрасное прилагательное, должным образом расположенное и освещенное, звучащее в подходящем аккорде гласных, — вот вам и субстанция. Одна черточка стиля — вот и характер, вот и человек. Говорить, писать! Сказывать, рассказывать! Выдумывать прошлое! Заниматься воспоминаниями с пером в руке, выразив явную заботу *хорошо писать, сочинять, приукрашивать*, чтобы проникнуться уверенностью в том, что ты выходишь за рамки автобиографии реально случившегося и обретаешь автобиографию утраченных возможностей, т. е. самих грез, подлинных грез, реальных грез, пережитых не без самолюбования и нерасторопности. Вот где специфика литературной эстетики. Литература выполняет компенсаторную функцию. Она возвращает жизнь упущенным возможностям. Такой-то романист, например, благодатью чистой страницы, открытой разнообразным приключениям, становится довольным жизнью донжуаном. Впрочем, вернемся к нашим образам.

Чтобы немедленно расположиться в онирическом и литературном планах, обычно смешиваемых между собой, мы прокомментируем конкретную грезу о лепке, сцену лепки, восстановленную воображением. Эти страницы мы снова заимствуем из книги Кароссы «Детство» (Trad., p. 136). Из Кароссы жизнь сделала врача и романиста. Поглядим, как он грезил о том, чтобы стать скульптором.

Однажды в подробно описываемом *ночном сновидении* герой книги увидел, как перед ним предстал его дядя, ни с того ни с сего спросивший его: «Ты здесь, мастер-лепщик?», после чего дядя положил на ладонь юного грезовидца «три

шарика красновато-белой смеси», дав наказ «сделать из них прекрасного ребеночка».

Уразумеем прежде всего, что с самого начала онирического повествования мы находимся в присутствии архетипа материи. Эти три шарика поистине представляют собой изначальный ил, первичную землю, материю, необходимую и достаточную «для изготовления прекрасного ребеночка». Сотворить — вот выразительный термин — означает сотворить ребенка. В грезе слова зачастую наделяются глубинным антропоморфным смыслом. К тому же можно заметить, что бессознательная лепка не склонна к вещизму, она анималистична. Ребенок, предоставленный самому себе, лепит курицу или кролика. Он творит жизнь.

Но греза работает быстро, и спящий лепщик вскоре завершает свое онирическое повествование вот так: «Я чуть-чуть поразминал и поразмешивал глину и вскоре держал в руке изумительно прекрасного человечка». *Гомункулус*, изготовленный путем *замеса*, несомненно, с легкостью вызовет психоаналитические комментарии. Что же касается нас, то, как докажет продолжение повествования, он здесь является знаком глубинного эстетического импульса.

И действительно, все еще держа в руке, в руке из грез, «этого изумительно прекрасного человечка», спящий просыпается. А значит, мы переходим от ночного ониризма к дневным грезам, и Каросса продолжает повествование, притязаящее на то, чтобы показать непрерывность двух миров. Вот это пробуждение во всем пылу его поэтического воздействия:

«Пробудившись в тот же миг, я увидел, что огонь уже горит, одним прыжком вскочил, взял остатки воска, лежавшего на подоконнике, и присел на корточки у огня, преисполненный веры в то, что я должен неминуемо преуспеть в состоянии бодрствования в том, что мне только что так хорошо удалось во сне³. Кончиками пальцев я ощущал творческие движения из своей грезы; печь распространяла силь-

³ Вспомним, что греза полета внушает нам такую веру в нашу легкость, что нам хочется испытать и днем полет, удавшийся ночью. Ср. «Грезы о воздухе», гл. «Греза полета».

ное тепло, помогавшее смягчить глину, и то, что вышло из нее по прошествии нескольких минут, было опрятным и приятным личиком, которое нельзя было назвать в полном смысле красивым; мне оставалось лишь окружить голову небольшим количеством коричневой шерсти, обозначить глаза и ноздри, а также подкрасить щеки двумя капельками красного вина; вот и получился вполне приличный юный пастушок.

Я разбудил родителей и к вечеру вышел искать Еву, чтобы показать ей первого человека, сотворенного моими руками и признанного мною своим. Она ему вполне подошла...»

Несомненно, психологи-рационалисты, всегда считающие, будто по ночам мы грезим лишь о том, что уже сделали днем, обвинят рассказчика в нарушении порядка психологической каузальности. Они скажут, что ребенок, без сомнения, долго разминал воск в своих играх наяву и что так реальность повелевает грезами.

В подобных суждениях присутствует пренебрежение к ониризму, каковое может в конечном счете ослепить и наилучших психологов. Избыточный рационализм стирает важные психологические нюансы. Например, как не ощутить в этом тексте явное воздействие *онирического доверия*? Фактически непосредственная функция грез воли состоит в том, что они приносят нам *веру* в нас самих, веру в нашу трудоспособность. Они, если можно так выразиться, дедраматируют нашу свободу, ту свободу, которую пророки «ангажированного человека» считают систематически опасной и драматичной. Если же мы увидим свободу за работой, в радости свободного труда, мы ощутим какую разрядку она доставляет. Перед работой или в процессе труда мы грезим о том, с каким красноречием мы будем расписывать свои успехи. В силу какого странного забвения психологи пренебрегали изучением этих чувств доверия, самой тканью упорства, активной настойчивости задействованной в вещах? Слово «идеал» в конечном счете является слишком интеллектуальным, слово «цель» — чересчур утилитаристским. Волей лучше управлять при помощи грез, соединяющих усилие и упование, грез, любящих сами средства вне

зависимости от их цели. Активные грезы подпитывают отвагу поощрениями, постоянно подтверждаемыми в труде. Если работа сколько-нибудь ясна и требует времени, то, без сомнения, перед тем, как действовать, необходимо подумать, но перед тем как *проникнуться интересом* к мысли, надо еще и надолго предаться грезам. Психология таких интересов сложиться не сможет, если мы не будем рыться в бессознательном. Так, самые плодотворные решения связываются с ночными сновидениями. Ночью мы возвращаемся на родину доверчивого покоя, мы переживаем *доверие, сон*. Тот, кто плохо спит, не может обладать верой в себя. По существу, сон, который считается прерыванием сознательной жизни, связывает нас с нами самими. Тем самым нормальная греза, настоящая греза зачастую представляет собой прелюдию к нашей активной жизни, а вовсе не ее следствие.

Когда мы действительно переживаем доверие, которым нас наделяют стихийные грезы, грезы, состоящие из первоэлементов, мы понимаем, что можно вести речь об *онирических a priori*, о типичных грезам, о грезам изначального одушевления.

Стоит ли добавлять, перечитывая страницы Кароссы, что они пронизаны достаточно крепкой *интимной доверительностью*, способствующей вере рассказчика в то, что он заинтересует читателя столь убогими признаниями? Ведь Каросса инстинктивно понимает, что многие души переживают великие грезы. Подобно тому, как мы общаемся между собой посредством своих грез, мы общаемся и через свое детство. О детстве можно рассказать все, и рассказчик уверен, что заинтересует читателя. А всякий читатель, умеющий открывать для себя врата полного грез детства, *заинтересуется* книгой Кароссы. Ведь *интерес* — это реальность наиболее явного психического динамизма.

Если же теперь мы займемся более пристальным изучением текста Кароссы, мы с легкостью осознаем, что эндосмос ониризма и ясной мысли смешивает и замут-

няет массу образов. Здесь можно изобличить влияние кое-каких рационализаций, а можно и подвергнуть критике некоторые термины, опирающиеся на реальности бодрствующей психики и скрывающие от нас реальности грезы. Например, зададимся вопросом, кто — перед тем, как поднять родителей — зажег огонь, достаточно сильный для того, чтобы размягчить находящийся на подоконнике воск? Читатель, чувствительный к *непрерывности бессознательного*, скорее проникнется впечатлением, будто это окружающее тепло *продолжает* тепло постели; в своем симпатизирующем прочтении он ощутит, что пальцы грезящего *продолжают* замешивать воображаемое ночное тесто на светящемся воске.

К тому же как не поразиться перегруженности текста, когда автор описывает *реальные действия*? У нас будет еще весьма много возможностей в других случаях изобличить эту *перегруженность образами*, скрывающими доминанты воображения. К примеру, представляем ли мы, как можно подкрасить пчелиный воск «двумя капельками красного вина»? Здесь требуется более яркая краска. Но вино — эта растительная кровь! — представляет собой тинктуру, хранящую свою онирическую отмеченность. Воск и вино в жизни наяву материально *продолжают* «красновато-белую» смесь, врученную дядей юному мастеру-лепщику во сне. Грезы проснувшегося ребенка не утратили ничего — в особенности материального! — из грез ребенка спящего. Ночные сновидения и утренние грезы — ибо это грезы работающие — обладают здесь одной и той же тональностью живого творения. Вылепленный предмет — не копия пастушка, а субстанция ребенка.

Поэтому юный творец мужественно отстаивает свои права. Герой Кароссы собирается показать отцу то, что он уже может сделать. Своей старшей подруге Еве — подчинившей его с помощью крайне садистского склада своей психики — он собирается продемонстрировать «первого человека», которого сотворил «он сам» и признал «своим».

VIII

Итак, на этом выделенном примере становится ясно, что в создании произведения искусства сохраняются кое-какие интонации, характерные для рождения ребенка. Именно в лепке первозданного ила находит свои убеждения Книга Бытия. Настоящий лепщик по сути ощущает, как в тесте под его пальцами оживает желание вылепить существо, желание породить форму. Огонь, жизнь и дыхание потенциально содержатся в холодной, инертной и тяжелой глине. Гончарная глина и воск обладают формотворческой потенцией. Жерар де Нерваль в рассказе «Аурелия» выразил такую сокровенную волю к сотворению существа через равновесие между внутренними порывами и действиями лепщика. «Я вошел в мастерскую, где увидел рабочих, лепивших из глины громадное животное, имевшее форму ламы, но как будто снабженное большими крыльями. Это чудовище было как бы пронзено огненной струей, постепенно его одушевлявшей, так что оно извивалось, пронцаемое тысячью пурпурных отблесков, образуя вены и артерии, и, так сказать, животворя косную материю, которая мгновенно облеклась волокнистыми отростками, крылышками и пучками шерсти. Я остановился, чтобы получше разглядеть этот шедевр, создателям которого, как мне казалось, удалось выведать секреты божественного творения». «Здесь у нас, — сказали мне, — первозданный огонь, одушевлявший первые существа...» (*Nerval G. de. Ed. José Corti, p. 44—45*) Чтобы показать своему читателю эту сцену лепки, Жерар де Нерваль привел его в *недра* Земли, где формируются живые существа.

Мы охотно приводим этот текст Жерара де Нерваля в качестве примера лепки в литературе, помещая его в музей литературных статуй. Благодаря выговоренной лепке глаголы, относящиеся к подвергаемой ей материи, ставятся в активный залог. Чудовище *извивается*, движимое внутренней силой. Если мы взглянем в этот образ, если мы будем пассивно воспринимать его — со всеми волокнистыми отростками и пучками шерсти, — то монстр окажется всего-навсего карикатурой. Но говорящее воображение, вообра-

жение изысканное и литературное, помогает нам пережить глубинное стремление к форме, как если бы мы обладали способностью познать секреты создания живых существ.

Действительно, материальное воображение, так сказать, всегда находится за работой. Оно не может удовлетвориться уже созданными произведениями. А вот воображение форм, достигнув цели, отдыхает. Будучи реализованной, форма насыщается настолько объективными и настолько способными к социальному обмену смыслами, что драма осмысления утрачивает напряженность. И наоборот, греза о лепке всегда сохраняет собственные потенции. Эта греза поддерживает напряжение в труде скульптора. Послушайте, как поэт говорит нам об этой попытке возможностями:

O jeu léger de cette masse lourde
Et de deux mains qui la vont travaillant!
.....
D'un flot sans fin d'images périssables
Va torturer mes doigts gourds, mes yeux las
.....
Je sentirai se changer en eaux vives
Les durs reliefs de mon plus cher tourment!
— Ah! s'arrêter! Ah! trouver le solide,
Le front fermé sous les cheveux du vent!
*(Tardieux J. Pygmalion au travail.
Accents, p. 36.)*

(О легкая игра этой тяжелой массы
И двух ладоней, собирающихся ее обрабатывать!
.....
Бесконечным потоком вылепливаемых образов
Она мучит мои затекшие пальцы, мои усталые глаза.
.....
Я почувствую, как преобразятся в живых водах
Жесткие следы моей сладчайшей муки!
Ах! Остановиться! Ах! Обрести твердость,
Лоб, закрытый волосами ветра!)

Когда я читаю подобные стихи, у меня возникает впечатление, будто они действуют на меня подобно условным

рефлексам. Они динамизируют глубинные области психики и разнообразные мускулы. Мне кажется, что все *воспоминания* моих *рук* вновь становятся действенными в моих ладонях, как только я читаю вот эти две строки из Жана Тардые:

Les doigts doublés d'un souvenir d'argile
En mouvement sous le désir des mains.

(Пальцы вместе с воспоминанием о глине
Двигутся благодаря желанию рук.)

IX

Как мы говорили выше, чтобы создать подлинную психологию теста, необходимо расспросить художников лепки. Следует обратиться к признаниям скульпторов. Но скульпторы пишут так мало... Страницы Родена столь бедны! Между тем, чтобы пролить хотя бы немного света на грезы, касающиеся только рук, на наш взгляд, было бы интересно продолжить превосходные исследования, предпринятые Виктором Лёвенфельдом о скульптурных и лепных работах, произведенных слепыми. Как бы там ни было, субъекты, чья визуальная точка зрения попросту очень слаба — независимо от того, является ли этот недостаток органическим или психическим, — поступают так же, как и слепорожденные: и те и другие лепят как бы изнутри. К примеру, они лепят глаза, а впоследствии над ними располагают веки; они лепят рот, затем помещают в нем зубы и, наконец, добавляют губы. Иногда зубы изготавливаются даже при сомкнутых губах (см. *Löwenfeld V. The Nature of Creative Activity. London, 1939, p. 116*). Тем самым обработка тестообразных веществ при отсутствии глазного контроля происходит как в жизни — изнутри. Когда мы наблюдаем за лепщиком в самих его грезах, нам кажется, будто он преодолел сферу знаков ради того, чтобы задействовать новую волю к смыслу. Он не воспроизводит в подражательном смысле термина, а производит. Он проявляет творческую силу.

В лепке, затрагивающей столь глубинные основы личности, присутствуют поразительно динамические черты, в чем можно убедиться, просто взглянув на одну из репродукций к книге Лёвенфельда (р. 232). Работа выполнена слепорожденным. Она называется «Молящийся молодой человек» и изображает молодого человека с нагим телом, распрямленным на согнутых ногах; в молитвенной позе он вздымает к небу ладони. Ладони больше предплечий, а предплечья больше плеч. «Мы ощущаем, — пишет Лёвенфельд, — мощь стихийных сил, воплощенных в этой форме, когда следим взглядом за постепенным ростом пропорций ее частей. Форма движется от хрупкого основания тонких ног и вздымается ввысь подобно гимну небу, гимну, находящему мощный отзвук в больших ладонях. Благодаря этому основание кажется дематериализованным: человек не привязан к земле, и мы видим лишь ощущение: «Я молю!»

Отмечая эти нарушения масштаба, которые были бы недопустимы при «контроле» со стороны глаз, мы получаем впечатление, что *лепящий грезовидец* лучше соблюдает интересы сокровенных грез, нежели *грезовидец созерцающий*. Здесь умоляет поистине *ладонь*, и увеличена она именно потому, что вытягивается. При этом надо подчеркнуть, что у нас сразу же возникает ощущение, что здесь и в помине нет метода, рефлексии над идеями. Тут воистину форма, пережитая слепым, — переживаемая изнутри, она живет, реально одушевляя *мускулы мольбы*. И пример, на который мы ссылаемся, иллюстрирует некое общее правило лепки для слепорожденных. В книге Мюнца и Лёвенфельда «Plastische Arbeiten Blinden» мы найдем много других примеров, когда эмоции как бы струятся из тестообразной массы для лепки, в результате чего получаются несообразности, каковые исправил бы контроль форм со стороны зрения. Формальное уродство может содержать великую динамическую истину. Если сон рождает чудовищ, то это оттого, что он переводит язык сил на собственный язык.

Глава пятая

Мягкая материя. Осмысление грязи

Моя душа сплетена из грязи, нежности и грусти^А.

Розанов. Уединенное

...Грязь — не подушка.

Кено^В

I

Теперь, после того как мы представили грезы о твердости и тесте в их оптимальных осмыслениях, нам необходимо рассмотреть более тяжеловесные или «грубые» образы, утрачивающие ощущение блаженства и сноровки. Некоторые типы «отягощенной» психики выражают свои горести в самом стиле собственных образов. Психоанализ, разумеется, сталкивался с такими пороками образных систем, например, с регрессией по направлению к непристойно грязной материи. Обильные свидетельства по этой теме мы обнаружим, в частности, в книге Карла Абрахама^С, тщательно

^А *Розанов В.В. Уединенное. М., 1990, с. 61.*

^В **Кено Реймон** (1903—1976) — франц. поэт. Прославился сначала как «специалист» по черному юмору, а впоследствии — как сочинитель каламбурно-шарадных стихов.

^С **Абрахам, Карл** (1887—1925) — нем. врач и психоаналитик. Начинал в психиатрической больнице в Цюрихе как ассистент Э. Блейлера. Здесь он познакомился с К.Г. Юнгом, от которого узнал об идеях Фрейда. В 1910 г. основал Берлинскую психоаналитическую ассоциацию, президентом которой стал в 1927 г. Осн. труды: «Греза и миф» (1909); «Анализ наиболее раннего этапа развития либидо» (1916); труды по формированию характера (1925).

изучавшего анальную фиксацию. Мы же хотим ограничиться анализом проблемы в ее связях со значительно более «развитым» воображением и постараемся показать, что позитивное воображение сопряжено с такой эволюцией образов, которая достигает триумфа над всякой фиксацией.

К тому же если бы мы могли систематизировать психоанализ в его усилиях по созданию нормативной психологии, он бы предстал перед нами уже не как незамысловатое исследование по регрессии инстинктов. Многие начисто забывают, что он представляет собой метод исцеления, выпрямления психики и переворачивания интересов. В весьма узкой теме настоящей главы психоанализ предлагает нам настоящую *материальную сублимацию*, последовательное затвердение материи, с которой имеет дело человеческое воображение.

Действительно, при рассмотрении некоторых невротических психоанализ сталкивался с *изнанкой этой материальной сублимации* — алхимик сказал бы, что клинические случаи представляют собой *опускание материальных образов*. Если же теперь мы уделим внимание нормализации образов наряду с аномальными фиксациями, мы придем к различению катпсихоанализа и анапсихоанализа, причем первый будет означать разнообразные наблюдения, важные для выявления всяких анальных фиксаций, а второй должен будет изучать *объективные взгляды* и направлять интересы в сторону материи внешнего мира.

Но — как бы там ни было — психологам следует весьма внимательно изучать примитивные основы пластического инстинкта. Например, было бы интересно продозировать бессознательные элементы такой теории, как гегелевская. Гегель изучает пластический инстинкт по аналогии с пищеварительным процессом и пишет (*Philosophie de la Nature*, Trad. Véga. Т. III, р. 388): «Пластический инстинкт, подобно испражнению, представляет собой действие, в котором животное становится как бы внешним по отношению к самому себе»; а на р. 389: «Животное выделяет материю с целью произвести формации из собственной субстанции. И так испражняться побуждает его не отвращение, ибо вы-

деления, исходящие из животного, “изготавливаются” им самим ради удовлетворения его потребностей». [^] Малая толика метафизики отдаляет нас от природы, слишком много метафизики нас с природой сближает¹.

II

Впрочем, рассмотрим чуть пристальнее естественный анапсихоанализ, отделяющий человеческое существо от инфантильных фиксаций. И тогда мы увидим, как исходя из неоспоримого интереса ребенка к собственным фекалиям с потрясающими непреложностью и регулярностью складывается его интерес к песочным куличикам. Нормальный ребенок постепенно обретает чистоплотность. Он *становится чистоплотным* благодаря не только воспитательному воздействию социальной среды, но и своего рода физической регуляции. Эту эволюцию весьма отчетливо описала Жюльетта Бутонье в своей диссертации «Страх» (*Angoisse*)

[^] Вот как это звучит у Гегеля: «Абстрактное отталкивание от самого себя, которым животное делает себя внешним самому себе, есть *выделение*, завершающее собою процесс ассимиляции. Поскольку оно делает себя только чем-то внешним, это последнее есть нечто неорганическое, нечто абстрактно иное, в чем животное не обладает своим тождеством. Отделившись таким образом от себя, организм проникается неприязнью к самому себе за то, что он отнесся к себе с недостаточным доверием; именно это и проявляет он, когда отбрасывает от себя свою борьбу, свою желчь, высланную им наружу. Экскременты, стало быть, не что иное, как акт, которым организм, опознав свое заблуждение, отбрасывает от себя свою переплетенность с внешними вещами; и химические свойства экскрементов подтверждают это. Обыкновенно момент испражнения рассматривается только как выбрасывание чего-то ненужного, негодного; но животное и не должно было принимать в себя ничего ненужного или излишнего.» (*Гегель. Философия природы. Собр. соч. Т. 2. М.-Л., 1934, с. 501. Пер. Б. Столпнера и И. Гумера.*)

¹ В книге Фредерика Дж. Пауика^В «Кембриджские платоники» можно прочесть следующее признание другого идеалиста, Генри Мура: «Согласно его собственному свидетельству, тело его обладало странными свойствами. Определенные его продукты “имели природный запах фиалок”» (*Powicke F.J. The Cambridge Platonists, p. 153*). Там есть и отсылка: «Как у тех, что растут в знаменитом Valentine Greatrakes Ward» (pp. 123—125). «Согласно его собственному свидетельству...» — сказано в тексте, и, по сути дела, приходится предполагать, что Генри Мур не дал возможности другим подтвердить это свойство. Нарциссизму матери предается в уединении.

(ch. VIII): «Безоговорочно признавая тот факт, что ребенок не проявляет спонтанного отвращения к продуктам дефекации... мы не можем утверждать, что если бы его представили самому себе, он долго копался бы в аналогичных объектах в поисках удовлетворения чаяний собственной природы. Однако справедливо, что младенец любит возиться в грязи и пачкаться именно до того возраста, когда у него начинается процесс отказа от свободной активности его сфинктеров и от интереса, каковой они у него вызывают. Между тем сколь бы зачаточной пока ни была его деятельность, мы видим, как в ней уже складывается иная потребность, нежели манипулирование грязными и мягкими предметами, ибо ребенок — сколь бы неловко это ни выглядело — пытается придать форму этой материи. Он познает успех в изготовлении куличиков, впрочем, приходящий на смену периоду манипуляций, которые пока тяготеют к более грубой *трансформации* предметов...» И

продолж. сноски

Осмысление фекалий может порождать странные теории. Английский автор XVII века Вильям Максвелл с полной уверенностью пишет: «В экскрементах тел животных сохраняется частица жизненного духа, а следовательно, мы не можем отказать им в жизни. И жизнь эта того же рода, что и жизнь животных... Между телом и экскрементами протянута цепь духов и лучей... Жизненная сила длится до тех пор, пока испражнения не превращаются в иноприродные тела» (Цит. по: van Swinden^c. *Analogie de l'Electricité et du Magnétisme*. Т. II, p. 366).

Полковник де Роша^d приводит пространные выкладки из этого текста, воспроизведенного Дюрвилем^e в его *Traité expérimental du Magnétisme*.

^b Вероятно, имеется в виду сэр Фредерик Морис Пауик (1879—1963) — брит. медиовист, профессор Оксфордского университета.

^c Возможно, имеется в виду барон Герард ван Свитен (1700—1772) — голландский медик, впоследствии — лейб-медик австрийской императрицы Марии-Терезии. Его имя носит жидкость ван Свитена, использовавшаяся как противосифилитическое средство.

^d Роша д'Эглен, Эжен де (1837—1914) — франц. офицер и писатель; администратор Политехнической школы. Написал несколько трудов по различным областям знания, среди которых «Принципы античной фортификации» (1891); «Глубинные состояния гипноза» (1892). Видимо, речь идет о последней работе.

^e Дюрвиль — семья франц. оккультистов и гипнотизеров (отец — Эктор, сыновья — Гастон и Анри). Основали инициатическое общество, претендовавшее на продолжение эзотерических египетских традиций.

автор ссылается на «приятное» воспитание, «более озабоченное *преодолением*, нежели *вытеснением* той или иной склонности». Здесь преодоление означает именно обработку пластичного материала. Воспитание должно *вовремя* предоставлять ребенку материалы с определенной пластичностью, более всего подходящие для самой ранней обработки материи. Тем самым материя сублимируется материей. К сожалению, наше образование — и даже наиболее новаторское — застряло среди понятий: в нашей начальной школе для лепки предлагается лишь один тип глины. Пластичности материального образа требуется большее разнообразие мягкости. Если бы мы проводили больше исследований *материального воображения*, можно было бы получить более тонкие определения *материальных возрастов* человека.

Впоследствии материальному воображению предстоит затвердеть; если оно пожелает достигнуть максимальной мужественности, ему придется познакомиться с древесиной, камнем и, наконец, с железом². Но воображение лучше развивается после того, как переживает достаточно длительный период пластической обработки. Тот, кто рано начинает обрабатывать тестообразные вещества, получает шансы надолго сохранить добрую душу^А. Переходу от мягкого к твердому присущи свои тонкости. Деструктивные тенденции проявляются преимущественно как вызовы, бросаемые твердым предметам. У теста же врагов нет.

Заметим между тем, что печальный садизм, садизм грязи можно охарактеризовать через регрессию к стадии раннего детства, к анальной фиксации. У некоторых невротиков мы без труда обнаружим агрессию с использованием нечистот³, которая напоминает некоторые типы поведения

² Следует отметить, что женское воображение до «железного века» не добирается. Женщина не создает кузнечных образов.

^А Буквально: «остаться хорошим тестом» (rester une bonne pâte).

³ *Bronié E. Les Hauts de Hurlé-Vent*^В. Trad., Delebecque, p. 86. Самый жестокий персонаж романа в своем детстве говорил: «Я буду грязным, если мне будет угодно; я люблю быть грязным и хочу быть грязным».

^В В русском переводе — «Грозовой перевал».

животных. Бюффон приводит многочисленные примеры животных, которые, обращаясь в бегство, выделяют тошнотворную мочу и даже экскременты, чье зловоние, как он утверждает, служит им средством защиты от врагов.

Бюффон упоминает некоего зверя, «единственным средством защиты которому служит зад, каковой оно первым делом обращает к тому, кто к нему приближается, а затем он выделяет экскременты с наиболее отвратительным запахом из всех существующих». Бюффон описывает зверя под названием *coase*, который «душит домашнюю птицу и пожирает у нее только мозг: когда он раздражен или испуган, он распространяет отвратительный запах; это верное средство защиты, и ни люди, ни собаки не дерзают к нему подходить; его моча, очевидно, смешивается с этими стойкими зловонными испарениями, пятная и заражая землю». Он цитирует одного путешественника, утверждающего, будто это животное несет мочу «на хвосте, каковым оно пользуется как кропилом, распространяя ее и обращая в бегство своих врагов этим отвратительным запахом»^{3bis}.

Чтобы обнаружить чуть более яркие тексты, следует вернуться на столетие назад. Так, Дункан пишет: «Говорят, будто дикий бык породы, называемой *Bonassus*, мечет в догоняющего его охотника экскременты, жгучие, словно пламя, а цапля в преследующего ее ястреба — помет, обжигающий его и портящий ему перья»^{3ter}. Этот вид нападения в конечном счете не слишком отличается от того, что использует созданная вооб-

^{3bis} Разумеется, здесь мы можем касаться проблемы копрофилии и копрофобии лишь мельком, тем более, что классический психоанализ подходил к ней лишь с весьма суженной точки зрения. Поскольку психоанализ изучал проблему осмысления образов недостаточно, он едва ли может дать оценку двойной девалоризации, наблюдаемой при садизме и мазохизме. В частности, поведение животных и даже поведение ребенка совершенно не могут помочь в постановке проблемы. Именно это в высшей степени справедливо отмечает Э. Штраус (*Strauss E. Geschehnis und Erlebnis*. Berlin, 1930. S. 133. Цит. по: *Boss M. Sinn und Gehalt der sexuellen Persionen*. S. 21). Следовательно, мы делаем лишь литературные наблюдения. Они имеют отношение к *литературным смыслам* Бюффона аналогично тому, как Бюффон излагает свои *воззрения* на животных.

^{3ter} *Duncan D. La Chymie naturelle ou l'explication chymique et méchanique de la Nourriture de l'Animal*, p. 254.

ражением Флобера злая Мартихорас⁴: «Мартихорас мечет шипы своего хвоста, превращающиеся в снаряды» (*Tentation de saint Antoine. Première version*, p. 158). Все эти разновидности анальной и хвостовой агрессии обнаруживают силу и центр всё в той же зоне бессознательного.

Здесь не место обсуждать финализм экскрементов, частный случай финализма страха. Однако с точки зрения воображения уже интересно, что относительно этого финализма экскрементов у Бюффона никаких сомнений не возникает. В книге Гудзона⁵ мы обнаружим то же наблюдение, отличающееся аналогичной простотой^{6bis}. Подробнее изучая эту низшую зону психологии, психолог сможет лучше понять некоторые скатологические аспекты человеческих ругательств. Но психология оскорбления, этимология непристойностей, литература, пользующаяся грубыми словами, потребовали бы специального труда. Нам же достаточно того, что мы мимоходом упомянули их отношение к психоанализу материи.

К тому же, если не опускаться на обыкновенно вытесняемый уровень подсознания, все же справедливо, что всякая мягкая материя всегда подвержена странным переворачиваниям смыслов, благодаря чему проявляется только что отмеченная нами подсознательная сопричастность. Вот страница, на которой поэт показывает как бы амбивалентность конкретной мягкой материи, поочередно обнаруживая в ней то привлекательные, то отталкивающие черты. Анри де Ренье⁷ так выражает диалектику медуз в зависимости от того, обитают ли они в водах Греции или же Арморики⁸:

⁴ Флобер в «Искушении святого Антония» говорит о «большой ласке Пастинаке, убивающей своим запахом деревья» (*première version*, p. 160).

⁵ Гудзон (Хадсон) Уильям Генри (1841—1922) — англ. писатель; орнитолог-любитель; автор книг об Аргентине и о сельской Англии. Его почитателем был Дж. Конрад.

^{6bis} *Hudson W. H. Le Naturaliste à la Plata. Éd. Stock.*

⁷ Ренье, Анри де (1864—1936) — франц. писатель. Начинал как слушатель Малларме. Затем от символизма перешел к подражаниям старым парнасцам. Автор изысканных романов в духе XVIII века.

⁸ Арморика — древнее название Бретани.

В Греции «мы видим медуз в воде, мягких, растворенных, напоминающих куски радужного тающего льда. Они плывут — млечные, перламутровые и ломкие, — жидкие опалы из ожерелья Амфитриты»^А (Sujets et Paysages, p. 91).

«Я нашел их, этих медуз из Коринфского залива, и здесь, на небольшом пляже в Бретани... но тут они уже не радужные и не переливающиеся. Их слизистая масса утратила оттенки подобно волне, которая принесла их и выбросила на песчаную отмель. Инертные, грязные, сине-зеленые, они наводят на мысль об испражнениях какого-то сказочного морского скота. Как будто Нептуновы стада оставили на песке свои ночные следы...»

От Амфитриты к Нептуну — что за напасть! И какое хорошее ощущение, оттого что писатель не высказывает все разом! *Под опаловой медузой, сплошной, словно жемчужина, мы всегда обнаружим печальным утром «слизистую» массу, «грязное» тесто.*

III

А теперь, не выходя за рамки изучения *печального теста*, попытаемся охарактеризовать с точки зрения материального воображения литературное произведение, содержащее великие психологические истины.

В «Тошноте» Жан-Поль Сартр вывел персонаж, в котором с необыкновенной отчетливостью представлен определенный психоаналитический тип^Б. Этот персонаж может

^А Амфитрита («Окружающая мир») — nereida, считавшаяся царицей моря. Супруга Посейдона, мать Тритона. Изображалась в водах на колеснице, влекомой дельфинами или морскими коньками.

^Б С тех пор этот персонаж сделался настолько определенным психологическим типом, что о нем следует выносить суждения без всяких ссылок на его создателя. Поистине он живет собственной жизнью. В этой связи мы присоединяемся к замечанию Эмманюэля Мунье^В: «Просим не принимать это замечание за экзистенциальный психоанализ мировоззрения Сартра: между личностью и выражаемыми ею идеями связь не обязательно прямая» (Esprit, juillet 1946, p. 82). Пора освобождать творца от его творений.

^В Мунье, Эмманюэль (1905—1950) — франц. философ, стремившийся к живому синтезу личной христианской веры и чаяний социальной справедливости. В 1932 г. основал журнал «Эспри». Среди трудов: «Пацифисты или милитаристы: христианин перед лицом проблемы мира» (1940); «Трактат о характере» (1948); «Персонализм» (1949).

послужить нам для того, чтобы отличить, с одной стороны, психологическую оригинальность, глубинно основанную на бессознательном, а с другой — оригинальность фальшивую, какой мы ее часто видим в романах второстепенных писателей. В действительности, читая массу романов, мы видим, как романисты перегружают своих героев многочисленными противоречиями. Они полагают, будто «делают их живыми» одной благодатью бесцельных действий. Но все эти противоречия не приводят к амбивалентностям. А противоречие, не основанное на амбивалентности, представляет собой чистую психологическую случайность.

Свой роман, достойный психолога, Сартр строит, наоборот, следуя в противоположном направлении, двигаясь *от амбивалентности к противоречию*. Он показывает нам персонаж, который не может достичь «твердости» в порядке материального воображения и, следовательно, никогда не сумеет удержать в жизни крепкую позицию. Рокантен болен *в самом мире своих материальных образов*, т. е. больна его воля установить действенные отношения с *субстанцией вещей*. Он приписывает субстанции вещей противоречащие друг другу качества, так как его подход к вещам сопряжен с амбивалентностью, которой раздираем он сам. Впрочем, рассмотрим амбивалентность по возможности пристальнее на уровне образа непротиворечивости вещей. На одной странице Жан-Поль Сартр демонстрирует, как герой «Тошноты» «собирает каштаны и старые лоскутки»^А, подбирает «роскошной, плотный лист бумаги», запачканной нечистотами. А между тем вот ему противно прикоснуться к найденному на взморье камешку, к камешку, омытому морем! Привычные отвращение и привлекательность здесь материально поменялись местами. Эта инверсия возбуждает иррациональные, а следовательно, страстные интересы. Для того, чтобы наделить несчастного человека осознанием его несчастья, достаточно печального теста.

Разумеется, следует заметить, что то, что писатель описывает *последовательно*, в силу неизбежного закона повествования, переживается воображением *одновременно*. По многим чертам мы узнаём это искусство одновременности,

^А Сартр Ж.-П. Стена. М., 1992, с. 24. Пер. Ю. Яхниной.

дающее сартровским героям экзистенцию. Стоит нам здесь лишь отметить инфантильную нотку, как проявится реакция зрелой психики. А вот Рокантен по реакциям инфантилен. Амбивалентность привлекательности и отвращения обыгрывается на самом уровне искушения нечистоплотностью: в миг соблазна подобрать бумажку, «совершенно скрытую засохшей коркой грязи»^А... «я наклонился, уже предвкушая, как дотронусь до этого нежного сырого текста и мои пальцы скатают его в серые комочки... И не смог».

Не надо удивляться, что такое прикосновение, столь болезненно сенсублизованное материальной драмой нечистот, реагирует на контакты, к которым мы обыкновенно безразличны: «Предметы не должны нас *беспокоить*, ведь они не живые существа. Ими пользуются, их кладут на место, среди них живут: они полезны — и все. А меня они беспокоят, и это невыносимо. Я боюсь вступать с ними в контакт, как если бы они были живыми существами.

Теперь я понял — теперь мне точнее помнится то, что я почувствовал однажды на берегу моря, когда держал в руках гальку. Это было какое-то сладкое ощущение тошноты. До чего же это было гнусно! И исходило это ощущение от камня, я уверен, это передавалось от камня моим рукам. Вот именно, совершенно точно, руки словно бы тошнило»^Б.

Тошнота на ладони! Текст, крайне важный для психологии «несчастливого теста», для теории материального воображения ослабевшей руки. Эта рука, которой, возможно, вовремя не предоставили объективный труд и привлекательную материю, плохо вписывается в материальный мир. С такой чуть коварной или исчезающей материей плохо происходит разделение субъект и объект, поскольку недостаточно индивидуализируются ощупывающий и ощупываемое: первый слишком медлителен, второе чересчур мягко. «Мир есть моя тошнота», — сказал бы Шопенгауэр — любитель

^А Там же, с. 25.

^Б Не следует забывать, что воображению присущи и разные виды диалектики. Каждый камешек на взморье может отыскать своего грезовидца. Вот камешек, подобранный Милошем: «Любовь обитает в сердце камней, и жалким камешком, пронизанным нежностью и подобранным на безлюдном побережье, будут в день дней выбиты зубы Лжи и Гордыни» (*Amoureuse Initiation*, p. 83).

Сартра. Мир — это клей, это деготь, это тесто, навеки слишком мягкое, тесто, мягко замешивающее самого месителя и внушающее руке — этой материальной нелепости — *разжать* свою хватку, отказаться от труда.

IV

Жан-Поль Сартр вернулся к экзистенциалистскому анализу смолистого и вязкого в своем трактате «Бытие и Ничто» (pp. 694—704). На этот раз речь уже идет не о персонаже романа, имеющем право на всяческие чудачества. Философ берет в качестве объекта изучения действительно вязкое, густотой своих замечаний доказывая всю ценность позитивного, реального опыта для конкретного размышления в философии... Автор как бы пишет с натуры; он прекрасно видит, что материя способствует проявлению бытия, т. е. проявлению человеческой сути: «Простое откровение материи (предметов) расширяет кругозор (ребенка) до крайних пределов бытия, тем самым наделяя его совокупностью *ключей* для расшифровки сути всевозможных человеческих фактов». И действительно, материя доставляет нам ощущение какой-то скрытой глубины, она заставляет нас изобличать поверхностное бытие. И Жан-Поль Сартр изобличает как раз вязкое. Несомненно, на этом пути исследования могут быть приумножены. На всем пути от дегтя до меда — согласно обобщенному исследованию вязких веществ — требуются исследования конкретных видов материи, которые раскроют перед нами возможности ее индивидуации. Деготь, например, остается материей непрерывного гнева, он символизирует агрессивную меланхолию, меланхолию в материальном смысле этого слова. И достаточно прочесть произведения сапожника Якоба Беме, чтобы убедиться, что деготь (в сартровском смысле) представляет собой *ключ* ко всему его творчеству⁷.

⁷ Ср. *Eluard P. Le Livre ouvert*. II, p. 112:

Odeur de suie plafond de poix
Crépuscule de la fureur.

(Запах сажи покрытый дегтем потолок

.....

Сумерки ярости.)

(Поль Элюар. Открытая книга)

Но если взять тему вязкого, мы сможем уловить различие между экзистенциализмом реальной материи и учением о материи воображаемой. На наш взгляд, материальное воображение теста по сути своей трудолюбиво. И вязкое в этом случае становится всего лишь мимолетной обидой, вылазкой реального против труженика, а ведь труженик достаточно динамичен, чтобы быть уверенным в собственной победе. Активизированного материального воображения в том головокружении, которое отмечает Сартр, нет и в помине. Он пишет о жизни в вязком: «Это работа вялая, расплывчатая и женская по своим надеждам^{7bis}, оно [вязкое] смутно живет под моими пальцами, и я ощущаю нечто вроде головокружения, оно притягивает меня к себе, словно дно пропасти. Бывает какая-то тактильная зачарованность вязким. Я уже не властен *остановить* процесс, при котором вязкое овладевает мною. Он продолжается». (р. 700) — Он, несомненно, продолжится, если мы ничего не предпримем, а будем переживать вязкое в его существовании! Но как только мы начнем его обрабатывать, все изменится. И прежде всего, если при замесе тесто прилипает к пальцам, достаточно горстки муки, чтобы очистить руки. Мы укрошаем вязкое, совершая косвенную атаку с помощью сухой материи. Находясь у квашни, мы становимся демиургами. Мы управляем становлением разных видов материи.

По сути дела нашу борьбу с вязким невозможно описать мимоходом. «Ставить в скобки», закрывать веки, откладывать на завтра, чтобы заглянуть внутрь, перво-наперво занявшись изучением подступов, может лишь зрение. Трудолюбивая рука, рука, одушевляемая грезами о труде, сразу входит в бой. Она собирается навязать клейкой материи

^{7bis} Присовокупим к досье о вязком следующую страницу из произведения Томаса Гарди «Лесничие», где стремительно определяется отношение мужчин и женщин к вязкому. Вот свежеекрашенная дверь, к которой «липнут дохнувшие на ней мухи». Как же эту дверь открыть? «В том, что касалось мужчин, особого разнообразия не наблюдалось: пинок — и они проходили. Женщины отличались большим разнообразием. В зависимости от их темперамента липучий барьер был для них баррикадой, объектом отвращения, угрозой или западней» (Les Forestiers. Trad., p. 43).

становление твердости, она следует временной схеме действий, *навязывающих* прогресс. В действительности она *мыслит не иначе, как стискивая*, замешивая, будучи активной. Если она не становится сильнейшей, когда раздражается оттого, что побеждена, погрязла и увязла в клее, она перестает быть *рукой* и становится какой-то оболочкой, покрытой кожей. В таких случаях она может *страдать* от вязкого, как страдают нос, щека или предплечье. Она перестает быть завязывающей силой. И сама уже ощущает близость развязки. Весьма забавно констатировать, что тот, кто боится вязкой материи, *увязает в ней повсюду*. И, разумеется, пассивная рука больше ничего не воображает. Она вновь впадает в состояние «экзистенциалистского переживания»; и тогда от соприкосновения с вязким рука может ощущать регрессии, познавать мазохизм присосок, головокружение от аннигиляции. Такова *экзистенция*, но творческое воображение стремится к иной. Материальное воображение в конечном счете является частью не феноменологии, но, как мы продемонстрируем для массы случаев, динамологии. Силы, ощущаемые при переживании, воспринимаются воображением как динамология, так что воображение ощущает само себя как динамогению. Если бы мне во что бы то ни стало требовалось пережить клейкое, я бы сам превратился в *клей*. Я бы — упаси Боже! — расставлял в кустах клейкие ветки для птиц, насвистывая на свирели лицемерные песни.

Чтобы пережить детальную, мелочную агрессивность, задающую меру реактивности *человеческой экзистенции*, достаточно перечитать в книге Мориса Женева^А «Раболио» страницы, посвященные клейким ловушкам (pp. 138-139). Клейкими ветками, манками и свирелями при согласованиях, подавляющих первые впечатления, обозначаются экзистенции, подчиненные «экзистирующим». Как бы там ни было, этот пример подходит для различения мужского и

^А Женева, Морис (1890—1980) — франц. писатель. За роман «Раболио» в 1925 г. получил Гонкуровскую премию. Написал несколько романов о животных. С 1946 г. — член Франц. академии; в 1958—1974 гг. ее постоянный секретарь.

женского бессознательного; или, скорее, агрессивно обращаясь с вязким, мы покидаем наиболее глубинные пласты бессознательного, *бессознательное-тип*⁸, бессознательное, по сути своей женственное, и самым мягким из орудий труда следуем уже осознанному пробуждению мужской агрессивности. Мы вступили в сферу коварной, но уже цепкой воли, оборачивающей к собственной выгоде самые разнообразные силы. Так человек становится центром враждебности. Его колоссальная агрессивность не оставляет во вселенной сил ничего бездействующего. Стоит лишь обнаружиться какой угодно силе в какой угодно субстанции, как возникает первый вопрос: *против* кого и *против* чего она может действовать? Переживаемое человеком вязкое ищет врага. Динамизма вязкого не замечают, отдаваясь ему, словно жертвы.

Но мы-то, разумеется, опыт вязкого переживаем не с этой стороны, и если бы нам понадобилось дать легкий набросок вязкой вселенной, мы предпочли бы вспомнить время приготовления варенья. Вот полными супницами вишни, из которых вынуты косточки. Пальцы уже слегка липнут, а это *приятный* признак зрелости ягод. Затем в большом позолоченном котле высветляется сок. Розовая разливательная ложка, жужжат осы... Если сюда войдет *праздник человек*, все покажется ему вязким, неприятно клейким, кухня — загроможденной, и он посчитает ее грязной в то самое время, когда столько предметов в ней сопричастны эстетике сиропа. Однако, чтобы не выглядеть так, будто мы расхваливаем свои таланты приготовителя варенья, попросту перепишем одну страницу из Джозефины Джонсон, и эта страница покажет нам должную динамику. В разгар лета молодая женщина суетится перед пылающей кухонной плитой. Она видит, как вишни превращаются в «красивый красный обильный сироп. Она неистовствует вокруг кастрюль, пробуя и разливая жидкость, кричит “но!” и “тпру!” вишням, убегающим из кастрюль, и при этом одной рукой льет парафин на банку, а другой помешивает варенье, нюхая

⁸ Наиболее глубокое бессознательное, несомненно, андрогинно, но, на наш взгляд, имеет более обширную женскую часть.

крепкий запах подгоревшего сока, черной массой облепившего плиту там, где содержимое кастрюль перелилось через края. Не знаю, от чего это зависело, возможно, от ее здоровья, просто-напросто от избыточного здоровья, которое тоже переливалось через край или излучалось вовне подобно жару этих перегруженных плит» (*Johnson J. Novembre*, p. 122). Здесь мы ощущаем, что хозяйка находится в центре своей деятельности, осознавая активную силу: вязкое, липкое и клейкое теперь против нее бессильны.

И вот *человеческое существо* предстает как *противобытие* по отношению к вещам. Речь идет уже не о том, чтобы встать *на сторону* вещей, но о том, чтобы *вещи обвинять*. В диалектике убожества и гнева против убожества, которое заключается в увязании в клее, пробуждается освобождающий гнев. В одном месте из Якоба Беме мы читаем о человеческой воле во второй позиции, об этой воле как ответе, производящем *противобытие*: «Если воля существует в сумеречной тревоге, она заново образует для себя некую вторую волю, чтобы выскользнуть за пределы тревоги и породить свет; и эта вторая воля представляет собой эмоциональную основу, из которой мысли восстают против пребывания в этой тревоге».

Благодаря стремительному циклическому процессу *бытие* дегтя заменяется *противобытием* руки. Если охарактеризовать деготь с человеческой точки зрения, его можно в этом случае назвать волей к «вылезанию из смолы» (*dépoisser*). В трудовом психоанализе воля творит себе оружие из того, что казалось естественным оскорблением, наносимым субстанцией. Зажатый в перчатку сапожника, из липкого деготь делается просмаливающим. От дегтя скрипит просмоленная нить. Он становится агрессивным вяжущим средством, коварно сражается против влажности, навязывая новое качество древесине. Еще раз рабочий укротил субстанцию. Таков урок Якоба Беме, сапожника, «дегтедробителя». И урок этот настолько отчетлив, что автор превращает его в источник своих высочайших сравнений. Когда субстанцию укрощает рука, одушевляется целая жизнь. Когда рука «вот так дробит мрак, взгляд пронизательных глаз предается самосозерцанию в приятных наслаж-

дениях, за пределами мрака и на острие воли». Мы не поймем такие тексты, если не будем исходить из *материального образа* сумрачной субстанции, субстанции, материализующей *густоту* мрака. Впоследствии от *воображения материи* необходимо перейти к *воображению силы* и обрести господство над *смолистой густотой*. Черное, густое и смолистое представляют собой три расположенные ярусами субстанциальные инстанции, сквозь которые предстоит пройти воображению. Стоит победить смолистое, как густое и черное автоматически становятся побежденными.

Заметим, что для труженика вязкое характеризует лишь определенное *время* труда. Он знает, что эта вязкость переходяща, что он одержит над ней триумф. Существование невозможно абсорбировать случайно, по случайности. Впрочем, существуют субстанции-времена, видоизменяющие темпоральность наличествующей субстанции. К примеру, в эпоху, когда *дрожжи* были одним из фундаментальных материальных образов, считалось, что одна из их функций — как раз борьба с вязкостью теста⁹. Следовательно, для труженика дрожжи играли роль подручного. Если зимним днем работа с тестом *не спорится*, мы принимаем решение лучше позаботиться о дрожжах, поддержать их в тепле, под шубой. И до чего же доверчивой становится рука, когда она воображает, будто дрожжи — ее товарищ по борьбе *против* вязкости! Благодаря действию дрожжей все вязкие волокна вскоре ослабевают. То, что разлагает вязкость на волокна, ускоряет ее поражение: нити легко рвутся.

Ни в коем случае не следует упускать из виду того, что субстанциалистские грезы всегда предполагают конвергенцию функций и являются суммами полезных смыслов. Дрожжи, добавляемые в тесто, способствуют пищеварению. Это пищеварение представляет собой варку. Значит, дрожжи, вызывающие ферментацию, начинают варку. Это недвусмысленно выразил Блез де Виженер: «Дрожжи, которые мы добавляем в тесто, проваривают его изнутри» (*Traité du Feu et du Sel*. 1618, p. 211).

⁹ См. *Duncan D.* La Chymie naturelle ou l'explication chymique et mécanique de la Nourriture de l'Animal, 1682, p. 47.

С точки зрения медика конца XVII столетия, который возводит медицинские взгляды на космический уровень, если Нил выходит из берегов, то происходит это оттого, что ферментация ила «вызывает набухание» вод (*Duncan D. La Chymie naturelle... 2 partie. 1687, p. 34*). Аналогично этому в моменты прилива океан обрабатывается некими дрожжами. Море больно лихорадкой, и ферментация его дрожжей выкидывает из него грязь на берега. Этот материальный образ морских дрожжей можно заметить как нечто старомодное в образной системе Вальтера Скотта. В «Антикваре» мы читаем, что на другой день бури «ветер все еще вздымал волны, как дрожжи вздымают тесто» (*Scott W. L'Antiquaire. Trad., p. 118*). Если из этой образной системы убрать *материальные* грезы, мы едва ли увидим, как в мире движений и форм можно оправдать этот образ.

Все только что упомянутые идеи, несомненно, неверны, и в наши дни дрожжи рассматриваются в совершенно иной научной перспективе. Но от исправления идей смыслы образов почти не меняются. Воображаемая энергетика труда выразительно объединяет материю и труженика. Вязкая экзистенция теста теперь становится лишь отправной точкой, лишь побуждением к существованию под чьим-то господством. Эта экзистенция вязкости, побежденной и усвоенной энергетическим империализмом субъекта, — новый пример сверхэкзистенциализма. Этот сверхэкзистенциализм тем более поучителен, что он господствует над экзистенцией, обладающей ничтожным смыслом, а это вступает в противоречие с первичными данными непосредственной экзистенции. Он постулирует бытие в его реакции как против внешней, так и против внутренней данности.

Стоит лишь изучить возможности обработанной субстанции, как вязкое предстанет как всего-навсего ловушка для праздных. В своем первом аспекте вязкое — материя, раздражающая руку, которая ничего не хочет делать и желает остаться чистой, белой и незанятой, — руку философа, который считал бы вселенную беспорядочной, если бы его мизинец не скользил по чистой странице так хорошо и «свободно».

V

Если теперь мы выйдем за рамки мускульных образов и смыслов, чтобы достичь таких образов сокровенности, как образы продуктов питания, то взаимодействие смыслов станет более очевидным. Существует масса образов, восхваляющих или порицающих вязкие элементы.

Например, в XVII и XVIII веках шла ожесточенная борьба со слизистыми продуктами, с более или менее гипотетическими желудочными, кишечными и легочными слизями. Расхваливали лекарственные травы, которые способны «рассекать» слизи. Так, Этмюллер говорит, что кресс является «весьма хорошим желудочным средством из-за того, что он рассекает и разделяет слизистую мокроту, скапливающуюся на стенках желудка». Аналогично этому Жоффруа^А в «Лекарственных средствах» пишет, что цветы хмеля «умеряют густую и мучнистую вязкость пива, а также способствуют его прохождению через мочевыводящие пути». По мнению Жоффруа, в пиве опьяняет хмель! Умеряя вязкость пива, хмель якобы придает подвижность опьяняющим спиртам^{9bis}. Поскольку очевидно, что никакой опыт не может легитимировать такие утверждения, в них надо видеть следствие того, что мы называем *убеждениями относительно образов*. Эти *убеждения относительно образов* содержат в зародыше образ осмысленный или же утративший смысл.

И действительно, коль скоро вязкость превратилась в объект ценностных суждений, т. е. суждений, подвергающихся ожесточенным дискуссиям, можно быть уверенными, что мы обнаружим и медицинские суждения, проти-

^А Жоффруа, Этьен Франсуа (1672—1725) — франц. медик и химик. Член Академии наук (1639). Автор «Таблицы отношений, наблюдаемых в химии между различными субстанциями» (1719). Сформулировал понятие аффинности.

^{9bis} С точки зрения одного автора конца XVII столетия, если замужние женщины чувствуют себя лучше девушек, то причина здесь в том, что у первых мужское семя способствует ферментации крови. Автор утверждает, будто мужское семя играет здесь ту же роль, что и хмель при ферментации ячменя. Хмель как осмысляемая субстанция дает крепкое и здоровое пиво. Как только мы начинаем осмыслять некую субстанцию, мы доходим до того, что превращаем ее в объект обобщенного осмысления. В нашу эпоху поддельного пива мы утратили смысл хмеля.

востоящие пейоративным. Сколько врачей в XVII и XVIII веках стремились *связать* гуморы и *размягнуть* органы... Так, Фагон^А в своем упоении мягчительным постоянно прописывал шпинат, сваренный в телячьем бульоне. И пил мед! Другой врач восхваляет вязкость и липкость органов, залог их силы и сопротивления голоду вот так: «Вязкость гуморов^В, еще более способствующая удержанию мелких частиц, predisposed к ускользанию, несомненно, может повлиять на продолжительность поста. Ибо подобно тому, как восковая свеча, части которой связаны между собой крепче, живет дольше сальной, так и влага, поддерживающая естественное тепло, существует тем дольше, чем больше в ней липкости; вот почему смолистые деревья живут больше остальных. И потому же змеи, чья плоть и чьи гуморы являются в высшей степени клейкими, проводят зиму в норах без пищи» (*Duncan D. La Chymie naturelle... I, p. 13*). Тем самым в вязкой материи накапливаются жизненные духи. Читая подобные страницы, чувствуешь, что речь идет уже не о головокружении от вязкого, но о мягком магнетизме вязкого. Липкая материя притягивает к себе и хранит питательные богатства, драгоценную «радикальную» влагу. В своем «Исследовании злаков» Саж пишет: «Если недостает клейковинных веществ и они не эластичны, злаки вырастают посредственными» (*Sage B. Analyse des Blés, p. 5*). Кажется, будто эта вязкость представляет собой связующее звено между животным и растительным царствами, и потому ее называют «растительно-животной».

В промежутке между систематически враждебной и систематически благоприятной вязкостью располагается вязкость весьма оппортунистическая. Так, на взгляд Луи Лемери^С: «Устрица содержит вязкие и клейкие части, како-

^А Фагон, Ги Кресан (1638—1718) — франц. медик и ботаник. Лейб-медик Людовика XIV и директор ботанического сада (современный Jardin des Plantes).

^В Гуморы — по представлениям древних ученых, «жизненные соки» (кровь, лимфа, желтая и черная желчь), отвечающие за тот или иной темперамент. От этого слова происходит русское слово юмор, заимствованное из англ. языка.

^С Лемери, Луи (возможно, имеется в виду Никола Лемери, 1645—1715) — франц. аптекарь, изобретатель смеси железных опилок и серы, которая по сей день носит имя «вулкан Лемери».

вые, дойдя до мозга, порою вызывают сон, ибо как бы останавливают движение животных духов. Ее к тому же немного трудно переварить из-за тех же самых частей» (*Traité des Aliments*, p. 432).

Часто замечали, что латинский глагол *esse* означает как «*быть*», так и «*есть*». Поскольку немецкий язык допускает аналогичную игру слов, один немецкий писатель связал два смысла так: «*Der Mensch ist, was er iszt*»: «Человек есть то, что он ест»¹⁰. Хорошее и дурное уже не обозначаются с помощью их первого признака, вкуса. Смыслы выразительнее маркируются другой инстанцией, превосходящей инстанцию ощущения. Коэффициент наиболее значительной экзистенции, экзистенции продукта питания, может даже иметь столь решающее значение, что барьеры ощущения перестают действовать. В этом достаточно убедиться, приведя максимум: горькое для рта полезно для тела, поэтому всё проглотишь. Глотать — разве это не подлинная сделка, посредством которой «в-себе» проходит в «для-себя»? Впрочем, мы вновь встретимся с этими тайнами глубины бытия, когда в нашей следующей работе займемся комплексом Ионы.

VI

Наряду со смыслами, связанными с экзистенциализмом руки и — с уже метафорическим — экзистенциализмом желудка, следовало бы рассмотреть целую совокупность косвенных смыслов, в которых осуществляется интеллектуальное господство вязкого. Таким образом мы уведем экзистенциализм прочь от осязаемых грез. В этом случае можно было бы заняться колонизацией областей, весьма отдаленных от его империи *первой* экзистенции. Стоит лишь подумать о столь часто упоминаемой алхимиками «смоле мудрецов»... Тогда нам придется измерять воображаемую протяженность адгезивных качеств. Смола и гуммиарабик использовались для того, чтобы добавить нестойкие качества к стойкой субстанциальной основе. Но как только мы захотим зафиксировать новые качества на металлическом материале, смола, деготь и резина окажутся недостаточными.

¹⁰ *Schwindler*. *Das Magische Geistesleben*, S. 344.

И тогда пробьет час метафор и грез. Вязкость становится символом, легендарной силой, принципом единения, онирической потенцией. Вязкое означает также сопроникновение, отчего и происходит следующая максима: *Matrimonifica gummi cum gummi vero matrimonia*^{А.11}.

Сочетать резину с резиной — вот небольшая проблема *составного экзистенциализма*, где могут упражняться — и полемизировать — психоаналитики всевозможных тенденций, в том числе и экзистенциальные. В силу того, что этот образ постулирует своего рода «вязкое в себе», вязкое, попадающее в собственную ловушку, вязкое, сочетающееся с самим собой, все происки вязкого первой экзистенции оказываются расстроенными. С точки зрения алхимика, наконец-то добывающего «клей мира», тут есть воля к власти, выходящая за пределы «укрощения» клеев. «Вязкое золото», т. е. «красная» резина, представляет собой одно из начал духовной и физической жизни. Еще раз метафоры вытесняют реальность. Еще раз космические образы опрокидывают перспективу наиболее элементарной интровертности и освобождают грезовидца.

VII

Э. Дюпреэль правильно подчеркнул, что одной из фундаментальных черт *ценностей* является их *неустойчивость*. В мире образов эта неустойчивость предстает как сенсibiliзация хорошего и дурного вкуса. В таком случае любую *литературную ценность* «деликатный» ценитель может отвергнуть, скорчив гримасу отвращения. И наоборот, к той же ценности с презрением может отнестись реалист, воюющий с «пошлыми» образами. К примеру, было бы забавно изучить все цитаты, в которых «деликатный» Сент-Бев^С обвиняет Виктора Гюго в литературной и даже психологической «грубости». А между тем весьма часто литературные документы, приводимые этим критиком, обладают большой воображаемой мощью. К тому же существует юмор «сомнительного вкуса», что также надо

^А Брак резины с резиной — истинный брак (лат.).

¹¹ Ср. *Jung C.G. Psychologie und Alchemie. S. 225.*

^С **Сент-Бев**, Шарль Огюстен (1804—1869) — франц. лит. критик и поэт. Занимался Гюго начиная с 1827 г., признав в нем «законченную поэтическую душу» (в связи с «Одами и балладами»).

принимать во внимание. Между шуткой, живописным и искренностью наличествуют обменные процессы, относительно которых догматическое разделение на хороший и дурной вкус может выработать лишь педантские и стереотипные позиции. Изображению нечего делать со вкусом, представляющим собой всего-навсего цензуру.

Нам удастся успешнее избавиться от такого рода цензуры, если мы уразумеем, что всякая *ценность* граничит с *антиценностью* и что бывают души, которые не могут помыслить ценности без полемики относительно набрасывающихся на нее образов. Приведем пример такого *поединка образов*, такого *дуэлеобразного осмысления*. Мы заимствуем его из «Сновидения» Стриндберга:

«А г н е с с а: Так скажи же, почему цветы возникают из грязи? — С т е к о л ь щ и к: Цветы ненавидят нечистоты и потому-то они спешат подняться к свету, чтобы расцвести...» (*Strindberg A. Le Songe. Trad., p. 6*)¹².

Если мы будем считать, что диалектика гниения и зарождения была центральным тезисом ботаники в продолжение многих столетий, то поймем, что антитеза цветка и навоза задействована как в царстве образов, так и в царстве идей. В действительности это доказательство, посредством которого мы соприкасаемся с *первообразами*. Цветок, несомненно, является первообразом, но для того, кто возился с перегноем, образ этот динамизирован. Если мы примем участие в таинственной обработке чернозема, нам станут понятнее грезы садоводческой воли, «прилепляющейся» к акту цветения, благоухания, порождению лилейного света из мрачной грязи.

В начале нового времени года с высочайшим искусством переживания фундаментальных образов, покрывая их дымкой, Рильке пишет:

Куст почернел, и навозные кучи
Гуще окрашивают полотно.
Юное время падает с кручи. ^

¹² О «Нимфеях» Клода Моне Поль Клодель написал: «Чудо из грязи! Mira luti...» (*Conversations dans le Loir-et-Cher, p. 95*).

^ *Рильке Р.М.* Сонеты к Орфею. II, XXV. Пер. Б. Скуратова.

Чернота как бы напиталась грязью; она *активизирует* омолодившуюся растительную жизнь, возникающую из насыщенной нечистотами грязи.

В поэтике Стриндберга такая диалектика цветка, сублимирующего навоз, соответствует глубинной динамике этого писателя, непрестанно терзавшегося адом экскрементов. Стало быть, не надо удивляться, что эта диалектика обыгрывается и на космическом уровне. Небо — это гигантский цветок, растущий из топкой бездны. Вот еще один диалог из «Сновидения»:

Ш е ф. — Вот поэт, который принес свою грязевую ванну!
(*Поэт устремив взгляд в небо, несет грязевую ванну*).

О ф и ц е р. — Сначала следовало бы принять световые и воздушные ванны.

Ш е ф. — Нет, он всегда витает над облаками и оттого тоскует по грязи.

И вся драма разворачивается, вовлекаясь в символизм верха и низа, метафорически высокого и метафорически низкого. Бездна представляет собой материю, в которой увязают. Бездна — грязная материя. Агнесса восклицает: «Мои мысли больше не летают; глина на крыльях, земля под ногами, и я сама... Я погрязну, я увязну... Помогите мне, Отец небесный» (р. 86). Но как услышать эту отчаянную молитву? Как сын праха найдет слова, достаточно чистые, ясные и легкие, чтобы подняться над землей?

Тот, кто пожелает пристальнее проанализировать эту *драматургию стихий*, поймет распри, в которых рождается живая судьба, — уже в образах, вопиющих о невзгодах. Образы противостоят друг другу с чисто человеческими страстями. Кажется, будто человеческие муки становятся тяжелее, чернее, суровее, мутнее, словом, реальнее, если они выражаются посредством материальных образов, через образы земли. И тогда земной реализм становится перегруженным. Грязь в поэтике Стриндберга — примета свехнесчастья.

VIII

Если земля предстает топкой, воля к копошению в земле немедленно обретает новую составляющую, сразу же наделяется новой двойственностью осмысления. И тогда возни-

кает желание валяться в грязи, т.е. воля, стремящаяся активизировать глубинно материалистические ценности. Ланца дель Васто^А демонстрирует силу этого странного компонента, рассказывая о перевоплощении Вишну в дикого кабана:

«Чтобы осуществиться в материи, необходимо погрузиться внутрь и добраться до глубин.

И ради того, чтобы осуществить погружение, Бог не смог избрать лучшего орудия, чем воронка рыла.

Ни у одного существа на свете зарывание в собственную массу не бывает более совершенным, чем у свиньи. Никто не обладает таким ожесточением в прожорливости; никто, хрюкая и копошась, не испытывает такого голода, заставляющего грызаться и дальше» (*Le Pèlerinage aux Sources*, p. 76).

Разве в этом абзаце не содержится превосходное описание экстравертности прожорливости? Похоже, что образы взаимодействуют здесь в двух направлениях: существо хочет зарыться в грязь и «в собственную массу».

Текст продолжается: «Суй же повсюду, свинья, бляшку своего носа и работай челюстями: ведь субстанциальный корень и трюфель сущности сокрыты еще ниже, еще глубже.

И вот во времена, когда изначальные воды простирали над миром свое бескрайнее покрывало, кабан Вишну погрузился в них наполовину»¹³.

^А Ланца дель Васто (1901—1981) — франц. писатель итальянского происхождения, из княжеского рода сицилийских норманнов. Прошел посвящение в индийскую философию («Паломничество к истокам», 1944); стал последователем Ганди и основал светский орден Arche, занимавшийся пропагандой йоги, чтением Евангелия и утверждением непротивления злу насилием. Автор многочисленных эссе, путевых дневников, комментариев к Евангелию.

¹³ Чуть сухая душа стремится к песку. В новых «Диалогах любителей о временных предметах» (1907—1908) Реми де Гурмон^А пишет:

— Песок, песок... мне по вкусу песок.

— Вот как? В нем можно валяться.

— Самое прекрасное в песке — это его бесплодие...

Я знаю, что содержит земля, я не знал, что содержит песок: ничто» (p. 153).

Вот вам опередившая время «неантизация». С точки зрения Реми де Гурмона, *песок* еще в большей степени ничто, нежели *грязь*.

В песке он переживает интуиции сухой смерти: «Моя голова и мое тело выдолбили себе ложе в песке, и я ощущаю себя лучше, чем мумия священного кота в Ливийской пустыне. Я не шевелюсь» (p. 155).

^А Гурмон, Реми де (1858—1915) — франц. писатель, один из лучших критиков эпохи символизма. Автор знаменитой «Книги масок», портретной галереи символистов.

Может быть, с этим гимном первозданности грязи интересно сопоставить страницы того же автора, где он говорит нам о том, что грязь состоит из всего изношенного. В «Диалоге о дружбе» Люк Дитрих и Ланца дель Васто пишут: «Что такое грязь? Это смесь всего, что выброшено, смесь тепловатости и влаги, смесь всего, что обладало формой и утратило ее, пошлая печаль безразличия» (р. 12).

Итак, можно написать басню под названием «Грязь городов и грязь полей». И тогда мы поймем, что дать *линейное изложение* любого осмысления означает потерять из виду полемические функции воображения. Отстаивая свои образы, воображение одушевляется беспредельным прозелитизмом. Убедением живет в особенности литературное изображение.

Зачастую воображение отстаивает безнадежные «судебные» дела. Шаптал^А цитирует химика, который даже в конце XVIII века не мог решиться на то, чтобы поверить, что городская грязь ни на что не годна и ничему не служит. Он «подозревает, что черная грязь, которую находят под мостовыми Парижа, состоит из графита, сформировавшегося по причине влажности». «Подозревать ценность» — вот тип воображения, каковой — при наличии небольшого прилежания — мог бы осветить взаимоотношения между интеллектом и воображением. Интеллекту тоже хотелось бы интересоваться не только фактами, но и ценностями. Химия в своих ранних формах была замутнена воображением ценностей. В скольких случаях ценность понижается ради того, чтобы впоследствии повиситься! Кардано^В, без всякого доверия следовавший алхимикам, пишет: «Если серебро должно быть превращено в золото, необходимо, чтобы сначала оно было превращено в грязь с помощью царской водки, а

^А Шаптал, Жан Антуан, граф де Шантлу (1756—1832) — франц. химик и полит. деятель. Автор метода «шапталлизации вин», нового способа окраски хлопка; способствовал распространению индиго. В период Консульства — министр внутренних дел. Среди трудов: «Элементы химии» (1790); «Искусство виноделия» (1801); «Химия в сельском хозяйстве» (1823).

^В Кардано, Джероламо (1501—1576) — итал. медик, математик и философ; теоретик социальной реформы. В философии — последователь Аристотеля и Аверроэса. Больше всего прославился как алгебраист, изложивший современное ему состояние алгебры в книге «Ars Magna» (1545).

уж потом *серебряная грязь* превратится в золото» (Les Livres de Hierome Cardanus. Trad. 1556, p. 125). Конечно, можно утверждать, что *серебряная грязь* всего лишь *обозначает* химический осадок. Историки науки только и занимаются, что функциями языковых значений. Но, прочитав этот текст внимательно, мы уразумеем, что убеждения Кардано не свободны от ониризма ценностей. Эти убеждения формируются в самой драме осмысления: необходимо рискнуть серебром, чтобы добыть золото; нужно преобразовать твердое серебро в серебряную грязь, чтобы получить шанс обрести в пониженной ценности порыв, который придаст золоту наивысшую материальную ценность. Мы непрестанно будем наблюдать, как в этом ритме ценностей одушевляется материальное воображение.

Но разумеется, настоящий фонтан ценностей мы найдем рядом с энтузиазмом. Достаточно просто вспомнить страницы из «Горы» Мишле, проанализированные нами в «Воде и грезях». В грязевых банях Акви Мишле готовился обрести как бы первозданное здоровье. Поистине это возвращение к матери, доверительное подчинение материальной мощи матери-земли. Все великие грезовидцы земной стихии любят землю именно так, они почитают глину как материю бытия. Блейк высказывается о глине-матери в том же духе: «The matron Clay». То же самое говорит и Генри Торо: «Я проникаю в болото, словно в священное место... Вот где сила Природы, ее костный мозг» (Désobéir^А, p. 222). Он предлагает почитать «грязь, обогренную кровью многих топей» (p. 224).

С какой радостной уверенностью, с какой неоспоримой радостью встретил бы Мишле любопытную информацию одного современного ученого: д-р Гейнц Граупнер говорит нам, что грязевые ванны содержат гормоны допотопной пыли!¹⁴ Вот так исцелиться цветами далекого прошлого, возродиться с помощью канувших в Лету весен — это великая истина, по меньшей мере по действенности грез.

Как только мы примем эти амбивалентные осмысленные образы, возродятся тысячи мелких систем ценностей,

^А Имеется в виду статья «О гражданском неповиновении» (1849).

¹⁴ Graupner H. Hormones et Vitamines. Élixirs de vie. Trad., p. 71.

затерянных в текстах. Прогулка босиком по первозданной грязи, по естественной грязи возвращает нас к первозданным контактам, к естественным прикосновениям. Так, Фернанду Лекенну были ведомы мелкие заводы у речных берегов, бухточки со стоячей водой, где в грязи растут камыши: «Ежеголовник любит неустойчивую, движущуюся почву, крайнюю плоть земли, и я ощущаю под босыми ногами их корневища с толстыми узлами, словно вздувающиеся в этой плоти мускулы». Как лучше сказать, что земля — это плоть и что она отвечает каждым мускулом человеку, ассоциирующему природу с собственной жизнью! Ким Редьярда Киплинга обретает родную землю, когда идет, растопырив большие пальцы ног и наслаждаясь путевой грязью. «Ким вздыхал от ласк мягкой грязи, когда она струилась рядом с большими пальцами ног, между тем как брызги, долетавшие до его рта, напоминали по вкусу баранину, поджаренную на медленном огне...» (Trad. Mercure, p. 169). Затем описания других яств *разъясняют*, на что похожи «брызги, долетающие до рта». Но ведь то, что текст так быстро переходит от ласк грязи к меню хорошего завтрака, — характерная черта, которую не преминет углубить специалист по бессознательному!

Можно бесконечно нагромождать тексты, где ценности друг другу противоречат, высказываясь и хорошо, и плохо о тине, о грязи, о мягком черноземе. Как только земля начинает твердеть, она становится менее пригодной для такого взаимодействия ценностей. Мы обязаны согласиться с тем, что, касаясь мягкой земли, мы касаемся чувствительной точки воображения материи. Приобретаемый здесь опыт отсылает к интимным переживаниям, к вытесненным грезам. Он вовлекает в игру *древние ценности*, ценности, одинаково древние как для человека-индивида, так и для рода человеческого. Подобные двойко древние ценности не столь многочисленны, как думают. Философы зачастую злоупотребляют параллелизмом между развитием индивида и развитием рода. *Сознательное* развитие едва ли подвластно такому параллелизму. Тем более ценными являются образы, помогающие нам открыть исчезнувшее прошлое. Они дают нам возможность пережить нормальную сублимацию, сублимацию целебную, если только с ними имеет дело несомненный грезовидец.

Глава шестая

Лирический динамизм кузнеца

Мозг, пульсируя бьется о твердый металл;
о да, мой череп из прочной стали,
мне не надобен шлем даже в самой
сокрушительной схватке.

Мелвилл. Моби Дик

I

Величайшим моральным завоеванием, когда-либо достигнутым человеком, является рабочий молот. Благодаря рабочему молоту разрушающее насилие преобразовалось в творческую потенцию. От убивающей дубины (*massue*) к кующей кувалде (*masse*) — вот весь путь от инстинктов к высочайшей морали. Дубина и кувалда образуют дублет зла и добра. Никакие жестокости железного века не должны вызывать у нас забвение того, что железный век — это *век кузнеца*, эпоха мужской кузнечной радости. Вот возник грубый молот с большой ручкой — с ручкой, которую держат двумя руками, всем сердцем предаваясь работе: поначалу камень, стиснутый в кулаке, подчеркивал человеческую злость, он был первым оружием, первым массивным оружием (*masse d'armes*). Камень, насаженный на рукоятку, всего лишь продолжает учиняемое руками насилие; камень, насаженный на рукоятку, — это кулак там, где оканчивается предплечье. Но наступил день, когда каменным молотом воспользовались для того, чтобы обтесывать другие камни; в человеческом мозгу рождаются *косвенные* мысли, долгие мысли, идущие обходным путем, — а интеллект и храбрость совместно формулируют будущее, полное энергии. Труд — работа против вещей — сразу становится доблестью.

Вместе с молотом рождается *искусство удара*, настоящая *сноровка* в использовании *стремительных сил*, сознание направленности воли. Уверенная в своей полезной мощи, воля кузнеца обычно радостна. Злой кузнец — наихудшая из регрессий.

Представляется, что против этого утверждения, возникшего благодаря наивному воображению силы, свидетельствуют некоторые мифы. Если, к примеру, мы перелистаем работу Ж.-Б. Делпинга и Франсиска Мишеля о кузнеце Веланде (*Depping G.-B. et Michel F. Véland le forgeron*), мы встретим там множество ловких кузнецов-мошенников, кующих оружие мести. Часто их силе отказано в красоте, и они изображаются как черные хромцы, приспешники гримасничающих гномов^{1bis}. Но эта картина *кузницы зла* возникает преимущественно в случаях, когда кузнец соперничает с другими могущественными существами: так, кузнец обманывает короля. В нашем исследовании о более наивных и *естественных* грезах мы можем временно вообще не касаться такого аспекта. Нам предстоит выявить корни грез о позитивном труде, грез, лежащих в основе психологии творчества. Но чтобы как следует продемонстрировать, что мы не забываем об амбивалентности чувства могущества — перед тем как перейти к позитивной части нашего тезиса, — мы приведем пример *инфантилизма молота*, почерпнутый не из мифов, а из литературы. Этот крайний случай регрессии в сторону молота-разрушителя может служить для того, чтобы коснуться легкой иронией нескольких несложных образов насильственной трансмутации^B, трансмутации, достигаемой ударами молота. Тем самым мы вносим небольшой

^{1bis} В эпоху интеллектуалистской мифологии Луи Менар^A запросто пишет: если Вулкана изображают хромым, то это «потому, что пламя никогда не образует прямых линий».

^A Менар, Луи (1822—1901) — франц. ученый и писатель. Сделал важное химическое открытие; будучи пламенным республиканцем, сотрудничал в газетах Прудона; в религии был адептом синкретизма, сочетающего христианство с античными культами. Среди трудов: «Гермес Трисмегист» (1886) и «Грезы мистика-язычника» (1876), «Исследования по происхождению христианства» (1894).

^B Трансмутация: в алхимии — превращение металлов в золото.

вклад в главу, где Шарль Лало^А обрисовывает психологию «сверхчеловека недеяния» (*Lalo Ch. L'Economie des Passions: Nietzsche. Éd. Vrin, p. 193*).

II

Этот пример мы заимствуем из «Антон Райзера», объемистой книги К.Ф. Морица^В, столь же странной, сколь и искренней (р. 98). В рассматриваемом месте рассказа герой — подросток 15—16 лет. Пустоту своих дней он заполняет тем, что разбивает ударами молотка «армии» вишневых косточек. Молоток Антона Райзера — разве это не кувалда, которой пользовались войска Карла Мартелла^С, разве это не молот Аттилы? Здесь нет ничего общего с игрой ребенка, которого любопытство заставляет ломать игрушки, взламывать крышки. Орудие труда регрессировало, став оружием. Пользование им зависит от слепой воли к разрушению. Мориц, романист с молотком, задешево обретает дурные радости воли к негативистскому могуществу. Страница, где описывается бой с вишневыми косточками, заканчивается так: «Зачастую он проводил за этим занятием полдня, и его бессильная ребяческая ярость против изничтожавшей его судьбы тем самым снискивала ему целый мир, который можно было вволю снова и снова разрушать».

Это *Anschaung* — мировоззрение, основанное на деструктивном гневе, переживается прямо-таки с божественной самоуверенностью. Грезовидец — подобно богу Марсу — выдерживает атаку сначала одной, потом другой армии; его молоток раз за разом обрушивается на шеренги вражеских

^А Лало, Шарль (1877—1953) — франц. эстетик. Возглавлял кафедру эстетики в Сорбонне. Развивал гармоническую теорию искусства, основанную на анализе музыки. Среди трудов: «Введение в эстетику» (1908), «Искусство и жизнь» (1946—1947).

^В Мориц, Карл Филипп (1756—1793) — нем. писатель. Описал свою юность в романе «Антон Райзер» (1785—1793). В 1786 г. в Италии познакомился с Гете. Оставил несколько трактатов по эстетике; интересовался психологией.

^С Мартелл, Карл — майордом, а фактически — король Франкской державы из династии Меровингов; правил с 714 по 741 год; прославился присоединением к своей стране почти всей Германии и разгромом арабов в битве при Пуатье в 732 г. Прозвище его означало «молот».

косточек с внезапностью капризного рока. Здесь молоток наделен всемогуществом мгновенного действия, не подлежащего обжалованию решения. Ошибутся те, кто сравнит это занятие с продолжительной работой, выполняемой молотком. Даже молоток путеобходчика в своем столь незамысловатом жесте должен остерегаться сделать слишком много или слишком мало. Для этого монотонного труда необходима *споровка*: следует разбивать, но не вдребезги, и тонко, по-художнически, наслаждаться сухим отрывистым ударом. О таком ударе, столь точном, грезят в духе Элюара: «Ты подобен камню, который разбивают, чтобы получить два камня, более прекрасных, чем их умершая мать»^{1,А}. У Морица же, наоборот, мы становимся свидетелями подросткового насилия, *мгновенного быуства*.

Вообще говоря, *любая мгновенная космогония* отмечена печатью инфантилизма. Всякая мгновенная космогония идет в противоположном направлении относительно грез труда. С этой точки зрения случай Антона Райзера заслуживает изучения тем более тщательного, что этот роман по многим характерным чертам представляет собой автобиографию Морица. Когда закончилась исполненная гордыни и унижений юность Антона Райзера и ему не исполнилось еще двадцати лет, он пишет поэму «Сотворение мира» (р. 429). И — подобно многим другим — прежде всего он беспокоится о том, как описать хаос. Симптоматичный сюжет! Как описать хаос, не одушевляясь *волей к разрушению*? Кажется, будто безмятежного хаоса не бывает, и поэты всегда стремятся разбить его на куски молотом, раздробить его материю. Подсознательно поэты описывают хаос как *разрушенный мир*, как мир, который удастся разрушить их собственному гневу². Посмотрите, с каким ожесточенным выраже-

¹ *Eluard P. Donner à voir*, p. 45.

^А Во франц. языке *камень* — *piègre* — женского рода.

² Описания хаоса без труда подтверждают принцип «тождественности космологий» Балланша^В (*Oeuvres*. Т. III, p. 41). В том, что касается хаоса, нетрудно установить гомологии между хаосом огня и хаосом вод, между пеклом и вихрем.

^В *Балланш*, Пьер Симон (1776—1847) — франц. литератор; мистик и социалист-утопист. Наиболее значительный трактат «Опыты социальной палингенезии» (1827—1829).

нием лица говорит наш поэт о силах, вертящихся в глубинах! Какие грохочущие бури он помещает в бездны! Он описывает хаос, судорожно сжимая перо и стиснув зубы: «Die Wasserwogen krümmten sich und klagten unter dem heulenden Windstoss» (Водяные валы сгибались и сетовали под ударами завывающего ветра — Б.С.), — пишет юный Антон Райзер. Эти гортанные вопли следует оставить без перевода, чтобы не сглаживать ярость. Все поэты делают то же самое: они взрывают глаголы твердыми согласными, они взламывают слова нагромождением *k*, они чеканят слоги, приумножая аллитерации молотом. Словом, изображают божий гнев с помощью выразительных средств гнева ребяческого.

III

Насколько живее и звонче молот кузнеца! Вместо того чтобы монотонно повторять акт мести, он отскакивает от наковальни. Иногда кузнец стучит молотом по наковальне вхолостую, чтобы набить руку и приучить ухо; он начинает свой рабочий день с арпеджио, исполненных глубинной силы. Перед тем как взлететь в воздух, молот поет и танцует. И уж после звонких звуков наносятся глухие удары. В рассказе Анри Боско[^] (*Le Jardin d'Hyacinthe*, p. 55) кузнец, не занимаясь работой, стучит по наковальне просто так, из удовольствия: «Каждое утро я немного стучу, наковальня браво отвечает, распространяя веселье в воздухе всей округи на целый день». Ах! Кто споет нам все песни наковальни, будь она вязовой колодой сапожника, делающего кожу жесткой и звонкой, — или такой шумной двурогой наковальней жестианщика! Наковальня (*enclume*)! Одно из прекраснейших слов французского языка... Вопреки глухому согласному, оно непрерывно звенит.

Песни наковальни и молота породили бесчисленные народные песни. Они наполняют радостью тихие поля и издали, подобно колоколам, возвещают о деревне:

[^] Боско, Анри (1888—1976) — франц. писатель, воспевавший единство «почвы» и «сердца». Его творчество отмечено интересом к магии, к язычеству, к сказке. Оставил три книги воспоминаний.

Звонче звон, громче стук — Старый Клем!
 Не жалея крепких рук — Старый Клем!
 Раздувай огонь сильнее — Старый Клем!
 Взвейтесь, искры, веселей — Старый Клем!³

Но всякая человеческая песня имеет *слишком много смысла*. Фундаментальные поэтические звуки следует обозначать как своего рода зов природы. Как я любил, отдалясь от долины насколько возможно, вслушиваться в стук молота кузнеца! Когда начиналось лето, именно этот звук казался мне чистым, одним из самых чистых звуков посреди одиночества. И — пусть поймет кто может — звук наковальни наводил меня на мысли о пении кукушки. И то и другое я воспринимал как гласную полей, всегда одну и ту же, всегда узнаваемую. И когда мы так же вслушиваемся в звуки наковальни, в душе грезовидца оживает одно из наиболее редко вспоминаемых прошлых, прошлое, проведенное в одиночестве: какую ностальгию сумела вложить Мэри Вебб^А в эти простые строки, где молодой крестonosец обнаруживает в Сиене далекую Англию, ибо ему кажется, будто он «слышит, как ...кузнец ударяет по своей наковальне в кузнице у подножия холма»⁴. А Жорж Дюамель по поводу одного стихотворения Поля Фора^В пишет: «Я всегда столбенею перед строками, подобными вот этой:

...Прощай, о молчанье под шум наковальни...

Разве это не обретение стиха?»⁵ Здесь поэт вместе с читателем обретает одно из значительнейших слуховых воспоминаний.

³ Диккенс Ч. Большие надежды // Диккенс Ч. Собр. соч. В 30 т. Т. 23, с. 104. Пер. М. Лорие.

^А Вебб, Мэри Глэдис (1881—1927) — англ. романистка, писавшая в традиции Томаса Гарди. Регионалистка, описывавшая жизнь графства Шропшир.

⁴ Webb M. Vigilante Armure. Trad., p. 97.

^В Фор, Поль (1872—1960) — франц. поэт. Написал 40 томов «Французских баллад», в которых широко использовал мотивы народных песен.

⁵ Duhamel G. Les Poètes et la Poésie, p. 153.

IV

Возможно, мы лучше оценим тонкость любящего уха, если противопоставим ей отвращение, присущее уху испуганному. Разве не поразительно, что один из крупнейших поэтов городов-кузниц, Верхарн, испытал кризис, во время которого мучился от всякого шума — даже от тишайшего звука, — словно от удара молотка!⁶

Исходной точкой для Верхарна была такая болезненная чувствительность, а ведь ему предстояло овладеть энергетическими ценностями. Шарль Бодуэн тщательно проследил за этой эволюцией. Так как же перейти от пассивного и столь болезненного импрессионизма к активной сопричастности воображения? Эта проблема уже поставлена в предыдущей главе об ониризме труда. В жизни кузнеца в плане зрительных грез все вызывает страх, в плане же активистского воображения все хорошо, поскольку способствует стимуляции.

Все вызывает страх? Посмотрите, как реагирует на это один из величайших мечтателей, склонных к прогулкам, представитель озерно-земледельческой цивилизации, пророк растительной жизни; послушайте Жана-Жака Руссо: «Там карьеры, бездны, кузницы, печи, “убранство”, состоящее из наковален, молотов, дыма и огня, сменяется миломи образами полевых работ. Эти изнуренные лица несчастных, изнемогающих от смрадных испарений, черные кузнецы, отвратительные циклопы являют собой картину рудников в земном лоне, сменяющуюся на поверхности земли картиной зелени и цветов, лазурного неба, влюбленных пастухов и крепко сбитых хлебопашцев».⁷

Чтобы описать ужасы рудника, Руссо не спускался под землю: с него хватило кузницы, свидетельства детского ужаса. Для Руссо кузница — это логово чудовищного циклопа, конура черного человека, человека с черным молотом. Не сравнивают ли грезы Руссо в непрерывных «хороших» и «дурных» осмыслениях громадную и грубую кузнечную ку-

⁶ См.: *Zweig S. Émile Verhaeren*, p. 78.

⁷ *Руссо Ж.-Ж. Прогулки одинокого мечтателя. Прогулка седьмая.*

валду с белым полированным молоточком, с таким немужественным молоточком часовщика?

Похоже, что в «Западне» Золя стремится сделать этот контраст ощутимым. Польшанию кузницы и «размеренному грохоту кузнечных инструментов» он противопоставляет «часовщика, опрятно выглядевшего господина в сюртуке, непрестанно копошившегося в наручных часах мельчайшими инструментами на столе, где под стеклом дремали какие-то изысканные вещицы» (р. 171, см. также р. 204).

V

Стало быть, ценность образа кузницы мы ощутим поистине как урок мужественности, в своего рода сопричастности мускулов и нервов. Только при этом условии мы познаём целительность динамического образа кузницы. Весьма тонко в своем динамическом аспекте этот образ трактован в романе Жозефа Пейре^А: «Бить кувалдой по раскаленному добела острию, выковывать его, расплющивать его на наковальне, отзвуки металла которой пробирали его до самых лопаток, — это приносило ему ощущение того, что он направляет собственную силу, свое единственное оружие, против скуки и сокрушает ее» (Matterhorn, р. 142). Тут недостаточно видеть банальность, касающуюся освобождения душ в труде. Этот текст надо прочитывать на том же уровне временных реальностей: мгновения молота разбивают буквально на куски обременительное время скуки. Энергия молота, удаляя металлический шлак, дает советы в психоанализе забот. Когда мы внимательно читаем страницу Жозефа Пейре, мы переживаем симбиоз материального труда и моральной отваги. Благодаря кузнечному ремеслу обновляется жизнь в «каменной голове» героя Пейре, в «костистой голове горца». Скука соотносится с определенным органическим участком, ее время представляет собой время определенного сектора тела; мы узнаем об этом, тревожно вслушиваясь, как бьется сердце в мягкой раковине груди. Когда

^А Пейре, Жозеф (1892—1968) — франц. писатель, автор многочисленных приключенческих романов. «Маттерхорн» — 1939.

же наковальня соотносится с лопаткой, время скуки не может просочиться в наше существо. Стоит лишь попытаться сделать аутоскопию эффективного труда, мускулов, вместе с инструментом воздействующих на материю, как мы получим тысячи доказательств возникновения активного времени, отвергающего недуги времени забот, скуки, времени пассивного.

Мгновение для кузнеца — мгновение сразу и изолированное, и раздувшееся. Оно продвигает труженика к овладению временем благодаря насилию над мгновением.

VI

В кузнице все крупных размеров: и молот, и клещи, и мехи. Все дышит мощью, даже в состоянии покоя. Это заметил Д'Аннунцио: «В кузнице необычный воздух даже когда не ревет огонь, ибо все приборы, механизмы и инструменты кузнеца, даже когда он ими не орудует, своей формой и своим предназначением выражают и я бы сказал чуть ли не внушают мощь, которой они служат»⁸. На самом деле к этому стремятся грезы о крупных и мощных предметах: такие грезы тонизируют грезовидца. Они пробуждают его, вытягивают его из бездействия, спасают от слабости.

А какая неожиданность, если столь большие мехи дышат так плавно! У них хорошее дыхание, и дышат они долго. Они подражают широкому дыханию и превосходят его. Психоаналитики говорят нам о своеобразной психической астме, об астме, основанной на бессознательных комплексах. Так, д-р Алланди[^] связывает собственные тревоги с астмой своего отца. Он пишет, что излечился бы, если бы мог изгладить из памяти неизвестно какое воспоминание о прерывисто дышащем отце: «Для меня речь шла о том, чтобы интегрировать дышащего отца»⁹.

⁸ D'Annunzio G. Contemplation de la Mort. Trad., p. 33.

[^] Алланди, Рене Феликс (1899—1942) — франц. медик, психоаналитик и оккультист. Адепт Парацельса. Опубликовал труды: «Символизм чисел» (1921), «Проблема судьбы» (1927), «Парацельс, проклятый медик» (1937), «Дневник больного врача» (1944).

⁹ Allendy R.F. Journal d'un Médecin malade, pp. 88 et 93.

Этот комплекс, постулируемый психологом на семейном уровне, на наш взгляд, имеет еще более глубокие корни. Всякое *творение* означает преодоление страха. Творить означает распутывать страх. Когда нас приглашают сделать *новое усилие*, мы перестаем дышать. Тем самым накануне любого ученичества возникает своего рода *трудова́я астма*. Бригадиры и инструменты, загадочный материал — все вместе становится объектом тревоги. Но труд в самом себе содержит собственный психоанализ, психоанализ, который может распространить свою целительность на все глубины бессознательного. «Интегрировать дышащего отца?» А почему бы не интегрировать кузнечные мехи? Разве медленное и глубокое дыхание мехов в кузнице не дает моторной схемы дыхательного упражнения? Разве нельзя принять ее за образец сразу и интровертивного, и экстравертивного дыхания? Ибо это дыхание работает, активизирует огонь; это дыхание что-то добавляет к пылающей материи. Когда алхимик раздувал свое пламя, мехи привносили начало сухости, средство борьбы с коварными слабостями текучести. Для грезящего всякое дыхание представляет собой дуновение, заряженное *флюидами*.

Этот ониризм вещей приводит в порядок разрозненные грезы в бессознательном труженика и облегчает вовлечение в работу. Целая часть драмы Г. Гауптмана^А «Потонувший колокол» одушевлена символической энергией кузницы: «Я исцелен, я омолодился! Я ощущаю это всем телом... Чувствую это в предплечье, ставшем железным, и в ладони, сжимающейся и раскрывающейся в пустоте воздуха подобно ястребиному когтю; она полна нетерпения и творческой воли» (Trad. Herold, p. 145). Этот железный коготь — поистине щипцы, которые лежат на наковальне и предлагают себя для работы. Это напряженная воля к стискиванию, к схватыванию неколебимой рукой, к *держанию*. Существо труженика обновляется своего рода осознанием инструмента, волей к как следует оснащенному труду.

^А Гауптман, Герхарт (1862—1946) — нем. писатель; лауреат Нобелевской премии по литературе за 1912 г.

VII

Эта рука, динамизированная безотказно действующими шипцами, рука, вовлеченная в трудовой процесс, — вот она уже не боится ожогов. К тому же корыто с водой обещает помощь от ожогов, что поэтично выражает Герхарт Гауптман: «Скорее к корыту! Водяной освежит тебе пальцы зелеными водорослями» (р. 168). По корыту водяной скользит в логово огня. *Материальное противоречие* закалки наделяется здесь таким количеством субстанциальных и динамических образов, что нам необходимо войти в некоторые подробности.

Кто же не слышал криков — криков отчаяния или ярости закаленной стали, скрежещущих звуков горячего железа, на которое нападают глубинные воды?

Нагнетают мехи, раздувая...

Воздух одни, шипящую окунают другие

В воду...¹⁰

Это внезапное поражение огня с легкостью вовлекает в игру великую диалектику садизма и мазохизма. Так на чьей вы стороне — на стороне огня или воды, мужского или женского начала? И благодаря какой инверсии ценностей вы говорите о хорошо закаленной стали как о символе непобедимых сил?

Впрочем, слишком уж много грез рождается во мне, когда я припоминаю свойства воды. Я не могу быть беспристрастным в этой невероятной битве между огнем и водой. Она к тому же напоминает мне о раскаленной докрасна кочерге, которую погружали в пенящееся вино. Это железистое лекарство в ту пору было снабжено всеми своими целительными свойствами. Оно исцеляло все — и тело, и дух, — и уже исцелило воздействием грандиозных образов склонного к грезам ребенка. Достаточно было открыть старую книгу, чтобы убедиться, что *красное вино*, погасившее *раскаленное докрасна железо*, одерживает верх над хлорозом. Еще у Шапталя можно прочесть: «Железо — единственный безвредный металл, оно имеет такое сродство с нашими орга-

¹⁰ *Вергилий*. Энеида. VIII, 450 // *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 274. Пер. С. Ошерова.

нами, что предстает одним из их элементов. Его воздействие, обобщенно говоря, сводится к укреплению»¹¹. В непосредственной близости от этих грез о раскаленной докрасна и погруженной в вино кочерге можно расположить долго существовавший алхимический метод *металлических вод*, получаемых путем *гашения* нагретых металлов. Это метод изготовления *тинктуры* ради медицинских целей¹².

Идеал «железного здоровья» получает здесь глубинный субстанциальный компонент, компонент, который в нашем столетии уже не играет с метафорами охлаждения¹³. Но мы должны вновь пережить его, если желаем уразуметь все осмысленные, происходящие в кузнечном деле, великом ремесле, обладающем динамической и субстанциальной целебностью.

Если к тому же мы пожелаем восстановить *дорогу грез*, которые подготовили открытие стали, мы, возможно, увидим, что это техническое достижение многим обязано *первообразам*. Между тем, чтобы ступить на этот путь грез, необходимо отбросить точки зрения преждевременно ставшие объективными и рассудочными; только на отдыхе рационализм может отважиться на такие грезы.

Следуя первообразам, не подчеркиваем ли мы благотворные качества закалки, вызывая на поединок стихии огня и воды, раскаляя до ослепительной белизны цвет красного железа, но зато замораживая свежую воду, помещая в корыто эту холодную, переохлажденную воду, добытую из глубокого источника, из бездонного источника, который описан в сказках и мифах, но который — если хорошенько поискать — мы всегда найдем в тени в соседнем лесу. Тогда

¹¹ *Chaptal J. T. II*, p. 246.

¹² Ср. *Bacon. Sylva Sylvarum. Trad. Dijon An 9. I*, p. 224.

¹³ П. Бурже^А (*Le Disciple. Éd. Nelson*, p. 159) с легкостью приписывает благородной крови железистые свойства. Он видит, как у графа Андре под кожей темного оттенка струится кровь, «богатая железом и эритроцитами». Железо и эритроциты — два плана мысли, смешивающей между собой столетия, обнаруживают слишком уж литературный метод, которому не под силу сделаться конкретным подешевке.

^А Бурже, Поль (1852—1935) — франц. романист и литературный критик. Христианский моралист, впоследствии эволюционировавший к традиционализму.

мы повсюду — в пламени и в воде — разместим богов и пойдем, что закалка представляет собой их битву.

Однако же придадим более скромную форму нашим материальным грезам и займемся поисками изобретательского смысла для этой битвы стихий.

Большинство историков науки и техники презирает «незрелые» грезы как вздор. Они сразу же начинают ссылаться на полезное познание, которое, на их взгляд, санкционирует ясные опытные знания. С их точки зрения железо закаливают оттого, что *понимают*, что благодаря закалке железо приобретает эластичность и жесткость. Но как же люди смогли решиться на это приключение? Некоторые страницы «Словаря по технике» Фельдхауса пронизаны ярко выраженными симптомами этого наивного позитивизма, этого скороспелого материализма. Своеобразный поверхностный материализм маскирует материализм глубокий и грезовидческий. В статье «Aberglaube in der Technik» («Суеверия в технике») Фельдхаус удивляется тому, что в книгах изобретателей в Средние века встречаются самые безумные суеверия¹⁴. Он различает три сорта такой литературы: книги эрудитов, книги физиков и книги изобретателей.

В отношении книг эрудитов Фельдхаус соглашается с тем, что сказанное в древности многократно повторялось. К примеру, он благоволит к пересказу мнений Плиния, хорошего резюме *сплетен* (on-dit) о Природе.

Что касается физиков аристотелического Средневековья, Фельдхаус, кроме прочего, считает, что они замыкались в своих теоретических предрассудках. По их мнению, утверждает Фельдхаус, опыт — это всего-навсего побочное обстоятельство (à-coté); поддержание доктринальных идей и их нанизывание якобы было идеалом, который мог подчинить себе все, даже опыт.

А вот на книгах изобретателей терпение Фельдхауса иссякает: «Так не могло быть у изобретателя, работавшего руками». По мнению изобретателя, труд подавлял грезы. Но в таком случае как объяснить наличие в технических кни-

¹⁴ *Feldhaus F. M.* Die Technik der Vorzeit, der geschichtlicher Zeit und der Naturvölker. S. 3.

гах Средневековья явно неработающих рецептов? Это может быть, полагает Фельдхаус, всего лишь способом *вуалирования* тайных рецептов, передававшихся от учителя к ученику, — способом, каким посвященные насмеялись над ошеломленным вниманием профанов. Значит, у мастерской были свои *Märchen*[^], свои сказки великого мастера. Но эти сказки почему-то тронуты необыкновенной фальшью. Несомненно, в судьбе сказки заложена эволюция от мистерии к мистификации, от эмоции к иронии, от символа к анаграмме. Но отчего бы кузнице быть менее искренней и более обманчивой, чем уголок у очага? И отчего недооценивать трудовые сказки? Разве не наоборот — не множатся ли грезы, когда преобразующая потенция достигает апогея? Нужно ли напоминать, что в Средние века в кузнице сохранялось живым все прошлое рудников и металлургии, что кузнец сподобился славы изготавливать железо из камней? Теофил около 1100 г. пишет, что находят полезным «закалывать железо в моче козла или рыжеволосого ребенка». Этот текст, как пишет сам Фельдхаус, многократно перепечатывался. Откуда же берется такая верность легенде, раз уж сам-то рецепт никуда не годится? На наш взгляд, он отвечает по меньшей мере *потребности в легенде*. Конкретный рецепт дает право обращаться к другим конкретным рецептам, он дает выход первичным грезам, всегда стремящимся связать материальный смысл с органическими потенциями. Закалка в моче представляет собой психологически объяснимый фантазм. Сохраним из него лишь следующее предположение: в миг, когда кузнец погружает докрасна раскаленное железо в холодную воду, в нем возникает целый рой грез, грез более или менее похотливых, более или менее объективных, более или менее космических. Борьба за ценность сопряжена еще и с оскорблениями. Козлиная моча в каком-то смысле *материально оскорбляет* железо, «перекормленное» огнем. Можно было бы написать целую книгу, трактующую с позиции ониризма одновременное приобретение железом *твердости* и *эластичности* посредством закалки.

В действительности закалка служит предлогом для нескончаемых *грез об изяществе* (мы говорим в том стиле,

[^] *Märchen* (нем.) — сказка, сказки.

в каком говорят о *духе изящества*). Без особых доказательств можно вообразить, что каждый метод закалки специфицирует закаливаемую сталь. К примеру, Блез де Виженер утверждает, что после тонких закалок сталь «содержит меньше земного начала, чем железо» (*Traité du Feu et du Sel*, p. 128). Дамасская сталь изготавливается из железа, «чересчур явная ломкость которого смягчается». Чтобы достичь этого «опреснения» или «смягчения», сталь *погашают* в оливковом масле, где прежде несколько раз *погашали* расплавленный свинец. Так, от свинца к маслу и от масла к стали передается сопричастность *пре-ности (сладости)*, грезы о смягчении субстанций. Подобные грезы открывают нам прямо-таки метафорическую металлургию.

Впрочем, объяснение посредством лживой мысли — как называет описанные методы Фельдхаус — не учитывает кое-каких страниц его «Энциклопедии», которые можно назвать Техникой при свете дня, не заботящейся о сохранении секретов¹⁵. Там можно прочесть еще и о практике закалки в воде, настоящей на узелке с чесноком. Мы, несомненно, чрезвычайно далеки от работы с козлиной мочой. Мелкие предрассудки изгоняют значительные. Но стоит какому-либо мелкому предрассудку сохраниться, как грезы получают гражданские права, а чувствительная к чесноку сталь наводит нас на мысли о металлургии, пользующейся лекарственными травами. Врата космических грез распахиваются.

Впрочем, достаточно рассмотреть подлинную эпопею труда, например, «Калевалу» Элиаса Лённрота^А, чтобы

¹⁵ В книге «*Métallurgie de Varba*», переведенной в 1751 г., находим множество методов закалки. Вот один из них: «Смешайте равные части бычьей желчи, крапивного сока, мочи пятидневной свежести и дистиллированного уксуса. Раскалите ваше железо и закалите его в этой жидкости, пока оно не станет весьма жестким».

^А Лённрот, Элиас (1802—1884) — финский поэт, фольклорист и лингвист. После экспедиций в Карелию в 1836 г. создал «Калевалу». Опубликовал «Загадки финского народа» (1833) и «Пословицы финского народа» (1842). Основатель первого журнала на финском языке «Пчела» (1836—1840). Автор двухтомного финско-шведского словаря, содержащего 200 тыс. слов (1866—1880).

понять, что формулы полезности могут соответствовать лишь одному частному аспекту психики труженика. В «Калевале» закалка созывает к железу всевозможные космические силы. Приведем наиболее характерные элементы этих грез, повсюду выходящих за рамки реальности.

Не готов язык железа
И не вырос рот у стали,
Ведь не закалить железо,
Коль не намочить водою.
И кузнец тот Ильмаринен
Сам об этом поразмыслил;
Положил зола немного,
Щелоку чуть-чуть прибавил
В жидкость для закалки стали,
В сок для крепости железа.
Языком он смесь отведал,
Про себя он рассуждает.
Говорит слова такие:
Эта смесь не обратится,
В жидкость для закалки стали,
В сок для крепости железа^А.

Для этого требуются более труднонаходимые и нежные силы. И кузнец из финской легенды повелевает пчеле отправиться за медом на «шести прекрасных цветках», «на кончиках семи былинки». Но это требование слышит шершень и вместо меда, вместо небесной квинтэссенции он приносит черные яды.

И приносит змей шипенье,
Черный яд гадюки злобной,
Муравьиный яд приносит
И сокрытый яд лягушки
В жидкость для закалки стали,
В сок для крепости железа^В.

^А Калевала. Руна девятая. М., 1977, с. 109—110. Пер. Л. Бельского.

^В Там же, с. 110.

Таким образом, субстанции зла, перемешанные с субстанциями добра, объясняют амбивалентность железа, из которого изготовляют как орудия труда, так и мечи. В конце поэмы в дело вступает сталь кровавая.

Как же тут не признать, что уже изначально в закалке задействованы осмысления, весьма отдаленные от незамысловатых полезных ценностей! Впрочем, мы плохо формулируем проблему, если будем вспоминать магические темы. Темы эти существуют, и связь между магией и техникой анализировалась с полным основанием. Но онирическая инстанция, на которую мы ссылаемся, отличается от магической. Она соответствует чуть смутному плану, слегка размытым детерминациям. Это и есть область незамысловатого воображения материи, область трудового ониризма.

Как бы там ни было, воображение материи, обрабатываемой в кузнице, может следовать онирическим повторяемостям, гораздо более труднонаходимым, нежели динамические образы закалки. Уже когда кузнец кропит свое пламя, чтобы придать ему больше блеска, он проникается причастностью к глубинным материальным грезам. Он прекрасно знает, что избыток воды огню повредит. А значит, машет кропилом с умеренностью. Он поистине окропляет *росой* огонь в кузнице, благотворной росой, снабженной всеми «хорошими» качествами. Стало быть, не надо удивляться тому, что эта практика, состоящая в брызгании водой по огню, находится у истоков метафор, пользуясь которыми, врач рекомендует *одушевлять* огонь жизни посредством легких обливаний^{15bis}.

В некоторых грезам в кузнице осуществляется своего рода материальное равновесие между огнем и водой. Так, Гете на одной необычной странице показывает нам диалектику борьбы и сотрудничества между водой и огнем. Так проследим же за его материальными грезами в кузнице^{15ter}.

^{15bis} Ср. *Duncan D. Histoire de l'Animal ou la Connaissance du corps animé.* Paris, 1687, préface.

^{15ter} *Goethe I.W. Maximes et Réflexions.* Trad. G. Bianquis, p. 248.

В первый период работы «кузнец делает железо гибким, разжигая огонь, вытягивающий из железа излишки его воды». Так железный брус держит в плену остаточную воду, еще заряженную рудничной едкостью. Пламя кузницы осушает это влажное железо.

А вот второй период материальной грезы: «Когда же железо очищается, его начинают ковать и укрощать и, впоследствии пропитывая чужой водой, ему возвращают силу». Так закалка возвращает воду в железо, и грезится она как *причастность* воды кованому железу.

Эта страница Гете вполне может служить тестом на различие между онирически и рационально объясняемыми смыслами. Критик, притязающий на сведение образов к восприятиям, несомненно, с ней не справится. Можно рассмотреть все цвета в кузнице, описать все действия кузнеца: никакого намека на такое материальное взаимодействие воды и огня мы не обнаружим.

И напротив, критик, наблюдающий за продвижением поэта к материальному средоточию образов, не удивится тому, что столь углубленная греза находит нравоучительный смысл. Эта страница Гете фактически заканчивается хорошо известным образом человека, «сформированного» мастером. Мы избавим этот моральный образ от банальности, если пронаблюдаем за сопричастностями, которые мы только что подчеркнули. Впрочем, наш литературный документ можно читать в двух направлениях, и вместо того, чтобы начинать с образа, можно начать и с морали. Тогда мы согласимся с тем, что этот гетевский образ представляет собой *моральное* созерцание труда. Без взаимного обмена эстетических и моральных смыслов страница из Гете предстает инертной.

Если грезы о закалке столь многочисленны и свободны, то, возможно, нам позволят принять во внимание и грезы о субстанциальной скупости, которые, как мы полагаем, сопровождают грезы о закалке. Позволим ли мы горячему железу, железу, *обогащенному* всевозможными потенциями огня, безвольно *утратить* пламя и пыл? Нет, стремительно окуная железо в ледяную воду, мы грезим о процессе, который *задержал бы* в субстанции все свойства огня. Чтобы

прийти к мысли о запирации огня в железе с помощью холодной воды, о запирации дикого зверя, каким является огонь, в стальном плену, достаточно грезить субстанциально, всем своим материальным воображением предаваться грезам о богатстве субстанций. Когда Вагнер описывает закалку *Нотунга*, легендарного меча Зигфрида, он пишет: «В воде проструился поток огня, яростный гнев убегает со свистом, суровый холод его укрощает» (р. 245). Укротить означает не уничтожить, а посадить в клетку. Аналогичное читаем в «Калевале». Из чана для закалики

Вышла сталь оттуда злою,
Злобным сделалось железо[^].

В алхимии мы найдем много других образов *огня*, *попавшего в западню*, запертого огня. Закалка посредством запирации огня представляет собой нормальную грезу. Это кузнечная греза.

А теперь находит объяснение весь лиризм *искрящегося меча*. Меч не только отражает солнечные лучи. Выдерживая натиск в битве, он выпускает на волю плененный огонь. И искриться он будет не потому, что отражает лучи, а в силу своего внутреннего качества, не от неистового удара, а благодаря доблести собственного металла. «Жар» битвы уже в потенции содержится в «огне» героически закаленного меча. Меч, выкованный и закаленный при содействии всех кузнечных грез, представляет собой материю героизма. Сначала он делается легендарным по своей субстанции, а потом достается герою.

Несомненно, грезы застопорятся, когда закончится работа, и мы увидим, что закаленная сталь стала тверже, и проследим, чтобы она оставляла царапины на вяло остывающем железе. Но этот объективный опыт не более чем подтверждает первогрезы. Тем самым грезы можно считать подлинными *онирическими гипотезами*, и, немного порывшись в них, мы обнаружим, что они лежат в основании наиболее четко сформулированных технических методов.

[^] Калевала, с. 111.

Если мы хотим наделить всеми присущими им силами образы морали или, точнее, если мы стремимся придать морали силу образов, следует пробудить такого рода глубинные грезы. Хорошо закаленный характер может быть таковым лишь при некоей эксплицитной и многосторонней враждебности, и надо уразуметь, что *закалка* — это борьба, что она приводит к триумфу в битве стихий, основанному на самой сути субстанций. Этимология даст нам всего лишь бескачественные смыслы, номиналистические значения. *Реалистический смысл* слов обнаруживается только в первичных грезах.

VIII

Теперь, после того как мы наблюдали за несколькими грезами об инструментах, попробуем истолковать конкретные примеры литературного очарования кузницы. Кузница, по сути, является моделью *литературной картины*. Она служит примером *школьного сочинения*, пишущегося с тем большей легкостью, что у него есть центр: железо, по которому ударяют на наковальне. Этот цветовой центр представляет собой еще и центр действия. Тем самым кузница предстает перед нами как некое *единство труда*, и в прекрасной драме ежедневных дел его следует сопоставлять с требованиями к традиционному *единству действия*. Стало быть, кузница может послужить нам для определения понятия *литературной картины*.

Литературную картину рисуют существительными, а пишут прилагательными. Литературная палитра по сравнению с палитрой живописца, разумеется, весьма скудна. В ней наличествует всего лишь несколько ясных и даже слишком ясных слов, несколько звучных сочетаний, передающих всю гамму цвета и шумов. Но как раз глубинные осмысления ведут к возникновению литературных нюансов. Диалог между основными цветами в кузнице ведут золото и чернота. Эти цвета одушевятся, если писатель сможет довести контраст между ними не просто до живой антитезы, но до интереса к амбивалентностям.

Приведем пример осязаемых глубин взаимодействия между этими двумя простыми цветами. В своем превосходном исследовании символизма Верхарна Шарль Бодуэн проде-

монстрировал частотность оппозиции между *черным и золотым цветами* в творчестве поэта. Он выделил красоту образов, взаимодействующих в этом контрасте. Исследователь был поражен странным названием одного юношеского произведения Верхарна, «Черные факелы»¹⁶: «Это, — говорит Шарль Бодуэн, — наиболее сжатая формулировка столкновения золота и эбенового дерева, огня и черноты» (*Baudouin Ch. Symbole chez Verhaeren*, p. 122) На наш взгляд, это суждение Бодуэна может быть доказано еще одним способом, если мы перейдем от воображения цвета к воображению материи и сил. Ведь слово «столкновение» вышло из-под пера психоаналитика не просто так. Да-да, многие стихи Верхарна возникли от «столкновения золота с эбеновым деревом» или, точнее говоря, от удара эбенового дерева о золото, удара черного молота по блестящему железу во всемогущей динамике кузницы. Золотой и черный цвета не просто рядоположены ради обмена лучезарными смыслами под углубленным взглядом. Это субстанции. Субстанции в борьбе. Они навевают мысль о борьбе между железом и золотом, о борьбе, в которой писатель, следуя собственным произведениям, должен обрести все виды сопричастности, одушевляющей отвагу труженика. В трансмутации всевозможных материальных ценностей кузнец изгоняет золото из железа. Кованое железо будет лишь больше цениться, если утратит обилие ярко-красного цвета. И тогда оно обретет твердость неодолимой субстанции. Цвета его получают внезапный энергетический заряд. Они будут обозначать человеческую энергию.

Итак, литературная картина кузницы дополняется материальной драмой о существенном единстве труда. Сводя все образы и метафоры к этому трудовому единству, мы поймем волевою мощью этой литературной картины: кузница в литературе представляет собой одну из величайших грез воли.

¹⁶ «Черные факелы» (*Les Flambeaux noirs*) — сборник Э. Верхарна, состоящий из 15 стихотворений, написанных в 1887—1888 г. Вышел в 1891 г.

¹⁶ Грезы о *черном пламени*, столь частые у алхимиков, по многим качествам представляют собой образ раскаленного докрасна угля, погашаемого и одушевляемого кузнечными мехами. Из этого ритмического анализа цвета, движущегося от темно-красного к ярко-красному, мы извлекаем настоящий урок мощи дыхания. Это один из мощнейших элементов активизма дыхания.

IX

Можно ли литературную картину, наблюдаемую в сельской кузнице, снабдить более грандиозными иллюстрациями? К примеру, если необузданный грезовидец увидит, как закатное солнце садится на наковальню горизонта, схватится ли он за легендарный молот, чтобы из раскаленной глыбы брызнули последние искры?

Сделаем тут признание относительно самой истории наших исследований. Занимаясь проблемами воображения, мы начали испытывать интерес к систематическому анализу увеличения литературных образов до космического плана. И именно следуя этой привычке к космическому увеличению образов, мы поставили предыдущий вопрос, сделавшийся для нас настоящей *гипотезой прочтения*. Несмотря на обильное, разнообразное и по необходимости доскональное чтение, ибо нам требуется входить во все детали образов, наша гипотеза долгие годы пребывала в состоянии ожидания. Она казалась нам пустой, она представлялась нам всего лишь продуктом личных фантазий, бредней, не имеющих права фигурировать в собрании объективных грез, которые мы пытаемся упорядочить. А тем не менее сколько заходящих солнц встречали мы в книгах, сколько кровотокающих солнц, сколько солнц зарезанных! Никогда мы столь отчетливо не ощущали всей обоснованности статьи, в которой Габриэль Одизьо^А изобличает избыток образов *крови* в современной литературе.

Между тем однажды удачное чтение санкционировало нашу гипотезу *вечерней кузницы*. Образ намечается в романе «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», где Томас Гарди видит, как «солнце опускается над горизонтом, словно большая кузница в небесах» (Trad. I, p. 277). В «Лесничих» Томас Гарди вновь прибегает к тому же образу: «Оно повернулось к закату в огне, напоминающем огромную кузницу, где изготавливались новые миры» (Trad., p. 98). Затем досье постепен-

^А Одизьо, Габриэль (1900—1978) — франц. поэт, эссеист и романист. В период между мировыми войнами был одним из инициаторов движения за возрождение средиземноморской культуры в Алжире.

но распухло. Поэзия *терзаемой зари*, одушевляющая столько страниц в творчестве Мэри Вебб, выражена в аналогичном образе: «Громадные черные тучи, похожие на наковальню, казалось, приготовились к страшному кузнечному труду, а затем отблеск кузницы заалел на востоке»¹⁷. В одностишии русского поэта Максимилиана Волошина (anthologie Rais) говорится то же самое при незавершенности образа:

Там, где удары молота выковали зори.^A

Жозе Корти^B в старом стихотворении дает более разработанный образ:

Pareil au bloc de fer qu'on frappe sur l'enclume,
le soleil s'amincit sous les coups répétés
d'on ne sait quels Titans qui, bien loin, dans la brume,
forgeant, pour le couchant, des faisceaux de clarté.

(Словно железная глыба, по которой бьют на наковальне,
Солнце истончилось под частыми ударами
Неведомо каких Титанов, что вдали, в тумане
Куют для заката пучки света.)

Тот же образ навязывает себя провансальскому поэту^C:

Что за чудесный кузнец
Ударяет молотом по красному солнцу?^D

¹⁷ Webb M. La Renarde. Trad., p. 369.

^A В издании «Большой серии Библиотеки Поэта» (СПб., 1995) удалось найти, как ни странно, лишь волошинский перевод стихотворения Э. Верхарна «Город», где есть похожие строки:

Меж тем, когда вечера
Ваяют небесные своды ударами черного молота...
(с. 470—471)

^B Корти, Жозе — основатель одноименного французского издательства (1925), специализирующегося на гуманитарных науках и литературе.

^C Обанель, Теодор (1829—1886) — франц. писатель провансальского происхождения. Принадлежал к умеренному крылу движения фелибров. Подвергался нападкам за неоязычество.

^D Пер. Д. Кротовой (Экс-ан-Прованс).

Стоит лишь узнать *первообраз*, как невозможно будет не распознать в нем глубокой жизни, жизни космической. Человеческое воображение стремится разыгрывать свою роль посреди природы. И тогда чтобы пережить растущий образ, образ, наделяемый космическим значением, мифическим смыслом, нет необходимости чересчур расцветивать воображение, создавая отчетливо вычерченные формы. Так, разве не что-то вроде *мифа о воздушном Вулкане* дает глубокие отзвуки в строках Луи Массона^А из его «Молитвы к Милошу»:

«Я вновь закрыл вашу книгу, и внезапно это стало так, как если бы вы дали мне янтарный молот и янтарным молотом северных туч я стучал в тропический вечер».

Этот поэтический образ может показаться непонятным. Его необходимо проявить именно в фотографическом смысле термина, взяв первообраз выковываемого заката или кованого востока. И тогда греза при чтении проникнется чувствительностью к скрытым оттенкам, в ней обнаружатся бездонные глубины воображающей души. Действительно, чтобы создать этот образ, поэт задействовал разнообразные и сложные потенции, связанные с многими зонами бессознательного. Образ янтарного молота, ударяющего по тучам, — не эфемерный образ, а сочетание видений, предоставляемых просто наблюдаемыми зрелищами. Сущность активной бури призывается к труду. Если «перегнуть палку», можно услышать мехи кузницы в урагане и грохот накопальной в громе.

В другом стихотворении Луи Массона читаем:

«Мои кулаки покрыты пылью диких лилий, плывущих по шероховатой спине гор, а в голове у меня кузницы вздымают змейки своих искр».¹⁸

Критик-рационалист, каких много, — критик, желающий, чтобы образы координировались в одном и том же

^А Массон, Луи (1915—1969) — франц. писатель, уроженец о. Маврикий. Автор многочисленных романов и пьес, посвященных жизни на тропических островах. В молодости — известный боксер.

¹⁸ «Poème des Camarades» процитирована Леоном-Габриэлем Гро в его превосходной книге «Poètes contemporains», p. 185.

плане, может быть, посчитает этот образ Луи Массона перегруженным. Он не ощутит динамического образа, способствующего синтезу кулака, кузницы и змеек искр. Но тот, кто предастся динамическому воображению, почувствует мощь образов сжатого кулака. Часто оно работает так: сжатый кулак ищет наковальню, чтобы вдребезги разбить дикие лилии.

Истолковывая одного поэта через другого, чтобы увериться в том, что я изгоняю философа, который стремится мыслить во мне, когда я желаю во что бы то ни стало предаться радости письма, — я сравниваю со стихами Луи Массона наделенное столь незамысловатым динамизмом двестише Жильбера Тролье^А:

К незримым наковальням
Пошли мы, стиснув кулаки.¹⁹

Кулак ищет препятствия, противника, наковальню. Воображать кулак в бесполезной судороге означает бесчестить драматический гнев, позорить образ непобедимости.

К тому же как не распознать в образе Луи Массона существенной пользы, приносимой нам космичностью образов? На примере закатного солнца, по которому бьет молот грезовидца, мы возвысили образ кузницы, как и массу других, до космического уровня. Здесь синтез становится в некотором роде еще значительнее. Вот тропический закат, претерпевающий буйство северных ветров, похожих на молоты. Этот синтез основан на ностальгии, которая вызвана видом измученного неба Европы и проникает на родные ландшафты поэта. Разве поэт не удалился от блаженства родных островов, чтобы претерпеть боль воюющего континента? Насколько понятной тогда становится нам верность Луи Массона по отношению к своим «девственным пейзажам»! Не существует литературных пейзажей без отдаленных уз, связанных с прошлым. Иными словами, в литературном пейзаже всегда есть бессознательное.

^А Тролье, Жильбер (1907—1980) — швейцарский франкоязычный поэт. Опубликовал около двадцати сборников («Циферблат» — 1927; «Лаконичное» — 1966). За густоту образов его часто сравнивали с Рене Шаром.

¹⁹ *Troliet G. La Bonne Fortune. Vieux-Port, p. 13.*

На одной странице из Золя подтверждается реальность кованого закатного солнца. По сути дела, этот образ представляет собой поистине космический образ с противоположным знаком, он помещает солнце в сам мрак мастерской. Когда в «Западне» заканчивается сцена в кузнице, которой отведено девять больших страниц, Золя делает вывод: «Очаг снова наполнился мраком, закатом красного светила, мгновенно упавшего в океан ночи» (р. 217)²⁰. Такие инверсии в метафорах достаточно хорошо доказывают, что в образах нет подозреваемой в них бесцельности и что, имея малую толику терпения, можно вычертить таблицу диалектики взаимно обратных метафор.

У зарубежных писателей также встречается этот образ. Так, для Хоакина Гонсалеса гора в Андах представляет собой наковальню, принимающую на заре солнце как материю для обработки, «золотой солнечный поток напоследок вырезает шедевр, так долго ковавшийся в священном убежище облаков», и аргентинский поэт вспоминает «циклопов неведомых мифологий», как если бы под разнообразнейшими небесами космическими силами овладевали все те же гиганты²¹. Поэт еще говорит, что для созерцания природы необходимы «вековые сны». Везде и всегда человек находит одни и те же грезы.

В неистовой мифологии Д. Г. Лоуренса, которую одушевляют по-новому воображаемые мексиканские мифы, сами боги сотворены в *космической кузнице*. «Они — наиболее благородные из всего сотворенного, отлиты в печи Солнца и выкованы на наковальне дождя молотами грома и мехами ветра. Космос — это громадная печь, логово дракона, где герои и эти полубоги, люди, выковывают для себя

²⁰ Аналогичную инверсию образа находим в сказке Эрмана-Шатриана^А «Мэтр Даниэль Рок». Очаг в глубине кузницы «подобен пурпурному июльскому солнцу на закате».

^А **Эрман-Шатриан** — имя, которым подписывали совместные произведения франц. эльзасские писатели Эмиль Эрман (1822—1899) и Александр Шатриан (1826—1890). Авторы народных и антимилицаристских романов, драмы и комедии. Сборник «Народные сказки» — 1866.

²¹ *Gonzalez J. Mes Montagnes. Trad., p. 151.*

реальность»²². Если дать языку благородные свойства, будет понятно, что всякую реальность необходимо «выковать». Реальность, снабженная этими необходимыми для нее человеческими знаками, состоит из твердых предметов, должным образом подрезаемых, сгибаемых, выпрямляемых, долго выковываемых. Ее нельзя назвать обыкновением собранием предметов, спокойно предстающих полуоткрытым глазам. «Я только и знал реальное, что восставало против меня», — говорит Жюэ Буске^А. Следует продвинуться еще дальше и активизировать предлог *против*, превратив его в провокацию человеческой воли. Кующий человек принимает вызов восставшей против него вселенной.

И как раз во вселенной Лоуренса, рожденной в кузнице солнца, роль человека состоит в том, чтобы не утрачивать этого вызова. «Созидающее солнце, — пишет Лоуренс, — это огромный страшный дракон, хотя и один из могущественнейших, но в любом случае уступающий нам по энергии». Мы подчеркиваем эту лоуренсовскую тему, на которой основан воображаемый энергетизм. Обозначая солнце через кузницу, человек грезящий складывается как кузнец. Хозяин кузницы^В становится хозяином вселенной. Он обрабатывает мир как рабочий — свои изделия.

Впрочем, что толку в столь многословных комментариях! Современная поэзия живет столь непосредственной жизнью, что поэт может выразить грандиозные космические картины в одной строке. Так, Рене Шар пишет: «Чернила кочерги и румянец облака составляют одно.» Тот, кто сразу не увидит этого алгебраического тождества, сможет в качестве промежуточной переменной восстановить огонь кузницы. Поэт, верящий в сверкание зарниц при чтении, «убрал» промежуточную реальность. А все смыслы образа сохранил.

Марсель Гриоль, в декабре 1946 г. возвратившийся из новой поездки к догонам, соблаговолил передать нам до-

²² Lawrence D. H. *Matinées mexicaines*. Trad., p. 128.

^А Буске, Жюэ (1897—1950) — франц. поэт, тяжело раненный в 1918 г. в битве при Вайи и оставшийся всю жизнь прикованным к постели. Осн. книги: «Перевод с языка молчания» — 1939; «Письма к золотой рыбе» — 1967.

^В Или директор металлургического завода (*maître de forges*).

кументы, касающиеся легенды о кузнеце. Мы нашли в них неожиданное подтверждение нашего противоречия. На взгляд догонов, солнце — это «очаг небесной кузницы». Из этого-то очага мифический кузнец похищает огонь, который он принесет на землю. Похищенный огонь, стало быть, является куском солнца. Схватив этот осколок раскаленной материи загнутой палкой с наконечником в форме рта, палкой, идентичной тем, какими в наше время пользуются похитители ритуального огня, кузнец помещает его под оболочку мехов, причем эти мехи, имеющие две керамические части, сами представляют собой образ солнца. «Оболочка мехов, — говорит нам Марсель Гриоль, — это часть солнечной поверхности; именно благодаря ей сохранился украденный огонь... Когда она изнасилась, кузнец передал ее своей жене, которая пользовалась ею, вращая веретено, после того как научилась прясть». Впоследствии мы вновь встретимся с такой конвергенцией ремесел. Это знак конвергенции символов, заслуживающей особого исследования. Так, в перипетиях похищения огня, прикрываясь оболочкой мехов, кузнец спасается от молнии, которую мечет солнце; отсюда происходит щит. Осмысленный образ притягивает к себе всевозможные ценности.

Если воображение считает, что закатное солнце выковывалось на горизонте, мы лучше сможем понять грезы о подземной кузнице, мы получим еще один образ для анализа мифов о Вулкане. Мифологи говорят нам, что в основе кузниц Вулкана лежат вулканы. Но вулканы достаточно редки, чтобы возбуждать столько грез о подземных кузницах. И возможно, вместо того чтобы слушать сведущего мифолога, следует послушать мифолога, по-новому воображающего. В резюме пятой книги «Орфея» Балланш^А пишет: «На острове Лемнос был вулкан, что дало повод располагать там кузницы Вулкана; но это касается мифологии, возникшей задним числом. Спонтанная же мифология, например, гомеровская, размещает кузницы Вулкана на небе».

В конечном счете солнце, опускающееся над горами, может создавать образы работающей вселенной. Вовсе не обязательно, следуя предложению Ж.-Б. Россиньоля, ис-

^А Эпопея П.С. Балланша «Орфей» написана в 1829 г.

коть в «богатых железом» регионах «божества, чьи функции требуют резких движений и большого шума».²³ Шум, сила, величие, словом, космичность образов являются результатом естественной амплификации воображаемой жизни. Чтобы услышать грохот подземных молотов, грезовидцу из кузницы совсем будет не нужен вулкан; чтобы выковать некий мир, ему вовсе не понадобится реальный рудник.

Мы накопили достаточно много образов, прототипом которых является закатное солнце. Мы дали бы неправильное представление о воображении, если бы не повторили, насколько редки такие образы. Они собраны в результате прочтения массы книг, и, основываясь на одном том факте, что мы уделили внимание лишь этому редкостному образу, читатель справедливо обвинит нас в мании коллекционерства. В действительности заходящее солнце — это образ нирваны, образ покоя, примирения с ночной жизнью, и как таковой образ солнца, выставляющего себя напоказ и растущего, солнца, приобщающего мироздание к собственному покою, доминирует в значительном количестве вечерних грез. Но вот в доктрине антинирваны, каковой является доктрина описываемого нами динамического воображения, этот образ солнца, выковываемого над пригорком тружеником, исполненным грез и силы, обретает чрезвычайное важное значение. Кажется, будто грезовидец принуждает солнце к расплющиванию или к погребению живо. Когда грезящий сполна предается своей космической грезе, он заканчивает день, осознавая свою господствующую над вселенной силу.

Даже когда кузнеца вроде бы нет, благодаря одному факту, что воображение помещает солнце на наковальню, поэта охватывает впечатление силы. И тогда солнце становится *бодрым*, бодрым на закате. Нежнейшая из душ ощутила этот нюанс. Элизабет Барретт Браунинг^А в поэме «Аврора Ли» смотрит на «безводный мыс». Вот он каков:

²³ *Rossignol J.-B. Les Métaux dans l'Antiquité. 1863, p. 9.*

^А **Браунинг**, Элизабет Барретт (1806—1861) — англ. поэтесса. Супруга Роберта Браунинга, при жизни превосходившая его по славе. «Аврора Ли» — философский роман, состоящий из 40 000 стихов (1857), — последнее значительное ее произведение.

Бодрое солнце охватило его вечером
 И воспользовалось им как наковальной, наполнив
 Этажи неба сияющими вспышками,
 Протестуя против ночи и мрака.²⁴

В тот самый момент, когда бодрое солнце, *the vigorous sun*, вот-вот погаснет на наковальне в земле, оно начинает протестовать против ночи: странная греза воли, которая стремится, чтобы в мире не ослабевали труд и жизнь. Такой *закат* уже жаждет энергии рассвета, перескакивая через нирвану наступающей ночи.

Стоит лишь предаться динамическим радостям этого образа, как все в природе, что вовлечено в борьбу — все, что мы воображаем борющимся в сопротивляющемся мире, — дает нам совет ощутить экзальтацию. Стало быть, практика нирваны справедливо требует, чтобы мы постепенно освободили дух от образов. Напротив, антинирвана, философия пробуждения, притягивает избыточное количество образов, и образов искусственных, причем искусственность служит залогом новизны; словом, антинирвана призывает всевозможные ценности, заменяющие созерцание провокацией.

X

Впрочем, следить за мифом в его глубинном ониризме — задача, к которой плохо подготовлена психология, чересчур пренебрегающая изучением бессознательного, — плохо подготовлена к ней и эрудиция, ищущая рациональных смыслов. Даже те, кто любит легенды, могут понижать их тонус. Приведем пример того, что мы называем *ослабленной легендой*.

В «Кенильворте» (гл. IX, X, XI) Вальтер Скотт на свой лад использует фрагмент стародавнего повествования из цикла о Воланде-кузнеце. В одной версии мифа этот кузнец — существо невидимое, подземная сила. Когда всадник проезжает по пустынной местности, посещаемой этим призраком земной стихии, что если у него возникнет потребность подковать своего коня? Ему надо привязать коня

²⁴ Anthologie de la Poésie anglaise. Éd. Stock, p. 249.

к большому камню, известному всем жителям соседней деревни. На этот камень ему следует положить деньги, чтобы расплатиться с кузнецом. А теперь пусть всадник удалится, пусть он спрячется, даже не пытаясь смотреть на таинственного кузнеца, — иначе колдовство не свершится. Внезапно всадник услышит удары молота по наковальне. Молот бьет по железу в продолжение времени, необходимого, чтобы изготовить четыре подковы. Когда вновь воцаряется тишина, денег на камне уже нет, но у коня новые подковы.

Из этой туманной легенды, которую надо было бы одушевить длительными грезами о подземных силах, Вальтер Скотт устраивает игру в прятки. В конечном счете вся эта мистерия с конем, которого подковал демон, подвергается убогой рационализации. Речь идет всего-навсего о несчастном рабочем, боящемся работать в деревенской хибарке. По причине своего авантюрного прошлого он не смеет надеяться, что найдет «практику обычными путями; он пытается найти ее, извлекая выгоду из доверчивости сельчан»

Так легенда оказывается нехстати, а легендарные образы не только не складываются в легенду, но еще и *ослабляют* друг друга. В романе Вальтера Скотта Вейланд-Смит, бедный потомок Воланда-кузнеца, даже боится прослыть чародеем и потому покидает подземную кузницу. Подземное существо, владыку сил огня и земли, романист превращает в боязливое создание, которое «едва осмеливается готовить себе пищу из страха, что дым его выдаст» (Тrad., p. 139).

Как и во многих других местах своих произведений, Вальтер Скотт приводит *основания* там, где должны быть *грезы*. А там, где должны царить неведомые силы, он видит *мошенничество*. Он не умеет соотносить видения и приключения с *абсолютной грезой*. Ему неведом *абсолютный ониризм* кузницы. На самом деле Вальтер Скотт движется в направлении, противоположном углублению грез. Он трактует легенду как полицейский роман. С его точки зрения необходимо, чтобы в конце концов все находило объяснение, чтобы все объяснялось по-человечески, рациональными причинами, социальными интересами и целями. Романтизм не преодолевает мишуру костюмов, романтическую психику не назовешь активной. А потому в нем не распоз-

наются тропизмы грез о подземелье. Хозяин кузницы покидает свое логово, чтобы бродить по миру, — и роман заканчивается, как и скверно кончивший герой: кузнец становится слугой благородного рыцаря.

Аналогичное *ослабление легенды* можно уловить и в произведениях, претендующих на то, чтобы «облагородить» *легендарные силы*. *Приглушенные рационализации* порою притупляют мифические порывы. И — какое странное переворачивание перспектив — можно утверждать, что существуют *бессознательные рационализации*; в легенды прокрадывается непродуманный рационализм. И вот доказательство, почерпнутое из сравнения «Зигфрида» Рихарда Вагнера с легендой о Воланде-кузнеце.

Легендарный меч Зигфрида, расколотый на два куска — как мы помним, — так и не смог как следует починить Миме, хромой кузнец-карлик, кузнец вдумчивый и печальный. Зигфрид, который перед тем, как стать воином, был легендарным кузнецом, пытается совершить подвиг в кузнице: починить сломанный меч, меч завоеванный. Как же он берется за дело? Согласно легенде он видит сон о глубинном субстанциальном могуществе, переживает грезу о сокровенных качествах железа, видение *железности* (*fergité*). Он крайне далек от мыслей о каком-то прилаживании, соединении скобкой или подгонке, которые любят приписывать *homo faber* у: он стачивает поломанный меч напильником, чтобы превратить его в порошок. Уже одно это означает уповать на диалектическое качество и основательно применять принцип разрушения с целью созидания, другие примеры которого мы приведем в следующей главе. Идти к наковальне ради обретения формы, обращать сталь в порошок, дабы выковать меч заново, — метод, который удивляет рассудительного гнома Миме, воспринимающего его как «глупость». Миме восклицает: «...я стар, как эта пещера и этот лес, но ничего подобного в жизни я не видел!»

И все-таки именно здесь Рихард Вагнер продемонстрировал истинную робость в отношении ониризма легенды, именно здесь он *ослабил легенду*. В действительности, если мы вернемся к Воланду-кузнецу, мы узнаем, что легендарный кузнец не довольствуется тем, что стачивает меч,

превращая его в порошок. Он берет *железные опилки* и смешивает их с *мукой*. Добавляя *молоко*, он изготавливает нечто вроде *теста*. Сколько же медленных и плавных грез следовало пережить, чтобы оправдать создание этого *железного теста*! Но как готовить это *тесто*, как его неторопливо варить? Кузнец из легенды скормливает его обитателям птичьего двора. Именно в желудках домашней птицы происходит наиболее плавная и естественная «варка». Впоследствии останется лишь заняться ковкой ее помета²⁵.

Как мы видим, коль скоро мы принимаем *грезы о материи* и соглашаемся с определением ее сущности, как если бы эта сущность была *ценностью*, продолжительный процесс *обесценивания* предшествует процессу *повышения ценности*.

Выходит, что Вагнер не продвинулся до *сути легенды*. Ему нетрудно подыскать извинения. Впрочем, когда Демпинг и Франсиск Мишель доходят до разговоров о железных шариках, проглатываемых домашней птицей, они добавляют, оставаясь в этом верными рациональной Мифологии, Мифологии классической и мало заботясь о взвешивании ониризма образов: в этой части «сказка становится незначительной» (*Depping G.-B. et Michel F. Vélard le forgeron*, p. 55). Тем не менее они упоминают, что одна и та же сказка встречается как на берегах Рейна, так и на берегах Евфрата. Ничего себе обширная и преданная аудитория для «незначительной» сказки! Психоанализ просто не потрудился наделить эту незначительную сказку «значением». Независимо от того, передаются ли такие сказки из уст в уста или рождаются спонтанно, их единообразие достаточно отчетливо доказывает единообразие глубинных зон бессознательного.

²⁵ Практика эта не была исключительной. В XVII веке Рене Франсуа описывает такой способ подделки жемчуга: «Жемчуг подделывают тысячу способов — и с помощью стекла, и, в особенности, дробя перламутр и делая из него «тесто», а затем давая его проглатывать голубям, каковые своим естественным теплом обжигают его и полируют, и, наконец, выбрасывают из себя» (*François R. Essay des Merveilles de Nature et des plus nobles Artifices*, 1657).

XI

Старая, мифы клонятся к упадку, а их ониризм утрачивает интенсивность. В эссе о жертвоприношениях, рукопись которого соблаговолил передать нам Жорж Гюсдорф, он показывает, как мифы о жертвоприношении в конце концов оказались «разменяны на мелочь». Из китайских мифов он упоминает как раз кузнечный, о котором сообщает Гране^А: «Изготовление металлических предметов считалось священным занятием»²⁶. Сочетание металлов понималось по образцу союза полов; изготовление сплавов и плавка проводились с применением брачного ритуала. Триста девочек и триста мальчиков проходили посвящение ради работы кузнечных мехов. «Однако, — добавляет Гране, — сплавы и плавка могли успешно осуществиться лишь благодаря работе главного кузнеца и его супруги. Им надо было “всего лишь” броситься в печь. И разливка металла началась немедленно». Кажется, будто избыточное пламя любви довершает металлургическую мощь реального очага. Образы дополняют собой реальность.

А вот, впрочем, и то, с чего начинается закат *жертвоприношений в кузнице*. Гране замечает, что «не всегда требовалось приносить в жертву чету. Главный плавильщик ограничивался тем, что в божественную печь, где производились сплавы, бросал свою жену. Чтобы придать видимость основания этой экономической процедуре, достаточно было признать, что божество печи того же пола, что и кузнец. Женщина, принесенная в жертву этому мужскому божеству, дарилась ему в супруги. Отдавая божеству собственную жену, кузнец — в силу своего рода половой общности — вступал в союз со своим патроном... Металл, вышедший в результате плавки, всегда рассматривался как бисексуальный».

Но «экономическая процедура» заходит и дальше, в сторону человеческой реальности она направляет символы, она

^А Гране, Марсель (1884—1940) — франц. синолог. Профессор Школы восточных языков, президент франц. Института социологии. Осн. труды: «Китайские старинные праздники и песни» (1919); «Китайская цивилизация» (1929); «Китайская мысль» (1944).

²⁶ *Granet M. La civilisation chinoise*, pp. 225 suiv.

платит, грезя, платит доброкачественной монетой онирических ценностей: «Чтобы вызвать плавку металлов, кузнецы — вместо того чтобы кидаться в печь — могли попросту бросить туда свои ногти и волосы. Муж и жена бросали их совместно. Обладая залогами, принесенными обеими частями супружеской четы, божество обладало четой в целом и ее двоякой природой, ибо приношение части равносильно приношению целого». И еще можно сказать, что приношение уменьшенных образов равнозначно приношению реальности как целого.

Несомненно, боги всегда более или менее уклончивы, и всегда можно посчитать, что жертвоприношение в кузнице адресовано далеким божествам. Но вот здесь-то и вмешиваются грезы материального воображения. *Эти воображаемые силы, вступающие в сделку* и позволяющие нам в феноменах, в самих материальных преобразованиях удостоверить действительность наших символических пожертвований, являются в полном смысле слова *промежуточными* элементами. Как внезапно начинает полыхать пламя, когда волосы кузнеца вместе с волосами его жены загораются во дворе плавильни! Что за радостное тепло сопровождает осознание свершившегося жертвоприношения! Какая внезапная мягкость примешивается к багровому полыханию! Если грезить с достаточной напряженностью, можно всегда увидеть осуществление грез в реальности. Благодаря уловке, заключающейся в символических пожертвованиях, между операциями, свершение которых мы желаем увидеть, и реальными преобразованиями устанавливается непрерывность.

В книге «Призрак Китая» Лафкадио Херн^А дважды воспользовался все той же темой жертвоприношения: отливщик колоколов изготавливает колокол с изумительным звуком из-за того, что его дочь бросается в поток расплавленного металла; гончар сам прыгает в печь, чтобы успешно получился фарфор, «напоминающий плоть, взволнованную шепотом речей и содрогающуюся при мелькании мыслей».

^А Херн, Лафкадио (1850—1904) — англ. писатель, получивший японское гражданство и имя Койдзуми Якумо. Автор знаменитой книги «Неизвестная Япония» (1894), одной из первых познакомивших европейцев с этой страной. Ранее был журналистом, переводил Готье и Флобера.

XII

Существо, столь вовлеченное в легенды, героя труда, каким является кузнец, можно назвать *природным вождем*. Как писал об этом Мишле: «Железо облагораживает, молот не только орудие труда, но и оружие». ²⁷ А вот что говорит Морис Лесерф: «Гран Ферре, в одиночку сражавшийся с сотней врагов, был крестьянином-кузнецом, который сам изготовил свои доспехи. Предводителями *Жаков*^А во Франции, как и бунтовщиков, следовавших за бедным Конрадом во время Крестьянской войны в Германии, чаще всего были их кузнецы». ²⁸ «Великий Юй, первый китайский царь, был кузнецом» (*Granet M. La civilisation chinoise*, p. 229).

«Три или четыре тысячи лет Персия воспевала своего кузнеца, — говорит Мишле (*Bible de l'Humanité*, p. 112). — Она воздавала честь труду и не стыдилась этого. В великой поэме о персидских традициях ее герой Гистасп, отправившийся посмотреть Римскую империю, оказывается без средств. Чем занялся бы Роланд^В в этом Вавилоне Запада? А что стали бы делать Ахилл или Аякс? Гистасп выпутывается из затруднительного положения. Он предлагает свои услуги кузнецу. Но слишком велика его сила. С первого же удара он рассекает наковальню надвое». Этот подвиг повторяется в сказках весьма часто. Жорж Ланоз-Виллен напоминает, что борода считалась символом силы: «Вулкана всегда изображали бородатым... Даже во времена Второй империи у нас в сельской местности на Западе сельчане гладко брились, за исключением тележника, кузнеца... Кузнец часто вставлял себе в уши серьги, чтобы — как он полагал — предохранить глаза от красных отблесков очага,

²⁷ Michelet V.-E.. *La Bible de l'Humanité*, p. 222.

^А **Жаки** — насмешливое прозвище крестьян, участников Жакерии (1358 г.); предводителем этого крестьянского восстания был Гийом Карл де Мелло.

²⁸ *Lecerf M. Le Fer dans le Monde*, p. 49.

^В **Роланд** — племянник Карла Великого, герой «Песни о Роланде». Его прототипом был маркграф Бретонской марки Хруодланд, павший в бою с басками в 778 г.

потрескивания пламени и искр, брызгами рассыпавшихся во все стороны от его мощного молота».^{28bis}

Зачастую кузнец играл роль посредника между богами и людьми. В своей диссертации (р. 152) Дюмезиль цитирует мифы, где боги обращаются к кузнецу как к обладателю самого большого очага. Амброзию готовит именно кузнец Мамурий^А.

В Новое время от этих верований не отказались. В «Воспоминаниях детства и юности» Ренана мы находим пример молитвы под удары молота: «Мне рассказали способ, которым мой отец в детстве был исцелен от лихорадки. Утром до рассвета его привели в часовню святого, лечившего от нее. Одновременно туда пришел некий кузнец со своей переносной кузницей, с гвоздями и клещами. Он зажег свой горн, раскалил докрасна клещи и, положив железо перед фигурой святого, сказал: “Если ты не унесешь лихорадку от этого ребенка, я подкую тебя, как коня”. Святой тут же послушался» (Éd. Calmann-Lévy, in-12, p. 74).

С точки зрения воображения стихий кузнечное ремесло представляется *полным*. Оно подразумевает грезы, имеющие отношение к металлу, к огню, к воде и к воздуху. Миф о Виланде-кузнеце — миф сразу и об огне, и о ветре. У этого кузнеца есть крылья, он выковывает их. Самые далекие друг от друга души воспримут в этой легенде близкие им качества. В поэме Вьеле-Гриффена^В («Виланд-кузнец») миф вдохновляет поэта именно своей воздушной потенцией. В иконографии дракона часто встречаются крылатые формы.

Кроме того, дракон, по всей очевидности, является *кованым монстром*. Это существо, целиком состоящее из железных позвонков, из позвонков выступающих. А кузнец

^{28bis} Lanoë-Villain G. Le Livre des Symboles. Lettre B, p. 27.

^А Мамурий — миф. римский ремесленник, ковавший мечи. Мамурием также называли старика, которого ритуально изгоняли из Рима в день Мамуралий, 14 марта.

^В Вьеле-Гриффен, Франсис (1864—1937) — франц. поэт, родившийся в США. Один из создателей и теоретиков верлибра. В своем творчестве часто обращался к античным и германским мифам. Поэма «Виланд-кузнец» написана в 1900 г.

воображение, характерное для современной жизни, видит в нем черты металлического существа. Так, Александр Дюма, пересказывая швейцарскую сказку, где с драконом сражается слесарь, пишет: «Двое противников выступали навстречу друг другу... оба были покрыты броней, один — стальной, другой — чешуйчатой».²⁹ Но читая эту страницу Дюма материально, чувствуешь, что обе брони изготовлены из одного и того же металла. В «Корабле» Элемира Буржа^А колесницу Гефеста влечет дракон. Сказочный зверь состоит из земли и огня. Он изрыгает пламя. Это попросту переносная кузница.

В мифах догонов кузнец, напротив, крепко связан с началами воды. По сути дела, как раз овладевая началом воды, он собирается стать великим благодетелем людей. Как показывает нам Марсель Гриоль^В, кузнец в этом случае является героем земледелия. Он приносит людям не только небесный огонь, но и зерновые культуры для разведения. Он учит людей искусству ставить капканы на дичь. Он сообразителен и силен. Ударами молота по наковальне он умеет вызывать дождь³⁰ (ср. р. 799). Мифический кузнец находит в золе лекарственные средства. Так, с каким бы подходом мы ни обращались к нашей проблеме, мы всегда приходим к одним и тем же выводам относительно конвергенции ценностей. Тот, кто обладает воображаемой ценностью, видит, как к нему стекаются принципы всемогущества. Ни одна субстанция в мифической мастерской не может быть инертной. Вот зола, о которой мы ничего не говорили и о которой следовало бы теперь погрезить, если бы мы не опасались злоупотребить терпением читателя.

²⁹ *Dumas A. Impressions du Voyage. Suisse. T. II, p. 90.* Меч, выкованный слесарем, закален «в ледяном источнике реки Аар и в крови свежеебитого быка».

^А *Бурж, Элемир (1852—1925)* — франц. писатель, испытавший влияние Малларме и Вагнера. Автор исторических романов и метафизической драмы «Корабль» (1922).

^В *Гриоль, Марсель (1898—1956)* — франц. антрополог, профессор Сорбонны, специалист по народностям Абиссинии и Центральной Африки.

³⁰ *Griaule M. Masques dogons. 1938, pp. 48 suiv.*

Пепел, о моя бесконечность, о вечный рефрен, —

писал Гюстав Кан^А в «Сказке о золоте и молчании» (р. 205).

Весьма насыщенные видения могут продемонстрировать материальную четырехвалентность грез о кузнице. Бернарден де Сен-Пьер^В восхваляет Вергилия за то, что на наковальне Вулкана, кующего молнии для Юпитера, поэт объединил четыре стихии, заставив их «контрастировать» друг с другом: землю с водой и огонь с водой:

Облака три волокна, три нити ливня, три части
Алого пламени, три дуновенья могучего Австра
Вплавить успели они, а теперь добавляли сверканье.^С

«По правде говоря, — добавляет Бернарден де Сен-Пьер, — земли как таковой здесь нет, но Вергилий придает крепость воде, чтобы та заняла ее место; *tres imbris torti radios*, дословно: «три луча скрученного дождя», т.е. града. Это метафорическое выражение хитроумно: оно предполагает, будто циклопы скрутили дождевые капли, превратив их в зерна града».³¹ На наковальне все становится железом, все твердеет под молотом. Чтобы вялую воду превратить в агрессивную материю, ее достаточно скрутить.

Воспринимать мир через четыре его стихии означает ощущать себя демиургом или полубогом. В «Тружениках моря», в главе под названием «Кузница», Виктор Гюго

^А Кан, Гюстав (1859—1936) — франц. писатель. В ранний период — символист из ближайшего окружения Малларме. Впоследствии — автор романов и воспоминаний, художественный критик, публикатор еврейских сказок.

^В Сен-Пьер, Бернарден де (1737—1814) — франц. писатель. Слезливый и наивный вульгаризатор идей Руссо, в отличие от последнего имевший неизменный успех в обществе. Его идиллия «Поль и Виргиния» (1788) прославила его как предтечу романтизма.

^С Энеида. VIII. 429—431. Пер. С.А. Ошерова // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971, с. 273.

³¹ *Saint-Pierre B. de. Études de la Nature. 1790. T. IV, p. 310.*

подчеркнул грандиозность этого последовательного господства над материальными стихиями: «Жильят ощутил гордость циклопа — властелина воздуха, воды и огня.

Властелин воздуха, он наделил ветер легкими, создал в граните дыхательный аппарат и превратил поддувало в кузнечный мех. Властелин воды, он превратил небольшой водопад в воздуходувную машину. Властелин огня, он высек пламя из скалы, залитой водой».[^] Эта страница может показаться несложной и искусственной. Это случится, если вместе с писателем мы не ощутим необыкновенной силы образа, укореняющего мастерскую в природе, помещающего кузницу в пещере. В следующей главе мы встретимся с образом пещеры, где трудятся, с подземной мастерской. С этого момента мы ощутим, что кузница в пещере представляет собой фундаментальный образ трудового бессознательного.

Если бы вместо простого философа, пытающегося по книгам заниматься самообразованием, мы были психиатром, располагающим обильным психическим материалом, в качестве темы для ассоциаций мы предложили бы своим больным великие человеческие ремесла. Нам кажется, что здесь удалось бы обнаружить не только ассоциации идей, но и *ассоциации сил*. И тогда можно было бы без труда провести тесты на агрессивность и на храбрость. Можно было бы измерять и классифицировать виды воли к пробуждению, вычертить таблицу мускульных желаний и слабовольного воздействия на реальность. Функцию реального — и отклонения от нее — лучше исследовать посредством образов, чем через концептуально выраженные замыслы. В действительности образ не столь социален, как понятие, и он больше подходит для того, чтобы раскрыть нам одинокого человека, существо, концентрирующее свою волю. Скажи мне, как ты воображаешь кузнеца, и я узнаю, с каким сердцем ты вкладываешь себя в работу.

[^] Гюго В. Собр. соч. В 10 т. Т. 8. М., 1972, с. 268—269. Пер. А. Худадовой.

XIII

Мы собираемся заканчивать эту продолжительную главу, где кузнечных грез так много, что в конце концов они начинают рассыпаться, и хотим представить некоторые раздумья о *кузнечном творчестве*. Это творчество весьма отлично от творческого замеса ила, настолько отлично, что легендарного гончара и легендарного кузнеца можно поставить в диалектические отношения. Первый делает мягкую материю твердой, второй смягчает твердую материю. Разумеется, два полюса этой диалектики исследованы далеко не одинаково. Гончарный бог, по выражению Пьера Гегана, приумножал свои создания. Мы вряд ли поймем, что такое Сотворение мира, если у нас не будет теста для лепки. Между тем бывают и существа, выкованные на наковальне. Мы приведем два свидетельства тому, одно из которых позаимствовано из мифа, а другое — из литературы.

Кузнечное сотворение мира находится в центре народной финской эпопеи «Калевала». Приведем краткое резюме центральной сцены, руководствуясь переводом Ж.-Л. Перре³². В Руне XVII (éd. Stock) легендарный кузнец попадает в металлическую сущность земли. Эту часть мифа мы охарактеризуем впоследствии. Пока же мы имеем в виду лишь открытие рудника. Сущностью земли оказывается убеленный сединами старец:

На плечах росла осина,
На висках росла береза,
С бороды свисали ивы,
И ольха на подбородке,
Изо лба тянулись ели,
Меж зубов качались сосны.[^]

³² Одно из изданий («Renaissance du Livre»), к несчастью, оказалось укороченным. Не была переведена Руна IX. Речь в ней идет о происхождении огня. Не симптоматично ли, что подобную песнь считают малоинтересной для среднего читателя? Впрочем, Жан-Луи Перре предоставил превосходный перевод произведения Лённрота издательству Сток.

[^] Калевала, с. 195.

Герой снимает «меч... со своего пояса из сыромятной кожи», он срубает «осину с плеч», валит «березу на висках»... «мохнатые ели меж зубами». А затем втыкает железную рогатину в рот спящему призраку:

В отвратительные десны,
 Через скрежещущую челюсть^А

и кричит духу земли все в том же роде трудового вызова:

Встань, служитель человека,
 Под землей лежащий праздно!^В

В пещере живота герой устраивает свою кузницу:

Обратил рубашку в кузню,
 Рукава мехами сделал,
 Шубу сделал поддувалом,
 Из штанов устроил трубы,
 Из чулок — отверстие печи,
 Стал ковать он на колене,
 Молотком рука служила.

Надо ли подчеркивать симбиоз металлического и живого: колено обладает твердостью наковальни, локоть сделался молотом. Читая этот текст материально, мы вскоре начинаем ощущать, что доспехи, которые выковывает себе кузнец, прилегают к телу, что они в некотором роде являются самим телом (Руна XIX):

Из железа обувь сделал,
 Сделал поножи из меди.

 Взял железную рубашку,
 Опоясался он сталью,
 Взял железные перчатки,
 Взял он варежки из камня.^С

^А Указ. соч., с. 196.

^В Там же, с. 196.

^С Там же, с. 226.

Чтобы поймать невиданную щуку, монстр делает из кольчуги следующее:

И кузнец тот Ильмаринен,
Вековечный тот кователь,
Птицу огненную сделал,
Из огня орла сковал он,
Сделал пальцы из железа
Из каленой стали когти.^А

Итак, железные клещи, стальные, металлические когти по-прежнему обладают своими генетическими качествами, в результате чего получается кованая птица. Борьбу орла и щуки не составит труда истолковать как борьбу в кузнице. Один из своих когтей орел вонзает в спину щуки, другой — «в стальную гору, в железный холм».

Весь мир и его активные существа рассматриваются сквозь призму металла. Существо существует в полную силу, когда оно покрыто металлической обшивкой, когда оно организовано металлически.

В другой руне «Калевалы» кузнец достает из пламени кузницы овцу с золотой, серебряной и бронзовой шерстью, а также жеребенка:

Златогривый, среброглавый,
А копытца все из меди.^В

Потом из очага выходит женщина (с. 438):

Ноги сделал этой деве,
Ноги сделал ей и руки,
Но нога идти не может
И рука не обнимает.

Еще в одной руне (XLIX) кузнец говорит:

Золотой кую я месяц,
И серебряное солнце,
В небесах вверху повесить

^А Указ. соч., с. 229.

^В Там же. Руна XXXVII, с. 437.

.....
 Кверху снес их осторожно,
 Высоко он их поставил:
 На сосну отнес он месяц,
 На вершину ели — солнце.^А

Выковал он и небо:

Кровлю воздуха устроил.^В

Он может заклинать солнце, которое извлек из камня и
 опять же выковал:

Ты ушло из камня, солнце,

 По утрам вставай ты, солнце,
 С нынешнего дня вовеки!
 Чтоб росло богатство наше,
 Чтоб к нам в руки шла добыча,
 К нашим удочкам шла рыба!
 Ты ходи благополучно,
 На пути своем блаженствуй...^С

Великий грезовидец — без какого бы то ни было влияния мифов — обнаруживает принципы металлического сотворения мира. Уильям Блейк пренебрегает пластическими образами глины. Он творит подобно тому, как гравируют на твердом материале. Мы находим превосходную поэму этого обработанного металлизма в песни III из «Первой книги Уризена». Здесь Уильям Блейк описывает поистине гневное сотворение мира. Человек, так сказать, выковывается «на утесе вечности», в своего рода ковальной ярости, когда молотом изгоняются «катаракты огня, крови и желчи», а за пределы бытия выбрасывается всякая материя, полная вялости и гноя.

^А Указ. соч., с. 545—546

^В Там же, с. 552.

^С Там же, с. 554.

Все поломано, обрезано, разбито³³. Когда бог создает человека из железа, он крушит все; он уже разбил время на ужасные осколки:

Вечный Пророк раздувал черные мехи,
Без отдыха орудуя клещами; а молот
Непрестанно ударял, выковывая цепь за цепью,
Пересчитывая в кольцах часы, дни, годы.

Это нанизываемое кольцами время — само время воли. Кажется, будто человек рождается на наковальне, словно цепь, в которую выстраивается позвонок за позвонком, заклепывается деталь за деталью. Впоследствии *Iron sodor and sodor of brass* (железный и медный припой) спаивают человека воедино.

Эта первая цепь, это первозданное металлическое существо — сам змей, из которого следует вырастить человека.

Когда змей растет, это всегда происходит путем растрескивания изнутри, отбрасывания наружу металла чешуи.

The serpent grew, casting its scales.
(Змей рос, сбрасывая чешую.)

Каждый орган чувств — это кольцо проклятия, способ приковать дух к первозданным позвонкам. Посмотрите, как выковываются жесткие ушные раковины:

³³ В одном догонском мифе суставы рук и ног подгоняются «задним числом» к готовым конечностям. Наковальня, которую несет прометееобразный кузнец, разбивает ему ноги в подколенных впадинах, кувалда падает на руки и разбивает их до крови в локтях (сообщено Марселем Гриолем). Чисто воображаемым способом Герман фон Кайзерлинг^А (*Méditations Sud-Américaines. Trad.*, p. 15) «впервые схватывает смысл перуанских мифов, согласно которым гном, этот подземный рудокоп и кузнец, является более древним созданием по сравнению с человеком». На последующих страницах фон Кайзерлинг приводит немного наскоро составленный комментарий, где дух металла и свойства минерала соучаствуют в сотворении теллурического народа.

^А Кайзерлинг, Герман фон (1880—1946) — нем. философ; по образованию — естествоиспытатель; последователь Зиммеля и Бергсона. Осн. труды: «Структура мира» (1906); «Дневник путешествия философа» (1919); «Мировая революция» (1931); «Частная жизнь» (1946).

Два Уха в форме прессованных завитков
 Ниже сфер его зрения
 Возникли, наострились и окаменели,
 Не переставая расти; и закончился четвертый Век,
 Эра пагубного бедствия.

Язык — это красное пламя, готовое к обработке железа. Он, следовательно, предстает как пылающая инверсия метафоры, непременно желающей видеть языки в пламени очага. Все органы человека — это спроецированные силы.

Таков человек, выкованный Блейком, столь непохожий на человека вылепленного, на существо, вверенное воле первоначальных вод.

Стихам Уильяма Блейка присущ звон металла. Сочетания согласных сталкиваются между собой, даже когда речь не идет ни о меди, ни о железе:

Shudd'ring, the Eternal Prophet smote
 With a stroke from his north to south region.

(Содрогнувшись, Вечный Пророк потряс
 Ударом все от своей северной до южной области.)

Похоже, что страдание, неразрывно связанное с этими стихами, представляет собой поистине бунт приклепанных конечностей, нанизанных в цепочку органов чувств. На взгляд некоторых душ, в этом страдании нет глубин «пагубного теста». Поистине эта боль обладает энергией. Это наиболее амбивалентная из болей, ее ощущают и утешают, бунтуют.

Часть вторая

Глава седьмая

Скала

Поговори с камнем на его языке —
и в ответ на твои речи гора скатится в долину.

Мистраль.^А *Мирей*^В

I

Чтобы в мире ощущений и знаков, где мы живем и мыслим, обрести первообразы, *господствующие* образы, совокупность которых объясняет вселенную и человека, у каждого объекта необходимо реанимировать изначальные амбивалентности, преувеличивать диковинность неожиданного, — ложь и правду следует сблизить до их соприкосновения. Смотреть свежим взглядом означало бы все же рабское отношение к зрелищу. Но ведь, существует более значительная воля: воля к видению до видения, стремящаяся оживить всю душу *волей к видению*. Как часто такую первозданность переживал Кревель^С! На его взгляд, «быть спонтанным» — инертный и чисто вербальный совет. Все возобновится, все начнется лишь для того, кто умеет быть «спонтанно спонтанным».

Амбивалентность образов не удовлетворяется простым парадоксом аналогично тому, как красота не является синонимом красочности. Добраться до сокровенности контра-

^А **Мистраль** (по-французски Фредерик, по-провансальски Фредери) (1830—1914) — прованс. поэт и общественный деятель основоположник **феллибризма**, направленного на возрождение провансальского языка и литературы. Поэма «Мирей» — 1859.

^В **Мирей** — гора в Провансе, у впадения Роны в Средиземное море.

^С **Кревель**, Рене (1900—1935) — франц. писатель, близкий сначала к дадаизму, а затем — к сюрреализму. Пытался примирить марксизм (в его троцкистском варианте) и психоанализ. Покончил жизнь самоубийством.

ста — иное дело! Литературный образ скалы предоставит нам в немного упрощенной, но весьма отчетливой форме пример этих изначальных воображаемых противоположностей.

Для Новалиса утесы являются фундаментальными образами. «Старшие из детей природы, первозданные скалы», — сказано в романе «Генрих фон Офтердинген». Виктор Гюго, великий поэт скалы, переживает эти вселенские существа, которые также можно назвать существами из предыстории нашего воображения, в «поэтический миг», — у него как бы задействована *спонтанная спонтанность*, и он вносит контраст в саму форму, наделяя воздушной жизнью плотную окаменелость. «Ничто не меняет формы так, как облака, — разве только скалы» (*L'Archipel de la Manche*, p. 21).

Весьма часто грезящий об облаках видит в облачном небе скопление утесов. Вот вам и противоположное явление. Вот как изменяется воображаемая жизнь. Великий грезовидец видит небо на земле, небо мертвенно-бледное, небо обрушившееся. Нагромождение скал отвечает на все угрозы грозового неба. И тогда грезовидец, находящийся в самом что ни на есть стабильном мире, задает себе вопрос: что должно вот-вот произойти?

«Нет калейдоскопа, более живо реагирующего на обвал; виды распадаются, а затем образуются вновь; перспектива творит собственные виды». Так, берясь за слишком уж несложную тему, мы улавливаем здесь переворачивание смыслов крепости и деформации. Материальное воображение, разумеется, должно порождать образы, более вовлеченные в материю, но философ обязан учиться на элементарных примерах. По собственной прихоти мы можем превратить реальное в воображаемое или воображаемое в реальное. Когда метафоры обратимы, мы проникаемся уверенностью в том, что на нас снисходит благодать воображения. Жизнь становится легкой. Страшнейшие кошмары приносят нам воодушевляющие радости, радости большие и жестокие, амбивалентные радости...

Отчего, в самом деле, утес с большей устойчивостью, нежели проплывающее облако, сохраняет человеческую форму или форму животного? Разве это не *субъективно* первичная форма, образованная именно *волей к видению*, *волей видеть нечто*, точнее говоря, даже *волей видеть кого-либо*? Ведь реальность создана для того, чтобы «фиксировать» наши грезы.

Впрочем, представился удобный случай продемонстрировать, что обобщенный *литературный образ* не является обедненной формой воображения. *Литературный образ* — это, напротив, воображение в полном соку, воображение, достигшее максимума свободы. Только литературное воображение скалы терпимо относится к обыгрыванию такого сходства. Мы удивились бы, если бы какой-нибудь живописец придал скале форму человека. Только писатель может ограничиться легким карандашным наброском, намекающим на их сходство. Итак, прислушаемся к дискуссии между воображением и рациональным восприятием, которую они ведут по поводу скалы. Разум твердит: «Это скала», но воображение непрестанно подсказывает тысячи других имен; оно *выговаривает* пейзаж, оно без конца повелевает изменениями декора. До чего же очевидно, что слово — творящая сила! Значит, нет галлюцинаций без бреда, а могущественных образов — без чудесного комментария.

Итак, начинает казаться, будто в своего рода диалоге между утесами и облаками небо имитирует землю. Скала и облако довершают друг друга. Скалистая пропасть представляет собой недвижную лавину. А угрожающее облако — беспорядочное движение.

Стоит перечитать эти строки в стихотворении Андре Френо^А, где дан великолепный *полный образ, образ неба и земли*:

Inexorable paroi, les rochers noirs,
 Les nuages ont comblé tous les seins de la Nuit.
 Le vent tranquille dans les avalanches de pierres.
 Il est là.

(Неумолимая стена, черные утесы,
 Облака переполнили все груди Ночи.
 Тихий ветер в каменных лавинах.
 Он там.)

(La jeune poésie, II.)

А другой грезовидец говорит, что порою мы видим рож-

^А Френо, Андре (1907—1993) — франц. поэт. Основные темы его творчества — трагическое бунтарство, неполнота счастья, хрупкость удела человеческого.

дение скал в небе. «Что меня волнует в Альпах больше всего, так это общение между скалами и облаками. Я никогда не мог без почтительного страха видеть, как из бока горы появляется белый след облака: разве это не означает — всякий раз присутствовать при рождении некоего существа?» (Eschmann E. W. *Entretiens dans un Jardin*. Trad., p. 25.)

Если пронаблюдать за поэзией бездн во всех ее разнообразных энергиях, можно обнаружить массу других образов этого скального родовспоможения. Мы увидим, как из нагромождения утесов рождаются небесные потоки. Увидим мы и возвращение к матери: то, как облака возвращаются с неба в зияющую каменоломню. «Жадные тучи дрожат над пучиной», — говорит один из величайших грезовидцев *земной стихии*^А. Но до конца мы никогда не доберемся, если захотим пронаблюдать за всеми видами диалектики скалы и облака, если пожелаем пережить вспученность горы. В своих вздутиях и пиках, в своих закругленных участках и утесах гора представляет собой брюхо и зубы, она пожирает облачное небо, она проглатывает кости бури и даже бронзу громов.

II

Разумеется, грезовидец утесов не довольствуется игрой горного профиля, каким-то именем, которое шутки ради находит для себя мимолетную форму. Даже когда воображение все-таки занято игрой, для него требуются материальные «узы». Каким бы чувством гранита ни обладал Виктор Гюго, он предпочитает граниту песчаник, когда речь идет о продлении искажающих видений (*Alpes et Pyrénées*, p. 222). «Песчаник — самый забавный и наиболее странно замешанный из всех камней. Среди скальных пород он то же, что вяз среди деревьев. Нет обличья, которого он бы не принял, нет каприза, которого бы у него не было, нет грез, которые он бы не осуществил; у него всевозможные обличья и всевозможные ужимки. Он выглядит, словно одушевленный несколькими душами. Так простите же мне эту речь по его поводу.

^А Блейк У. Бракосочетание Неба и Ада // Блейк У. Стихи. М., 1982, с. 351. Пер. А. Сергеева.

В великой драме пейзажа песчаник играет роль по своему нраву; он то величествен и суров, то подобен шуту; то он нагибается, словно борец, то съеживается, словно клоун; это губка, пудинг, шалаш и пень; он возникает в поле среди травы на уровне земли мелкими рыжеватыми и пушистыми кочками, он изображает стадо спящих баранов; у него смеющиеся лица, в упор глядящие глаза, челюсти, которые, кажется, откусывают и щиплют папоротник; он хватается за колючки, словно кулаком великана, внезапно вылезавшего из земли. В античности, когда любили полные аллегории, из песчаника должны были изваять статую Протея».¹

Время от времени поэты приводят примеры *полной аллегории*, аллегории, осуществленной в камне на лугу или в поле. Тут конденсируется диалог между образом и материей, тут *натурализуются* древнейшие традиции. И тогда в созерцания поэта, грезовидца, собирающегося высказать свои видения, попадает своеобразная *непосредственная мифология*. Дадим краткий эскиз этой мифологии *in statu nascendi*^В, этой естественной аллегории.

Некоторые поэты умеют — порою в нескольких образах — внушать нам состояние ужаса. Кажется, будто несколькими словами они могут сгустить сумрак вокруг *литературного утеса*, будто несколькими четверостишиями они могут превратить ночной воздух в камень, а остановившиеся камни вновь заставить двигаться. Так, сойдя с какого пустого сновидческого пути, Гильвик^С повстречал таких «чудовищ»: «Бывают добрые чудовища», а их боятся?

¹ Если мы слегка наберемся терпения и займемся коллекционированием образов, то достаточно скоро уясним, что они отнюдь не случайны. Так, *образы, изваянные из песчаника*, весьма распространены. В «Благовещении» Клодель пишет: «Диковинные камни, песчаник, принимающий фантастические формы... напоминают ископаемых зверей давних эпох... идолов, неловко вытянувших головы и члены». Ср. *Sue E^A. Latréaumont*, p. 72.

^А Сю, Мари-Жозеф (Эжен) (1804—1857) — франц. романист. Роман «Латреомон» (1837) повествует о егермейстере Людовика XIV, участнике заговора виконта де Рогана, граф де Латреомоне. Поэт Изидор Дюкасс взял фамилию последнего в качестве псевдонима с ошибкой, став графом де Лотреамоном.

^В *In statu nascendi* (лат.) — буквально: при рождении чего-либо.

^С Гильвик, Эжен (1907—1997) — франц. поэт. Для него характерны лирические миниатюры, в которых описываются обыденные вещи. Здесь цитируется стихотворение «Monstres» («Чудовища»).

Un soir —
 Où tout sera pourpre dans l'univers,
 Où les roches reprendront leurs trajectoires de folles,
 Ils se réveilleront.

(Как-нибудь вечером —
 Когда все во вселенной станет пурпурным,
 Когда утесы вновь полетят по своим шальным траекториям,
 Они проснутся.)

(Terraqué^A, p. 27.)

А вот еще строки о ночи в Карнаке^B:

Les menhirs la nuit et viennent
 Et se grignotent

 Les bateaux froids poussent l'homme sur les rochers
 Et serrent.

(Менгиры ночью ходят туда-сюда
 И постепенно изматывают друг друга.

.....
 Холодные корабли бросают человека на скалы
 И стискивают.)

(Terraqué, p. 50.)

Поэт, вдохновляющийся медитацией подобно Гильвику, — несомненно, помимо всяческих реминисценций, — найдет здесь мифологию скалистых проливов. Нужно ли напоминать, как аргонавты обманули чудовищные утесы, раздавливавшие приближавшихся путешественников, которые были достаточно отважными, чтобы ринуться в проход между скалами? Аргонавты выпустили голубку, которой покровительствовала Минерва, и голубка в грохоте скал потеряла лишь несколько хвостовых перьев. Пока скалы раздвигались, чтобы вновь набраться силы, судно Ясона устремилось в пролив. На этот раз утесы едва смогли повредить корму.

^A Сборник «Terraqué» («Из земли и воды») датирован 1942 годом.

^B Карнак — здесь имеется в виду не древнеегипетский культовый комплекс, а приморская деревушка в Бретани, родина Гильвика.

Холодные корабли, утесы, плывущие по морю, стискивают друг друга медленнее и безжалостнее. В конечном счете они представляют собой силы более подлинной мифологии и более глубинного ониризма, нежели слишком уж объясняемые грезы, чересчур рационально объясняемые, чересчур фигуративно объясняемые грезы традиционной мифологии. Пролив — в силу обычного закона ониризма — «сжимается» не в спокойно-описательном стиле географа, но при полном психологическом реализме воображения и с медлительностью неодолимых сил.

Кажется, будто колоссальный камень в самой своей недвижности производит непременно активное впечатление неожиданного возникновения. Д.Г. Лоуренс (Kangourou. Trad., p. 305), прогуливаясь по Корнуоллу, так передает «первозданный вид песчаной низменности и торчащих из земли громадных гранитных глыб»: «Нетрудно понять, что люди поклоняются камням. А ведь это не камень. Это тайна земли, могущественной и дочеловеческой, показывает свою силу». Такой поэт, как Габриэль Одизьо, также переживает поэму силы, внушаемой камнем: орудя в кошмаре дубинами, которые его греза вытесала из камня, он воссоздает разнообразные сражения Каменного века.

Merci de m'enseigner la haine et la vengeance.
Je deviendrai plus dur que le nœud de vos poings.

(Благодарю за то, что вы научили меня ненависти и мести.
Я стану тверже, чем узел ваших кулаков.)

(*Audisio G. Poèmes du Lustre noir. L'Age de pierre.*)

Аналогично этому Анри Мишо с его непосредственным чувством агрессивного воображения выпаливает нам: «Одного человека поразил утес, на который тот загляделся. А утес ведь и не шевельнулся!» Пускай рассудок твердит, что скала неподвижна. Пусть восприятие подтверждает, что камень всегда находится на одном месте. Пусть опыт научил нас, что чудовищный камень — всего лишь благодущная форма. Провоцирующее воображение уже затеяло бой. «Упрямый» грезовидец жаждет перевернуть враждебный камень. Ощутите упорную борьбу одного из персонажей Кнута Гамсуна с крепко сидящим камнем: «Могучий и угрожающий,

он топчется вокруг камня; он разорвет его на куски. Почему бы и нет? Когда ты ощущаешь по отношению к камню смертельную ненависть, разбить его — попросту формальность. А если камень сопротивляется, если он отказывается падать? Тогда мы посмотрим, кто выживет в этой безжалостной борьбе». (*L'Eveil de la Glèbe. Trad., p. 365*).

Отчего в таком случае мир камня не воздает нам враждебностью за враждебность, глухой враждой за боязнь подчиниться? Как отчетливо мы ощущаем, читая Мишо, что образ может убивать! Столько сил оживает в приглушенной амбивалентности, все превращается в показные и скрытые силы, одни из которых нападают, а другие обращаются в бегство! Любовь и ненависть оборачиваются амбивалентностью чувств. Провокация и страх формируют амбивалентность более глубокую и напряженную, потому что она располагается в самом узле, но уже не чувства, а воли.

Активное созерцание скал с этих пор переходит в порядок вызова. Оно становится причастностью к чудовищным силам и господством над подавляющими образами. Мы отчетливо ощущаем, что литература на этот раз находится в более удобном по сравнению с другими видами искусства положении, чтобы этот вызов бросить, повторить, многократно высказать — а порою также и внушить.

Поживя немного среди скал, мы забыли бы о стольких слабостях... Бодлер где-то написал: «Наши пейзажисты — чересчур травоядные животные». Стало быть, греза о крепости и сопротивлении должна быть возведена в ранг одного из принципов материального воображения. Так утес становится первообразом, существом из активной литературы, из литературы активизирующей, которая учит нас переживать реальное во всех его глубинах и при всем его многословии.

III

Но литература вызова, естественно, должна сочетаться с литературой страха. Чтобы потрясти вселенную, достаточно одного образа. Какая увертюра к космической драме слышится в одной-единственной строчке Ницше! «Сердце старого демона утесов содрогнулось» (*Le Gai Savoir. Trad. Albert, p. 105*). Функция скалы — вносить в пейзаж элемент ужаса. Во всяком случае так думает Рёскин (*Souvenir de*

Jeunesse. Trad., p. 363): «Англичанин требует от скалы лишь того, чтобы она была достаточно велика и внушала ему ощущение опасности; ему надо, чтобы он мог сказать себе: “Если бы она сорвалась, я бы был расплюсчен в лепешку”». При этом условии созерцание требует отваги, а созерцаемый мир делается декорацией к жизни героя. Ведь мир — это легенда. Даже у столь склонного к нравоучениям персонажа, как герой романа Жорж Санд Вальведр, под оболочкой несложной философии можно разглядеть глубокую обеспокоенность сутью утеса (*George Sand. Valvèdre*, p. 29): «Утес я не ненавижу, у него есть свое основание для существования, это часть остова земли. Я уважаю его происхождение, я даже изучаю его не без какой-то благоговейной тревоги; но я вижу и закон, увлекающий его и — непрерывно его разрушая — объединяющий в общей фатальности его гибель и гибель существ, сотворенных позднее и проросших сквозь его бока». Так при созерцании утеса прочитывается рок, обрекающий человека на то, чтобы быть раздавленным. Кажется, будто смельчак способен отсрочить обвал, но все равно в роковой день гранит обрушится и раздавит его. Сколько надгробий иллюстрируют этот образ!

В действительности для многих грезовидцев тяжелый утес представляет собой *естественный надгробный камень*. Герой Мелвилла по имени Пьер[^] предается раздумьям подле *угрожающего* камня[^], подле *громадного* камня, если можно так выразиться, бездны веса, «Скалы Земли». Мелвилл пишет: «Он часто думал, что нет такого могильного камня, который он мог бы предпочесть для себя этому внушительному надгробному памятнику; когда листья тихо колыхались вокруг, казалось, из-под него доносятся жалобные и скорбные стоны какого-то нежного подростка допотопных времен». Весь воображаемый Египет ассоциируется у Мелвилла с этой одинокой глыбой, затерянной в полях Запада. Это громадное воображаемое надгробие навевает ему мысли о «гамлетизме древнего мира». Вот так, в мире утесов, у которых нет истории, он обретает некий *естественный Египет*, Пирамиду, где он хочет найти лабиринт и склеп. После этого следуют страницы, на которых испытание

[^] Башляр обыгрывает имя мелвилловского героя, по-французски означающее «камень».

храбрости связано именно с вызовом, бросаемым всеподавляющей мощи чудовищного утеса, с вызовом образу смерти. Герой скользит по узкому пространству между землей и нависшей скалой: «Если, когда я пожертвую собой во имя Долга, моя собственная мать вновь принесет меня в жертву, если сам Долг всего лишь пугало, если человеку все дозволено и он остается безнаказанным, то обрушьюся на меня, о немая Массивность! Ты ждала столько лет; так не жди же, коль пришла пора; кого же хочешь ты раздавить, как не того, кто лежит здесь и зовет к тебе?»

IV

Впрочем, человеческий символизм некоторых легенд подчас столь ясен, что мы весьма легко перестаем интересоваться образным материалом, используемым в этих легендах. Литература *мышления* несправедливо относится к литературе *образов*. Она интерпретирует человеческий характер, она перестает активно участвовать в жизни образов. Так, *булыжник* (*rocher*) Сизифа становится попросту словом для обозначения слепого рока, постигшего человека, который уже не *видит* своего врага, — рока, *делегированного* орудию наказания наказывающим человеком.

Этот номинализм, эта чересчур стремительно *рационализирующаяся* интерпретация стирает один поистине реальный нюанс. Как бы там ни было, Сизиф, упершийся в свой булыжник, представляет собой образ реальной борьбы против реального объекта! Отчего бы не допустить всего лишь символическую *форму* и не попытаться пережить ее динамизм? Так ведь дело в том, что не возникнет особого *интереса*. Мы не будем переживать, мы уже не переживаем *камень*. Сколько гуляющих проходят мимо каменоломен, не заглядывая в них! Как же тогда проходим понять *угрозу камня и мужество человека-контрфорса*? И наоборот, если мы вспомним об ониризме труда, все оживет. Тогда миф о Сизифе предстанет как *кошмар каменолома*.

Классическая мифология, отягощенная эвгемеризмом, рассказывает о разнообразных человеческих интригах, повлекших за собой осуждение Сизифа. Но, как говорит Альбер Камю в прекрасной книге «Миф о Сизифе»: «Нам не-

известны подробности пребывания Сизифа в преисподней»^А. От адского труда (что Камю превосходно описывает, отведя этому полстраницы) он отвращается, чтобы в духе интеллектуала выражать суждения о бесполезности работы, чтобы *убедить* в ее абсурдности самого себя. Тем не менее, как говорил один бергсонианец, хотя этот труд и может *оказаться абсурдным*, но где мы найдем примету этой абсурдности в его процессе? О моменте усилия Камю выражается загадочным образом: «Его изможденное лицо едва отличимо от камня».^В Я бы сказал совершенно противоположное: булыжник, принимающий на себя столь изумительные усилия человека, уже сам человек. И я вижу, как они друг другу противостоят. Булыжник эксплицирует человеческое усилие, он служит прекрасным объектным дополнением к бицепсу, осознающему собственную мощь. И на вершине холма — когда по случайности адский камень вновь скатывается — проявляя какую высочайшую сноровку, Сизиф отпрыгивает в сторону, чтобы не оказаться раздавленным? В общем и целом, Сизифова казнь представляет собой немного затянувшийся футбольный матч, а любой вид спорта, если за ним наблюдает пессимист, может быть обозначен как фигура абсурда. «Сизифа следует представлять себе счастливым»^С, — говорит Камю в заключение своей книги. Чтобы это было так, не следует придавать чрезмерного значения вечерним случайностям, когда из-за неловкости и усталости булыжник, с громадным трудом поднятый на вершину, скатывается в бездны. Завтра для всех встанет солнце и все вновь будут жить и работать. В порядке динамического воображения все хорошо, что хорошо начинается.

V

Вдобавок *неприступность* скалы сама по себе представляет угрозу. Поскольку одной из целей наших книг о воображении является выделение некоторых тем, так сказать, *непосредственной мифологии* — мифологии, несомненно, очень слабой по сравнению с мифологией, обработанной

^А Камю А. Бунтующий человек. М., 1990, с. 90. Пер. А. Руткевича.

^В Там же, с. 91.

^С Там же, с. 92.

традициями целого народа и приумноженной в его грезах, — мы не колеблясь назовем легендами самые сокровенные и личные грезы. Нам представляется, что с этой точки зрения истинной материей *сфинкса* служит утес.

Разумеется, у нас нет притязаний внести хотя бы малейший вклад в ученую мифологию столь косвенным путем. Но на самом уровне литературного воображения нас поражает частое сопоставление образов скалы и сфинкса. Разве это не доказательство того, что между образами древней культуры и образами праздного созерцания наличествует некая взаимность? Наши грезы, бредущие по пустынному пути в таинственных полях, естественно, встречаются с разнообразными человеческими тайнами.

Так, например, в «Библии человечества» Мишле пишет, как будто на прогулке: «И сам камень, воздвигшийся на пути, предлагает вам загадку сфинкса» (р. 162).

Пьер Лоти в «Каменистой Аравии» встречался с такими природными сфинксами («Пустыня», IX): «На мрачных перекрестках этих ущелий едва заметные головы слонов или сфинксов, словно караулящие эти нагромождения форм, выглядят так, будто созерцают и *поддерживают* заунывный пейзаж». Сам Лоти подчеркивает это поддержание уныния, эту энигматическую грусть ландшафта, охраняемого каменными чудовищами.

В свою очередь разве Виктор Гюго не думает о сфинксе, когда в стихотворении «Сатир» (Éd. Berret // *Légende des Siècles*. Т. II, р. 597) пишет:

... les rochers, ces visages

.....

Guettent le grand secret, muets, le cou tendu.

(... скалы, эти лица

.....

Дожидаются раскрытия великого секрета, немые и
с вытянутой шеей.)

Разве не лоб сфинкса вспоминает Гюго в этой строке:

Le froncement pensif du sourcil des rochers.

(Утесы задумчиво нахмурили брови.)

(Le Satyre)

Этот образ лба утеса — образ непонятный, если в памяти не работает мысль о сфинксе — часто повторяется в творчестве Виктора Гюго. В далеко не полном репертуаре Эдмона Юге насчитывается десяток тому примеров². Этот образ служит объективным примером настоящего *комплекса задумчивого лба*, выделенного Шарлем Бодуэном в его психоанализе творчества мэтра.

Необычная инверсия образа, связывающего задумчивый лоб со скалой, ощущается в одном из размышлений Торо. Начинается оно издалека. Торо пытается найти зачастую легендарный смысл «глубины» прудов. Не всегда обязательно, чтобы вода была глубокой. Если берег гористый, если пики и утесы на нем глядятся в воду, то этого достаточно для грезы о глубине. Грезовидец не может грезить перед «неглубоким» зеркалом. И Торо добавляет: «Это — око земли, и, заглянув в него, мы измеряем глубину собственной души. Прибрежные деревья — ресницы, опушившие этот глаз, а лесистые холмы и утесы вокруг него — это насупленные брови»^А. В нашей книге «Земля и грезы о покое» у нас будут другие удобные возможности продемонстрировать изоморфизм образов глубины. Между склонившимся над водами утесом и нависшими над глазами бровями функционирует эта изоморфность. Возвышаясь над прудом, скала выдалбливает бездну под водой. Географы найдут иные объяснения. Но они простят философу-грезовидцу то, что он ищет в мире всевозможные образы «глубинной рефлексии».

Иногда образ бывает более скрытым, и тогда продолжительность наших грез увеличивается. Тогда начинает казаться, будто вопрос сфинкса не такой уж нечеловеческий и что подобно снисходительному экзаменатору он чуть ли не подсказывает разгадку своей загадки в полупризнании:

Si un jour tu vois
Qu'une pierre te sourit,
Iras-tu le dire?

² *Huguet E.* Le Sens et la Forme dans les Métaphores de Victor Hugo, pp. 150—151.

^А *Торо Г.Д.* Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1979, с. 220. Пер. З. Александровой.

(Если когда-нибудь ты увидишь,
 Что камень тебе улыбается,
 Заговоришь ли ты с ним?)

(Guillevic E. Terraqué, p. 19.)

Так, все психологические тонкости в конце концов находят выражение в бесчувственных утесах. Человеческая легенда обретает свои иллюстрации в неодушевленной природе, как если бы на камне могли запечатлеваться *надписи Природы*. В таком случае поэт мог бы считаться самым первым из палеографов. А материя стала бы вмещищем сокровенных легенд.

VI

Возможно, враждебные функции *литературного утеса* станут понятнее, если мы перечтем главу, посвященную Рёскином *средневековому пейзажу* в книге «Современные художники»^А (Trad. Sammaerts, pp. 95 et suiv.). Можно было бы надеяться, что в этой главе мы найдем обзор избранных ландшафтов. Но представляется, что ссылки на живопись в ней не столь многочисленны, как ссылки на литературу. На указанных страницах речь идет именно о мире Данте, о Дантовых горах, о Дантовом утесе. И куций реализм Рёскина весьма скоро убеждается: Ад — это какая-то пустынная местность в Апеннинах (p. 98). «Данте воображает, что утесы там тусклого пепельно-серого цвета, с большим или меньшим количеством коричневых пятен железной охры. А ведь это и есть цвет апеннинского известняка; его серый оттенок особенно холоден и неприятен». На взгляд Рёскина, этого достаточно, чтобы образовать Ад.

Что касается субстанции Дантова утеса, Рёскин характеризует ее лаконично: она крошится вдребезги под ударами молота, к тому же седьмой круг, «отведенный для буйных» — это «круг раздробленных камней» (Песнь XI, 2), и Рёскин, описывая жалкий вид этих пропастей с каменными осыпями, делает вывод, что Данте «проявил себя дрянным альпинистом». «Во всех этих терцинах внимание Данте полностью концентрируется на свойствах доступ-

^А Первая работа Рёскина (1843—1860).

ности или неприступности... Он не употребляет иных эпитетов, кроме “крутой”, “чудовищный”, “изрезанный”, “зловредный”, “жестокий”». Несомненно, столь холодные рационализации не в силах прояснить нам глубины мистики Данте, однако стремительностью своей обрисовки они указывают нам на литературный характер *Дантова* эпитета. В большинстве случаев, когда Дантов эпитет выскальзывает из-под пера другого писателя, он изображает мир утесов, мир камня. *Дантов утес* представляет собой первообраз.

Мы шутим над громадным утесом, как и над всеми фигурами страха. Из поколения в поколение, от отца к малому ребенку, страх служит примером диалектики эмоций. Вместо того чтобы читать Данте, можно открыть книгу Рабле и посмеяться над несметными скалами, несущими на себе следы Гаргантюа. Чтобы увидеть в действии эту объективность безмерного, эту проекцию простых, но чудовищных предметов, достаточно перелистать книгу Поля Себийо^А «Гаргантюа в народных традициях». Тут мы увидим утварь и мебель, одежду и туфли великана. Надо ли напоминать, что Гаргантюа гораздо древнее Рабле, что он — как бы *природный великан*, создаваемый народным воображением по малейшему поводу? Вот так утес естественным образом открывает тему увеличения размеров.

VII

Утес — еще и очень большой моралист.

Например, утес — один из учителей храбрости. Многократно повторяли, что космический динамизм Виктора Гюго обнаруживает свои импульсы в созерцании Океана. А наиболее выразительным динамическим образом здесь является борьба между морем и скалой. Как утверждает Берре (*La Légende des Siècles*. Т. I. Introd., p. XV), с прибрежной террасы Виктор Гюго «мог наблюдать разнообразные битвы волн с чудовищными утесами». В ту пору, как писал Мишле, Виктор Гюго обладал «*упругой силой*, силой человека, часами гуляющего по ветру и принимающего две морские ванны в день». Но эта реальная динамическая жизнь, дина-

^А Себийо, Поль (1846—1918) — франц. художник-маринист и фольклорист.

мизированная в комплексе, который мы назвали комплексом Суинберна^А (см. Вода и грезы. Гл. VIII), подчеркивается различными потенциями воображения визионера. Для Гюго видеть значит уже действовать. Он видит, как вон там начинается бой с бурунами. А кто его провоцирует? Рассудок отвечает: конечно же, Океан. Но воображающее существо, наоборот, ощущает, что провокация исходит от чудовищной скалы, ибо оно отождествляет себя с непобедимым утесом. Так что утесу присуща храбрость. Стало быть, он борец: «...скалы, еще лоснившиеся от влаги после вчерашней бури, походили на бойцов, взмокших от пота»^В.

Одно стихотворение Андре Спира^С следует той же динамике:

Les rochers en giant te crachent de l'écume.

(Утесы, смеясь, плюют в тебя пеной.)

(Tempête. Vers les routes absurdes.)

Как лучше осуществить сущностную трансмутацию сил, представляющую собой основополагающий закон динамического воображения, воображения динамизирующего? Нависший над бескрайним морем утес — существо мужественное.

И как же ветру среди грозных скал не завывать душераздирающим голосом? Проход среди скал — это не просто узенькая тропинка; она еще и сотрясается рыданиями земли, которые русский писатель Белый слышал в лесах и горах своего детства: «...вон бегущие ветры в ветвях разрешаются в свисте под черным ревом утесов; вон гортанный фагот... меж утесами... углубляет ущелье под четкими, чис-

^А Суинберн, Чарльз Эдджернон (1837—1909) — англ. поэт и критик. Считается самым виртуозным мастером стихотворного размера во всей английской поэзии. См. Башляр Г. Вода и грезы. М., 1998, с. 222—235.

^В Гюго В. Труженики моря, с. 238.

^С Спир, Андре (1868—1966) — франц. писатель. Будучи воинствующим сионистом, пропагандировал во Франции новую еврейскую литературу. Написал несколько сборников верлибра, от «Современного города» (1903) до «Еврейских поэм» (1959).

тыми гранями серых громад...»^А Черный рев выдалбливает бездну в пейзаже, динамизированном твердыми камнями, скальным базальтом или гранитом. Утес кричит.

Люди не столь мужественные, более философичные писатели находят образы поспокойнее. В своем «Опыте о Природе»^В Эмерсон невзначай говорит, как если бы речь шла о совершенно естественном образе: «Кто может знать, какие уроки стойкости преподал рыбаку утес, в который бьется волна?» (Trad. Xavier Eyme. 1865, p. 69). Разве это не доказывает, что для того, чтобы отважно проводить жизнь в повседневных трудах, человеку необходима подлинно *космическая мораль*, мораль, выражаемая в величественных картинах природы? Для любой борьбы одновременно необходимы и объект, и декор.

Один образ из святого Франциска Сальского^С послужит для нас новым свидетельством, где содержатся сразу и иллюстрация этой *фигуративной морали*, и пример динамического воображения: «Что до святой Елизаветы Венгерской^Д, та предавалась играм и обреталась на ассамблеях пустого времяпрепровождения без пользы для своего благочестия, каковое было укоренено в недрах ее души; подобно тому, как утесы, окружающие озеро Риетт, растут оттого, что об них бьются волны, так и ее благочестие возрастало среди пышности и сует, к коим ее предуготовило ее положение» (*François de Sales. Introduction à la Vie dévôte. Éd. Garnier, p. 218*). Вот так — подобно тому, как сердце крепнет в борьбе со страстями, как, осиливая беды, человек де-

^А Из романа «Котик Летаев» // *Белый А. Соч. В 2 т. Т. 2. М., 1990, с. 294*. Это не описание гор, где прошло детство писателя, а скорее всего чисто литературный пейзаж, навеянный произведением Ницше «Так говорил Заратустра» и «Божественной комедией» Данте. Такие пейзажи часто встречаются в стихах Белого.

^В Эссе Эмерсона «Природа», написанное в 1836 г., стало манифестом трансценденталистского движения. В 1844 г. оно вошло во вторую часть «Опытов».

^С **Франциск Сальский**, св. (1567—1622) — епископ Женевский, знаменитый деятель Контрреформации, ярый враг кальвинизма. Канонизирован в 1665 г. Осн. произведения — «Руководство к блаженной жизни» (1609), «Трактат о Любви Господней» (1616) и «Духовные беседы» — опубл. 1629 г.

^Д **Елизавета Венгерская**, св. (1207—1231) — дочь короля Андраша II, супруга Людвига IV, ландграфа Тюрингского. Овдовев, основала в Марбурге больницу; вступила во Францисканский орден. Канонизирована в 1235 г.

дается величественнее, — скала, о которую бьется прибой, глубже укореняется в почве и выше вздымается в небеса. Мы улавливаем новое переворачивание образов. На этот раз ощущает и воображает мораль, *проецирует* образы тоже мораль. И образы столь глубинно согласуются с убеждениями грезовидца, что начинает казаться, будто при каждом шквале утесы, о которые бьются волны, принимаются расти. Разумеется, современный читатель придает совсем немного значения картинкам такого рода. Но ведь самим своим презрением он соскальзывает к теряющей ориентиры литературной критике, к критике, которая не воспринимает воображения других эпох. А из-за этого он утрачивает литературные радости. И не надо удивляться, что рационализирующее чтение, чтение, не ощущающее образов, приводит к недооценке литературного воображения.

VIII

Чтобы воссоздать все уроки стабильности, которые усвоил Гете при созерцании утесов, потребовалось бы много страниц. Вне зависимости от конфликта между его нептунизмом и вулканизмом некоторых из его современников в его космических видениях мы ощущаем чувство первозданных скал в действии. Хорошее изложение этого мы обнаружим в книге Йозефа Дюрлера: «Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deutschen Romantik» («Значение горного дела у Гете и в немецком романтизме»).

К граниту, к первозданным скалам Гете испытывал страстное влечение («eine leidenschaftliche Neigung»). Гранит означает для него «глубочайшее и высочайшее», «das Höchste und das Tiefste». На горе Брокен с помощью первоинтуиции он познает основополагающую горную породу, тот самый *Urgestein*, новый пример *Urphänomenon*, прафеноменов, столь важных для гетевской теории природы. Восседавая на высокой голой вершине, он любил говорить себе: «Здесь ты покоишься непосредственно на основании, достигающем глубочайших областей земли... В этот миг глубинные силы... земли воздействуют на меня одновременно с флюидами небосвода.» Именно здесь он ощущает прочность первоначал собственного существа.

Напряженность гигантского размаха грез Гете чувствует-ся в следующей строке:

Oben die Geister und unten der Stein.

(Вверху — духи, а внизу — камень.)

В другом месте Гете пишет: «Утесы, чья мощь возвышает мою душу и наделяет ее крепостью».³ Кажется, будто гранитный утес не только становится пьедесталом для его возвышенного существа, но еще и придает этому существу собственную сокровенную крепость.

Принадлежать не почве, а скале — вот грандиозная греза, бесчисленные следы которой мы находим в литературе. Сколько произведений говорят о славе врезанных в утес замков и называют благородными тех, кто живет среди камней!

Клеменс Brentano тоже причастен гордыне гранита:

Schmähst du ewige Gesetze,
Der Gesellschaft Urgranite,
Dann schimpfst du den Kern der Erde,
Der zum Licht dringt in Gebirgen.⁴

(Ты презираешь вечные законы
Общества, о прагранит;
Затем ты бранишь ядро земли,
Которое рвется к свету в горах.)

С точки зрения Гегеля, гранит — это «ядро гор» (Философия Природы. Trad., II, p. 379). Это принцип сгущения *par excellence*. Металлы являются «менее сгущенными, чем гра-

³ Такой упоенный *твердостью* автор, как Д. Г. Лоуренс, проявляет страстную привязанность к граниту. «Я отдаю себе отчет в том, что известняк, спокойную жизнь мрамора, известняковых почв и утесов я ненавижу. Как же я их ненавижу! Это мертвые скалы, в них нет жизни, они не вызывают дрожь у меня в ногах. Я предпочитаю им даже песчаник. Но вот гранит! Гранит — мой любимец. Я так ощущаю его жизнь у себя под ногами». (Sardaigne et Méditerranée. Trad., p. 146)

⁴ Из пятой песни «Романсов о Розарии» // Brentano C. Romanzen von Rosenkranz. Gedichte. М.. 1985, с. 108.

нит», «гранит — наиболее важный элемент, фундаментальная субстанция, с которой сочетаются прочие формации». Это пристрастное отношение к определенной субстанции и это немотивированное суждение в достаточной степени доказывают, что мы повинемся образам.

Гранит утверждает постоянство своей сущности в самой своей зернистости. Он бросает вызов любому проникновению внутрь, любому царапанию и износу. И тогда возникает целый класс грез, играющих большую роль в воспитании воли. Грезить о граните подобно Гете означает не только воздвигать собственную неколебимую суть, но и пытаться сохранить глубинную нечувствительность ко всем ударам и оскорблениям. Вялая душа вряд ли может воображать твердую материю. А вот если образ будет искренне пробуждать воображение, это повлечет за собой глубинную сопричастность всего существа. Об этом нет необходимости много говорить. Любой великий образ представляет собой модель. Воздействие моделирующего образа ощущается в определенной краткости выражения. В одной-единственной строке поэт может дать нам почувствовать благородство твердой материи:

Некоторые слова, что нежно любит рука: гранит, —

пишет Янетта Делетан-Тардиф в своей Тетради (*Tenter de vivre*, p. 73).

Разве не примечательно, что слова, обозначающие скальные породы, сами являются твердыми? Вот одна-единственная фраза, где Бюффон перечисляет первозданные породы: «К ним следует отнести не прикрытые землей камни, кварц, яшму, полевой шпат, шерл, слюду, песчаник, порфир, гранит» (*quartz, jaspes, feldspath, schorls, micas, grès, porphyres, granits*) (Éd. 1788, t. I, p. 3). В своей речи человек хочет сохранить опыт рук.

С этими словами на устах мы простим хорошего геолога Вернера, который без колебаний утверждал, будто названия минералов — первичные языковые корни. Утесы учат нас языку твердости.

Глава восьмая

Грезы об окаменении

Когда ребенком я впервые увидел, как схватилась штукатурка, я испытал шок и погрузился в раздумья.

Я не мог оторваться от зрелища. Пока это было не более чем зрелище, однако я смутно предчувствовал — и так, что у меня захватило дух до самой поясницы, — что здесь есть нечто, чем я когда-нибудь смогу воспользоваться.

Анри Мишо. Свобода действия

I

Не всякое воображение бывает гостеприимным и способным к расширению. Существуют души, которые формируют образы путем отказа от сопричастности к ним, как если бы этим душам хотелось удалиться от жизни вселенной. С первого же взгляда мы ощущаем их настроенность против произрастания. Во все пейзажи они вносят жесткость. Они любят подчеркнутую, отрывистую и режущую рельефность, рельефность неприветливую. Их метафоры можно назвать неистовыми и сырыми. А цвет — незамысловатым и громким. Инстинктивно они живут в какой-то парализованной вселенной. Они умерщвляют камни.

Многие страницы Гюйсманса^А могут послужить первыми примерами этих *грез об окаменении*, что облегчает изуче-

^А Гюйсманс, Йорис Карл (Жорж-Шарль) (1848—1907) — франц. писатель. В ранний период был почитателем Золя и представителем натурализма. В дальнейшем причудливо сочетал в себе склонность к декадансу и попытки преодолеть ее с помощью сначала оккультизма и спиритуализма, а затем католицизма.

ние не столь жестких образов. К тому же, чтобы произвести большее впечатление умерщвления созерцаемого мира, видение Гюйсманса добавляет в этот мир гноящиеся раны. В *материальной поэтике* Гюйсманса доминируют трупные мотивы. Диалектика камня и раны позволит нам ассоциировать с обездвиженными фигурами из окаменелого мира слабое и медленное движение, странным образом вдохновляемое болезнью плоти. Итак, сформулируем материальную диалектику Гюйсманса в следующих двух словах: гной и шлак.

В качестве центра нашего *материального анализа* поэтики Гюйсманса выберем пятую главу из его романа «На рейде» (Ed. Crès). Во многих отношениях это путешествие на Луну, рассказанное врагом воздуха, *землянином*. Но этот землянин не любит землю; земля, камень и металл служат ему для *реализации* его отвращения. И это до такой степени, что мы достаточно охотно снабдили бы выбранную главу из этого романа следующим заголовком и подзаголовком: «Химия лунных твердых веществ, или Отвращение камнеда».

Впрочем, давайте сначала посмотрим, как грезы при созерцании холодного и тусклого света производят впечатление твердых субстанций. С этой целью проникнем сквозь все созерцаемые оттенки, отделим одни от других ради сгущения и вспомним наблюдение Вирджинии Вулф: «Когда яркие цвета, как, например, голубой и желтый, смешиваются под нашим взглядом, щепотка их порошка остается нашим мыслям».¹

На самой Луне «при нескончаемом бегстве взгляда» Гюйсманс видит «бескрайнюю пустыню сухого гипса». Стоит лишь назвать убогую и «неблагодарную» материю, как мы сразу увидим весь свет окаменелого неба. Движение этого света, казавшееся столь ощутимым акватическому грезовидцу *лунной воды* или воздушному грезовидцу *лунных флюидов*, остановилось. Теперь оно всего лишь «молоко застывшей извести».² Среди этого пустынного света высится гора,

¹ Woolf V. Orlando. Trad., p. 207.

² См. Allendy R.F. Journal d'un Médecin malade, p. 16.

занесшая на Луну все свои земные и твердые приметы: бока ее «кочковаты, продырявлены подобно губке, обсыпаны сверкающими точками слюды, напоминающей сахар». Гипс, молоко, сахар — сколько минерализованных оттенков *отвращения к белизне!*

Поверхность соседней лунной долины «замешена на застывшей грязи, состоящей из свинцовых белил и мела». «Оловянная вершина» господствует над горой, «раздувшейся огромными буграми.., кипящей в огне бесчисленных печей». Там видно «кипение шаровидных пузырьков», которые внезапно замерзают.

Воображаемая прогулка продолжается по «заиндевелому льду», где растут «смутные кристаллические папоротники», чьи прожилки блестят, словно «следы ртути». Как мы видим, белизна просто свирепствует. Материя трупобразна... Даже вода здесь гладкая и твердая. Грезовидец и его жена бредут «по пластинчатым древовидностям, виднеющимся под прозрачной и твердой водой».

Вулканическая зона не менее холодна и мертва. Она «измята целыми Этнами соли, вздувается кистами, засыпана чем-то вроде шлака». «Ее пики, этакие зубы в воздухе, разрезают своими пилами звездчатый базальт неба».

Не говорит ли это стремление к упоминанию режущих образов о настоящем хирургическом садизме? Действительно, Гюйсманс раскладывает «набор хирургических инструментов» на «белой простыне» Луны. Лунные города, на которые смотрит грезовидец, напоминают «кучу громадных хирургических инструментов, колоссальных пил, гигантских скальпелей, зондов чрезмерной длины, монументальных игл, титанических трепанов...» Сколько бы грезовидец со спутницей ни «протирали глаза», в их созерцание света полной луны (столь безмятежного для спокойных душ) непрестанно возвращается все то же *агрессивное* видение «сумрачных инструментов, разбросанных по белому сукну перед операцией».

Пессимизм этих страниц столь всеобъемлющ, что небо, наводненное «серебряным» светом, остается черным. Выси небосвода «чернели абсолютной и напряженной чернотой, усеянной светилами, горевшими лишь для самих себя, не двигаясь и не распространяя света».

Лунная тишина подчеркивает впечатление вселенской Смерти. Этой тишине можно дать и рациональное объяснение. Писатель учил в школе, что голоса и шумы в вакууме не распространяются; в современных книгах он прочел, что Луна — светило без атмосферы, затерянное в пустом небе. Он скоординировал все свои познания, чтобы произвести весьма связные образы³.

Но это рациональное зерно не должно вводить нас в заблуждение относительно непосредственного характера образов окаменения. Поистине мы встречаемся с проявлением воли к «медузированию», так что эти страницы Гюйсманса можно воспринимать как иллюстрации к комплексу *Медузы*. Если мы действительно хотим пережить этот комплекс изнутри, в его узле, в его злой воле к проецированию враждебности, мы узнаём в нем *немую ярость, окаменелый гнев*, внезапно застопоренный в миг своего избыточного проявления: «Повсюду низвержения свернувшейся лавы, лавины окаменелых волн, потоки беззвучных воплей, прямо-

³ В «Варварских поэмах» Леконт де Лиль^А точно так же смешал образы и новейшие идеи.

Вот как начинается стихотворение «Лунный свет»:

C'est un monde difforme, abrupt, lourd et livide,
Le spectre monstrueux d'un univers détruit,
Jeté comme une épave à l'Océan du vide,
Enfer pétrifié, sans flammes et sans bruit...

(Это мир уродливый, обрывистый, тяжеловесный и мертвенный, Чудовищный призрак какой-то разрушенной вселенной, Брошенной подобно обломку в Океан пустоты, Окаменелый ад без пламени и шума...)

По мнению Гегеля, «несгибаемость» является «лунным принципом», «это негативность, ставшая свободной» (Философия Природы. Trad. Vega. Т. I, р. 393). *Лунная субстанция*, на взгляд Гегеля, некоторым образом представляет собой основополагающую субстанцию окаменелых формаций (см. I, р. 450). Философ, считающий, будто он работает на концептуальном уровне, только и делает, что следует самым что ни на есть изначальным соблазнам материальных образов.

^А Леконт де Лиль, Шарль (1818—1894) — франц. поэт, уроженец острова Реюньон; глава школы «парнасцев», проповедовавших «искусство для искусства», безличное, отстраненное и пластическое описание. «Варварские поэмы» создавались с 1862-го по 1878 г.

таки ожесточение застывшей бури, анестезированной одним жестом».

Не говорят ли эти беззвучные вопли о том, какова эта ярость, застопоренная избытком своей враждебности? В прочих произведениях Гюйсманса мы найдем массу примеров *моментальности* гнева. «Здесь неподвижные мальстремы долбят друг друга, закручиваясь в застойные спирали, опускающиеся в непреодолимые пропасти, погруженные в летаргию; там бесконечные простыни пены, Ниагары в конвульсиях, убийственные водяные столпы нависают над безднами в сонном рычании, парализованными скачками, разбитыми параличом и глухими водоворотами». Как лучше возвыситься до космического уровня гневное видение? Вот космический гнев, высеченный в камне, во льду, в инее, выраженный вселенской тишиной, молчанием, которое уже ничего не ожидает и угрозу которого ничто не может ослабить. Эта тишина соответствует властному окрику авторитарного учителя: «Замолчите и сидите тихо!» В его тоне опытный психолог может узнать «комплекс Медузы», волю к злобному гипнотизму, которому хотелось бы одним словом и взглядом повелевать другими до самых основ их личностей. Как говорил Гете: «Камни — это немые учителя. Они поражают наблюдателя немотой» (Maximes et Reflexions. Trad. Bianquis, p. 175).

II

Эта внезапно приостановленная жизнь — нечто иное, нежели дряхлость. Это само мгновение Смерти, мгновение, не желающее длиться, увековечивающее свой ужас и обездвигивающее все, мгновение, не приносящее покоя. И гюйсмансовский грезовидец задается вопросом: «В результате какого чудовищного сжатия яичников остановилась эпидемия священной болезни, эпилепсии этого мира, истерии этой планеты, — извергая пламя, выдыхая тромбы, вставая на дыбы, ворочаясь на своем ложе лавы? После какого неодолимого заклинания холодная Селена впала в каталепсию, в это нерасторжимое молчание, парящее испокон веков под неизменным мраком непостижимого неба?»

Если бы мы теперь захотели изучить поглубже этот род сопричастности *презрительной твердости* камня, как-нибудь

проникшись симпатией к антипатичному настроению твердой материи, — если бы мы сами сделались материей безразличия и жесткости, мы бы лучше уразумели потребность Гюйсманса презирать сразу и дыхание, и шепоты, и запахи. «Он вдыхает отсутствие воздуха» — превосходная формула для сартровской неантисации. И он достигает этого осязаемого небытия, которое и вызывает бесчувственность и глухоту камня: «Нет, в этом Болоте Гниения не существовало запахов. Никаких испарений сернистого кальция, которые указывали бы на разложение падали; никакого запаха омыляющегося трупа или разлагающейся крови, никаких оссуариев, пустота, ничто, небытие аромата и небытие шумов, исчезновение обоняния и слуха. И буквально носком ноги Жак отделил друг от друга несколько глыб, которые покатались вниз, вращаясь, словно бумажные шарики, без всякого звука».⁴

Несомненно, во всех этих системах обозначений присутствует такой избыток и такое нагромождение неистовых образов, что в них можно видеть экзерсис довольно-таки пустой литературы. Наступили более искренние времена, когда мы избегаем всего систематического и искусственного. В таком случае, возможно, было бы безрассудством извлекать психологические наставления из *напыщенной* литературы. Но воображению присуща бóльшая *обусловленность*, чем о нем думают, и даже в самых надуманных образах присутствует закономерность. Во многих отношениях теория четырех воображаемых стихий сводится к изучению *детерминизма воображения*. В этих условиях нам кажется, что если воспринять гюйсмансовские страницы с большей умеренностью, мы встретим реальные впечатления и естественные грезы. Например, в сновидениях нередко бывает так, что одно чувство спит-как бы глубже, чем другие; без-

⁴ В литературе часто подчеркивается «безмолвие» каменистых ландшафтов. Так, в Толедо (Du Sang, de la Volupté et de la Mort) Баррес^А жил «в безмолвии этих каменистых пространств». Кроме того, Баррес находит, что «для того, чтобы всколыхнуть глубинные волны нашего сознания, ничто не сравнится с прелестями лепрозория».

^А Баррес, Морис (1862—1923) — франц. публицист, философ-мистик, представитель консервативного национализма. Дневник путешествий «О крови, страсти и смерти» написан в 1894 г.

деятельность определенных типов ощущений обуславливает причудливые сны, подобные видению бесшумно обваливающихся утесов. Глаза все еще видят, тогда как уши уже спят. Велик плюрализм чувств, свойственный нашим снам. Мы никогда не спим полностью, потому-то мы всегда грезим. Но мы никогда не грезим всеми органами чувств, всеми желаниями. Стало быть, наши грезы не освещают всех участков нашей личности одинаковым светом. Настоящий анализ ощущений может изолировать значительные онирические фрагменты и каждое чувство с присущими им грезами. Мимоходом заметим: нам представляется, что психоанализ недостаточно занимался этими разнородными *листочками* сновидений. Относительно грезы он постулирует совокупный детерминизм, тогда как самим фактом сна грезовидец погружается на весьма несходные между собой уровни, переживая осязаемый опыт, зачастую обретающий однородность в силу привилегированного положения одного из органов чувств. Так, лунная греза Гюйсманса только и оставляет, что чисто визуальные ощущения твердости и холода. Твердость и холод благодаря только зрительной их апперцепции уже являются метафорами, но метафорами как бы естественными. Кажется, будто химическими оскорблениями Гюйсманс отвечает на провокацию резкого и холодного света.

Множество других книг Гюйсманса могут также внести свой вклад в теорию *минерализованного пейзажа*. Так, в романе «Наоборот» читаем: «Суровый минеральный ландшафт убежал вдаль, пейзаж тусклый, пустынный, изборожденный оврагами, мертвый; эту унылую местность освещал свет, свет тихий и бледный, напоминающий свечение фосфора, растворенного в масле».⁵

Не следует удивляться тому, что в творчестве Йориса Карла Гюйсманса, французского писателя с твердыми именами, на очень многих страницах отображается яростное наслаждение звучностью названий металлов и в то же время посрамляется обозначаемая ими материя. Слова и их материя сталкиваются, вызывая резонанс и грохот сложнейших идиом. Например, цвет «темен, словно кобальт и индиго» (A Rebour, p. 18). Пятна — это «крапинки цвета бистр и

⁵ Huysmans J.-K. A Rebour.

медного цвета» (р. 130). «Киновари и лаки», «вермильоны и хромы» (р. 20) сочетаются между собой как по твердости вокабул, так и по неистовству обозначаемых ими цветов. Жесткие цвета, твердые звуки, твердая материя связываются здесь в *бодлеровском соответствии*, касающемся жесткости.

Итак, зеленый цвет и кислоты с легкостью описывают всякую твердость. Впрочем, поразительно, с какой легкостью недавно вошедшее в язык слово «окись» внедряется в описание природы. Пьер Лоти^А полагает, будто в следующих десяти строках он «проникает в арканы минерального мира»: «Эту область ужаса пересекает кипящая река; кажется, что ее млечные воды, насыщенные солями и запятнанные металлической зеленью, текут мыльной пеной и окисью меди» (*Vers Ispahan. Œuvres Complètes. Éd. Calmann-Lévy, X, p. 34*).

Но эти соответствия, касающиеся жесткости, не формируются в спокойных грезах. Они требуют ожесточения воли, которая обретает единство бытия в гневе. Для Гюйсманса металлические образы служат материалом для проклятий. Толь и цинк обличают дурной вкус.⁶ Железо дает нескончаемое количество метафор против искусства наших дней. Стоит лишь прочесть *стихотворение в прозе* — и притом написанное жесткой прозой — *против* Эйфелевой башни, как мы увидим, что поэт может ненавидеть «вещи».⁷

Поскольку в наших разнообразных трудах, посвященных воображению, мы избегаем каких бы то ни было систематических классификаций, — поскольку мы, напротив, пытаемся в сжатых заметках дать по возможности полную «схему» отдельно взятого творчества, в довершение материальной поэтики Гюйсманса мы должны указать на второй центр грез. Этот второй центр — рана, рана глубокая и тоже *материальная*, в которой все страдающее тело растит свои ненавистные цветы. Даже в грезах о минеральной Луне, описанной в романе «На рейде», где проявляется воля к

^А Лоти, Пьер (Жюльен Вио) (1850—1923) — франц. писатель; морской офицер; автор многочисленных приключенческих и любовных романов.

⁶ *Huysmans J.-K. Les Foules de Lourdes, p. 36.*

⁷ *Huysmans J.-K. Certains. Éd. Crès, p. 160.*

каталепсии, остаются кровоточащие раны; Гюйсманс созерцает там «Море Влаги» и «Болото Гниения».

Не следует удивляться тому, что между раной и металлом происходит постоянный взаимообмен метафор. В грезах Гюйсманса рана представляет собой ставший плотью минерал. Греза о лунном свете, он видит на недвижимом светиле «неисцелимые раны, (вздымающие) пузырьки на этой плоти, напоминающей бледную руду» (En Rade, p. 105).

Переместив теперь материальные грезы от полюса содранной кожи к полюсу гноящегося металла, мы лучше поймем смысл неумолимых метафор. И тогда мы точнее прочтем и некоторые места из «Наоборот». Мы поймем, что недвижимое бытие и живое существо подвержены одному року грандиозного уродства, вселенского недуга. В уста одного из дез Эссентов Гюйсманс вкладывает не просто эскападу, но формулу пессимистической эстетики: «Все — сифилис» (p. 129).

Весьма часто в наших публичных лекциях в Сорбонне, посвященных воображаемому миру, мы предлагали в качестве упражнений специфицировать миры в соответствии с душевными или даже органическими болезнями. Нам, по сути дела, казалось, что всякий недуг, нарушая некую аксиому нормальной органической жизни, может выявить новые ее типы и даже вызвать оригинальность. И вот у Гюйсманса мы видим сверкающие страницы, на которых показан воображаемый космос. Вокруг этого пронзительно яркого вселенского сифилиса организуется целая серия образов. Поистине это видение *больной земли, прокаженного камня, болезненно окислившихся металлов, содрогающихся в язвах своих шлаков*. У Гюйсманса образы болезни имеют смысл лишь в тех случаях, когда они порождают металлические метафоры. А образы металлов наделяны жизнью лишь тогда, когда они формируют метафоры болезни.

Чтобы поддержать и одновременно высвободить воображение живописца, Леонардо да Винчи рекомендовал ему грезить, глядя на трещины в стене. А вот греза Гюйсманса на эту тему. Старая стена выставляет напоказ (En Rade, p. 54) «немощи омерзительной старости, катаральное нагноение вод,

эритематозные акне штукатурки, глазные корки окон, свищи камней, проказу кирпичей, прямо-таки геморрагию помоев».⁸

Такая тератология субстанций и такой материальный пессимизм относятся к наиболее отчетливым характеристикам грез и стиля Гюйсманса. Это единство в твердости между объектом и словом ясно показывает нам, что подлинники источника стиля являются онирическими. Личный стиль — это сама греза конкретного человека. Поразительно, что благодаря полному сцеплению с одним типом материальных грез стиль может обретать сразу и столько сил, и такую непрерывность. Неистовость повсюду, однако ничто не взрывается. Силы разнообразны, но работа их проявляется «на одной доске». Тем самым мы получаем новое доказательство того, что анализ, производимый с помощью *материальных* образов, может специфицировать определенный тип литературного воображения, обнаруживать воображаемый детерминизм. Эта гангрена металла и эти окаменелые раны не просто обозначают избыток живописности, но еще и бросают тень глубокого сомнения на все субстанции. Субстанция — это предательство. Гюйсманс — это реалист, которого предали. В его разборчивости в еде мы вскоре обнаружим новые тому подтверждения.

Вмешательство грез об окаменении может послужить нам и для того, чтобы изучить отказ гюйсмансовских образов от растительной жизни. Растения, тронутые анорексией, от которой у Гюйсманса страдает целый мир живого, не желают смириться с собственным соком. Не приемлют они и гибкости. Их субстанции должны затвердевать, а движения — спориться. В противоположность алхимическим интуициям у Гюйсманса именно произрастающему предстоит жить мине-

⁸ Ср. Верхарн (Заводы):

И кариозность сквериков, где скоро
На грудях шлака и отвалах сора
Дотлеет рахитическая флора.

(Верхарн Э. Избранные стихотворения, с. 215.

Пер. Г. Русакова)

Эти строки можно считать настоящим тестом. По-моему, в них работает анимализация square (сквер) — squal (акула), что позволяет трактовать их по шаблону «прокаженного предместья».

ральной жизнью. Потому-то Гюйсманс показывает нам страсти дез Эссента к цветам, *напитанным* металлом, *набитым* диковинными солями, предающимся буйству тератогенной химии. «Ни один из них не казался реальным; ткань, фарфор и металл выглядели так, будто они изготовлены человеком для природы, чтобы помочь ей творить монстров.» И в двух шагах от этой литогении, от этой металлизации растительного мира мы ощущаем в действии другой полюс интуиций нагноения. Когда природа «не могла подражать творчеству человека, ей только и оставалось, что копировать внутренние органы животных, заимствовать живые оттенки их загнивающей плоти, великолепную мерзость их гангрены». Таким образом, болезнь является целью, подлинной конечной целью не только живых существ, но и мира. Гюйсманс, обрисовывая одной чертой сублимацию, благодаря которой на сумрачном и грязном фоне возникает красота, заключает: «Цветок... есть произрастание Вируса» (р. 130).⁹

В начале романа «На рейде» фигурирует *греза о камне*, темы для которой могли бы предоставить элементарные упражнения для обучения начинающих психоаналитиков. К тому же было бы интересно посмотреть, как в продолжении романа Гюйсманс *поясняет* эту грезу. Даже тот, кто мало знаком с достижениями психоанализа, поймет недостаточность классической психологии и традиционного знания в эпоху Гюйсманса для объяснения грезы, которая теперь кажется нам столь ясной.¹⁰ Остановимся лишь на минерализованных растениях и на окаменелых плодах, которые помогут нам охарактеризовать анорексию земного воображения, отказывающегося от земных благ.

Так вот, стало быть, греза Гюйсманса: это выросший из-под земли дворец, вздымающийся к небу, словно поросль колон-

⁹ Заглавные буквы принадлежат Гюйсмансу. Кроме прочего, они подтверждают символизм этой формулы.

¹⁰ Тем, кто все еще стремится объяснять грезы «дневной» жизнью или же биологическими причинами, пренебрегая чисто онирическими толкованиями, предоставим возможность поразмыслить над формулой Ани Тейяр: «Der Traum ist seine eigene Deutung» («Греза объясняется через саму себя»). Ониризм есть гомогенная реальность. Как напоминает Аня Тейяр, Каббала понимала эту онирическую автономию.

над и башен, — а вот орнамент из металлических фруктов:

«Вокруг этих колонн, соединенных между собой розовыми медными шпалерами, высился буйный виноградник из драгоценных камней, спутывая стальную канитель и закручивая ветви, с бронзовой коры которых струились прозрачная камедь топазов и радужный воск опалов.

Повсюду карабкались виноградные ветви, вырезанные в уникальных камнях; везде горели угли несгораемых лоз, угли, подпитывавшие минеральные головки листьев, вырезанных с разнообразными отблесками зеленого цвета, в светящихся зеленых отблесках изумруда, в хризопразовых отсветах перидота, в сине-зеленых — аквамарина, в желтоватых — циркона, в лазурных — берилла; повсюду — сверху вниз, у верхушек подпорок, у ножек стеблей на лозах пробивался рубиновый и аметистовый виноград, гроздья граната и амальдина, хризопразовые шасла, оливинный и кварцевый серый мускат; всё это метало сказочные соцветия красных, фиолетовых и желтых молний, шло на приступ огненными плодами, вид которых внушал мысли о самозваном виноградном сборе, готовом выплюнуть под винтом давила ослепительное сусло пламени!» (pp. 29—30).

Несомненно, читатель, у которого нет *земной жилки*, почти без колебаний «перепрыгнет» через такой абзац. Он увидит здесь не более чем несложный метод, дающий сгущенные описания. Возможно, он проникнется ими, если ощутит в действии глубинные символические ценности, подобно представленным на страницах, которые Поль Клодель посвятил мистике драгоценных камней¹¹. Психолог сна

¹¹ «Топаз — это пустыня и все ароматические вещества жгучей земли, желтизна косточки сушеного винограда в сочетании со спелостью абрикоса... Жизнь лозы простирается до вина, а жизнь плоти — до крови, хотя им не удастся сравняться с рубинами... Но эти камни... Они, каждый особым цветовым пятном, пленяют не только наши зрачки, но и наш вкус. Один камень кислый, другой словно мед тает между языком и нёбом. Если можно сказать, что мы дегустируем пурпур, то один камень покажется нам бургундским вином, другой — шато-икемом, вот этот — хересом или очень старой мадерой, вон у того мы ощутим пыл алкоголя, а вот у этого — благородную и как бы героическую молодцеватость сабли, вон тот, цвета меди, ударяет в нос подобно бурлящему шампанскому, а этот хранит слитный вкус оттенков, по очереди выделяемых и объединяемых нёбом. Но какой эксперт сумеет распознать марки лазури, года вечности, урожаи духа?» (Журнал «Fontaine», май 1945).

также проявит суровость в отношении приведенной страницы из Гюйсманса; он увидит такую ее перегруженность, что откажет этой «грезе» в малейшей онирической подлинности. Между тем психоанализ *литературной* грезы должен как раз ухватиться за эту перегруженность, чтобы охарактеризовать движущий писателем *интерес*. С нашей точки зрения, литературные грезы всегда продолжают нормальные сновидения. С реальной *стилевой непрерывностью* можно писать не иначе как развивая глубинные онирические зародыши. Несомненно, мы облакаем ночные фантомы в многоцветные ткани, мы наряжаем их в не идущие им одеяния, но фантомы сохраняют свою онирическую телесность и единство простейших движений.

Не надо, стало быть, удивляться тому, что определенные образы на протяжении всего творчества писателя сохраняют приметы, позволяющие раз и навсегда охарактеризовать его психику. *Окаменелая лоза* Гюйсманса — один из таких образов. Воспользовавшись выражениями самого Гюйсманса, можно сказать, что корень окаменелой лозы — это «подземный провод, работающий в потемках души», и что, наблюдая за ним, грезовидец узрит, как «внезапно» освещаются «забытые пещеры, соединяя между собой пустеющие с детства винохранилища» (р. 60).

Возвращаясь из дальнего края смутных желаний и возобновляя игру поэтических смыслов, мы уразумеем, что этот огонь, обетованный пылающим виноградом, несомненно, представляет собой «самозванство». В этом — признак пищевого мазохизма Гюйсманса. Мы легко составим *карту плохих вин*, приложимую ко всему его творчеству. Она выражает то, что желание велико, а вино не ахти какое. Вино обещает быть жгучим, но лоза каменная... Виноград — это мякоть, плоть, соки и косточки для грезовидца воды; виноград — солнце и пламя для грезовидца огня; а для грезящего о минералах он — бижутерия, рубины и твердые хризопразы. Вина и снесь у Гюйсманса никогда не находятся на уровне их целостной материальности в полном смысле их встречающейся в грезах материи. Гюйсмансу подают систематически бланшированное мясо, «истощенное одиозным сцеживанием крови, продаваемой отдельно»

(En Rade, p. 117). Крепкий и субстанциальный продукт, как и тонизирующее и кровезобразное вино, вожделенные, как грезы о могуществе, подвергаются удалению излишков материальности. Гюйсманс хочет ощущать на зубах и ласкать *материю земли*. И вот эта-то материя его и предала. По тону упреков можно вычислить пыл его желаний. Он тратит целые страницы на ругательства по поводу предательств и лжи со стороны твердости, против истечения густоты. В конечном же счете под нагромождением искусственных образов, под перегруженными литературными экзерсисами, которые придиричвые критики осудят, можно разглядеть увлеченную душу и сердце, любившее реальность несчастной, но все-таки искренней любовью.

Впрочем, если мы отойдем от горьких произведений мэтра и перечитаем его более уравновешенные страницы, мы сможем обнаружить смягченные варианты тех же тем. Проследуем, например, за Гюйсмансом в Сен-Северен, в эту «торчащую абсиду, напоминающую зимний сад редкой и слегка буйной поросли. Это окаменелая колыбель очень старых деревьев, в цвету, но безлистных..., уже почти четыреста лет в них обездвижен сок, и они уже не растут... белая кора колонн чуть осыпалась... И посреди этой мистической флоры, среди этих окаменелых деревьев стояло одно, причудливое и прелестное, внушавшее химерическую мысль, будто дыму, разматываемому голубыми кадилами, удалось с годами сгуститься, коагулировать и, скрутившись, образовать спираль этой колонны, вращавшейся вокруг собственной оси и наконец расширившейся по краям в сноп, чьи надломленные стебли ниспадали с высоты кружал» (En Route, p. 47).

В книге «Грезы о воздухе» мы отметили этот образ *дерева дыма*, образ весьма естественный, очень часто наблюдаемый, столь нежный и способствующий отдыху воздушно-го воображения. Так вот он в *твердом* виде, вот как он попадает в грезы о камне, на свое место в этом лесу, тронутым вечной зимой, среди «застывшего массива древесных скелетов» (p. 48). Как сможем мы найти лучшее подтверждение тому, что разные типы материального воображения специфицируют свои формы грез? У жителя земли и жите-

ля воздуха особые *деревья дыма*. Но именно *материя грезы* сообщает изначальную истину, вызывающую доверие души грезовидца. Изучивший глубины произведений Гюйсманса может предвидеть, что и дерево дыма должно в них быть застывшим (*médusé*).

III

После того как мы сумели найти такого писателя, как Гюйсманс — а он разрабатывает свои образы до конца, — нам нетрудно выявить менее утрированные черты, дающие тот же образ. Каким бы эффективным ни было это повторение, оно станет доказательством нормального характера активности воображения. Так, *луна с металлическим светом* предстает в некоторых стихотворениях Жюля Лафорга^А:

Étangs aveugles, lacs ophtalmiques, fontaines
De Léthé, cendres d'air, déserts de porcelaine,
Oasis, solfatares, cratères eteints,
Arctiques Sierras, cataractes l'air en zinc,
Haut plateaux crayeux, carrières abandonnées,
Nécropoles moins vieilles que leurs graminées,
Et des dolmens par caravanes...

(Слепые пруды, глазные озера, источники
Леты, воздушный прах, фарфоровые пустыни,
Оазисы, сольфатары, потухшие кратеры,
Арктические Сьерры, водопады, словно из цинка,
Высокие меловые плато, заброшенные карьеры,
Некрополи, более древние, чем растущие на них злаки,
И целые караваны дольменов...)

(Climat, faune et flore de la Lune // Oeuvres. I, p. 216.)

И — замечание весьма редкое для поэзии Жюля Лафорга, где Луне обыкновенно присуще какое-то материнство, — лунный луч похож на ранящую стрелу.

^А Лафорг, Жюль (1860—1887) — франц. поэт. Для его творчества характерны болезненный дендизм, клоунада, доведенный до гротеска «дух современности». Цитируется стихотворение из сборника «Подражание государыне нашей Луне» (1886).

Дикобразы, бесцельно полирующие ваши бледные копыя.

Но лафорговская душа глубоко акватична. Жизнь камня для нее любопытным образом затронута грезами воды, что мы отмечали в одной из предыдущих книг:

...Ah! c'est là qu'on revient encore
Et toujours quand on a compris le Madrépore.

(...Ах! Вот куда мы еще вернемся,
Когда мы поймем Звездчатый Коралл.)

Понять *Звездчатый Коралл* — разве не означает это сопричастности источнику окаменения? Грезам, тотализующим образы, свойственно видеть симбиоз водоема и источника, а каменная наяда, естественно, высится посреди фонтана со скульптурами. Целый мир грез одушевляется в образах, объединяющих камни с водами, придающих водам способность выделять камень, а камням — течь сталактитами. Белая от пены вода навевает образы остекленения. Вода, говорит Франсис Жамм^А, «осыпается волна за волной», «на гребне образуется снежный аканф». Если бы все эти «капельки воды застыли, они превратились бы в капсулы мадрепора» (*Jammes F. Champêtreries et Méditations*, p. 12). Чтобы увидеть прекрасные *мадрепорические моментальные снимки*, достаточно перелистать альбом Жозе Корти (*Rêves d'Encre*). Мы ощутим их, если пронаблюдаем за расцветивающей материей в ее *инкрустирующем* действии, оживляя грезы Бернара Палисси, изображавшего формирование камней и кристаллов как действие замораживающей воды, воды, концентрирующей землю, придавая ей *чернильные оттенки*. Все грезящие с пером в руках ощутят эти смыслы черных чернил на белой странице. Грезя о минералах мадрепорических картин Жозе Корти, они поймут, что, как в древнем Китае, можно поклоняться «божествам чернил».^{11bis}

^А Жамм, Франсис (1868—1938) — франц. поэт. По мироощущению — провинциал, воспевавший природу и христианские добродетели в «деревенских» стихах.

^{11bis} Ср. *Hearn L. Fantomes de Chine*, p. 188.

Однако если бы мы пожелали изучить все образы, формирующиеся у границ двух материальных стихий, то до конца мы бы не добрались. Для грезовидца земли все источники *каменют*. Исходящее из земли хранит приметы субстанции камней.

А сколько образов мы найдем, если захотим перечислить все формы, которые кажутся нам *застывшими движениями*? С пера Ламартина десятки раз слетал образ складок холмов как земных волн. О горном рельефе Герхардт Гауптман писал: «Мощь стихий (в) этой застывшей гигантомахии».¹² Поэт же, повсюду видящий первенство образов моря, всегда как бы приводит в движение волны земли. Глядя на «эти гранитные волны по имени Альпы», Виктор Гюго писал: «Устрашающая греза — мысль о том, что сделалось бы с горизонтом и с человеческим разумом, если бы эти громадные волны пришли в движение»¹³.

Этим же образом пользуется Эркман-Шатриан: «Горы... горы и опять горы!.. недвижимые волны, становящиеся плоскими и изглаживающиеся в дальних туманах Вогезов» (Hugues le loup, p. 17). То же замечает и Лоти: «Над нами непрестанно кружатся горные вершины — гигантская окаменелая зыбь, кажется, все еще движущаяся, несущаяся и пробегающая...» (Vers Ispahan, p. 54). Франсис Жамм также писал: «Небо с облаками, море с волнами и горы с долинами похожи друг на друга; но больше всего морю сродни горы, и, по правде говоря, они — лишь более устойчивое море с неизмеримо более медлительными волнами» (Champêtreries et Méditations, p. 25). На взгляд Предвечного, горы — поведал нам Франсис Жамм — перекатывают «свои бесконечные приливы и отливы». Поэт созерцает мироздание глазами некоего Бога.

Но все эти образы, наделившие переживаемым смыслом понятие «движение геологических участков», столь заурядны, что никто не благодарит поэта, который доносит их до нас. И все же если редкий поэт обновляет это понятие, так что (с какой осведомленностью!) возвращает ему всю его новизну и свежесть, мы ощущаем, что литературное воображение — поистине одна из изначальных функций.

¹² Hauptmann G. Le Mécréant de Soana. Trad., p. 187.

¹³ Hugo V. Alpes et Pyrénées. Éd. 1890, p. 46.

Lourde nuit, sorcier noir, endors le mouvement
 Du dodelinant Pacifique.
 Trañsmute ses remous en rochers de cristal;
 Pétrifie une vague en verte Cordillère,
 Et les poissons en des merveilles joaillières.
 Donne à l'eau le repos du sommeil minéral!¹⁴

(Тяжелая ночь, черная колдунья, убаюкай движение
 Качающегося Тихого Океана.
 Преврати его ил в хрустальные утесы,
 Сделай волны камнями зеленых Кордильер,
 А рыб — ювелирными чудесами.
 Дай воде покой минерального сна!)

IV

Предстают ли образы окаменелого мира в созерцании поэтов, чувствительных к космическим красотам, или же заряжаются пессимизмом созерцания презрительного, как в творчестве Гюйсманса, они не исчерпывают всех функций воображения. В частности, у некоторых поэтов можно отыскать своего рода волю к окаменению. Иначе говоря, кажется, будто комплекс Медузы может наделяться двойкой функцией в зависимости от собственной интровертности или экстравертности. Порою поэт обладает «медузирующими» способностями, он умеет пригвоздить противника к земле. Так, в «Калевале» Элиаса Лённрота юный герой провозглашает:

Посрамлю певцов я пеньем,
 Чародеев зачарую,
 Так спою, что кто был первым,
 Тот певцом последним будет,
 Я его обую в камень...

.....
 Наложу на грудь каменьев,
 На спину — дугу из камня,
 Дам из камня рукавицы,
 Шлемом каменным покрою![^]

¹⁴ Guéguen P. Jeux cosmiques, p. 101.

[^] Цит. изд., Руна III, с. 54.

Образы редко бывают столь настойчивыми. Воля к окаменению расходуется во взгляде. Чаще всего чтобы ее отметить, достаточно одной черты. В одной-единственной строчке чувствительность к ней проявляет Жан Лескюр:

К недвижимой ярости камней.

(*La Forme du Visage // Fontaine*, 56)

Но этот образ укоренен во многих типах психики, и он восходит ко времени, когда один взгляд отца нас обездвиживал. Всю жизнь мы храним желание навязать неподвижность камня враждебному миру, изумленному врагу. Впрочем, и в стихотворении Жана Лескюра в дальнейшем следует настоящая исповедь гнева:

Rage d'enfant, révolte d'homme
ouvrières violant la nuit de l'injustice
gorges de tous les cris qui font lever les pierres
et parler une voix qui nomme la colère
rassemblez sous mes yeux une lumière ouverte.

(Ярость ребенка, бунт мужчины,
Работницы, насилующие ночь несправедливости,
горла всех криков, от которых встают камни,
и говорит голос, дающий имя гневу,
соберите перед моими глазами открытый свет.)

Другой поэт дает нам пережить как бы переход от еще свободной субстанции к окаменелой фигуре. Сначала

Камень копошится в нас вокруг нас...
(Не выдавая) своего панического ужаса, как статуя.¹⁸

¹⁸ *Emmanuel P. Jour de Colère*^A, p. 73.

^A Эммануэль, Пьер (наст. фамилия Матье) (1916—1984) — франц. поэт, автор многочисленных эпических поэм на библейские темы и сборников кратких стихотворений, граничащих с афоризмами. «*Jour de Colère*» — 1942.

А ПОТОМ

...Nos membres
 Se pétrifient en des postures de péché.
 Notre regard est un rayonnement de pierre.

(...Наши конечности
 Каменеют в греховных позах.
 Наш взгляд становится каменным излучением.)

Читатель, сформулировавший комплекс Медузы, поймет синтетический смысл стихов Эмманюэля.

Можно стать настолько чувствительным к застывающему лицу, что стародавние испуги возвратятся при одном прочтении следующих строк Рене Шара:

Homme	(Человек,
Je n'ose pas me servir	Я не смею пользоваться
Des pierres te ressemblent	Камнями, похожими на тебя.)

(Le Marteau sans Maître. Éd. José Corti, 1945, p. 17).

V

С этими изменчивыми страхами, когда обыгрываются мифы об окаменении, следует сопоставить многочисленные литературные анекдоты, в которых статуи принимаются ходить, а портреты внезапно начинают хлопать веками, где персонажи на обоях вздуваются, обретают тело и сходят со стены. Жизнь статуи Командора не раз интерпретировалась со всевозможными оттенками символизма, но без достаточно отчетливого подчеркивания глубоких свойств этого мраморного фантазма. Подобно всему наделенному исключительностью в литературе, воображаемая жизнь статуи обладает своими законами. Стоит объединить несколько примеров, и мы ощутим, как вырисовывается рассматриваемый тип ужаса.

В этом случае обретают смысл рассказы, подобные «Венере Ильской» Мериме. Мы ощущаем в них злонамеренность бронзы, ее безжалостную энергию. Впрочем, довольно удивительно, что фантазм преступной статуи мимоходом встречается и в другой новелле Мериме, «Хутор гос-

пожи Лукреции»: «Всего двадцать лет тому назад в Тиволи одного англичанина задушила статуя. — Статуя! — воскликнул я, — как же это случилось? — Некий милорд производил раскопки в Тиволи. Он нашел статую императрицы, Агриппины, Мессалины... уж не помню, какой именно. Как бы то ни было, он велел доставить ее к себе в дом и восхищался ею, так что влюбился в нее до безумия... Он звал ее своей женой, своей миледи и целовал ее, хотя она была мраморною. Он говорил, что статуя каждый вечер оживает для того, чтобы доставить ему удовольствие. Кончилось все это тем, что в одно прекрасное утро моего милорда нашли в постели мертвым» (*Dernières Nouvelles*, p. 139).^А

Итак, на этой странице Мериме прикрыл «покрывалом» сумасшествия образ, который он развил в более онирическом духе в одной из лучших своих новелл. Тем самым можно увидеть, что мы утрачиваем онирические смыслы, когда хотим обосновать фантастические повествования, не вступая в контакт с самими основами образов. Рационализация образа посредством безумия воображающего, несомненно, представляет собой распространеннейший литературный метод. Но этот несложный метод в конце концов начинает препятствовать сопричастности образу. Чтобы пробудить взаимодействие смыслов, обменивающихся между собой на уровне комплекса Медузы, следует добраться до сфер, где образы бывают искренними. Этот комплекс мы охотно проектируем, мы стремимся обездвигить боязливое существо. Однако порою, наблюдая за неодушевленным, мы становимся жертвами противоположно направленной воли. Камень и бронза, «существа» недвижимые в самых глубинах своей материи, внезапно наделяются агрессивностью. Античная статуя вновь обретает свои чары. Флегматичный археолог Проспер Мериме вызывает у себя иллюзию дрожи.

Разумеется, здесь мы притязаем на то, чтобы лишь указать на столь часто воспроизводимые в фольклоре многочисленные мифы об *ожившей статуе*^В в их литературных

^А Мериме П. Избр. соч. В 2 т. Т. 2. М., 1957, с. 540—541. Пер. М. Кузьмина.

^В См. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987, с. 145—183.

формах. Еще раз повторим, что наша задача имеет смысл лишь в ограниченном объеме. Она сводится к показу того, что образ, который считается диковинным, зачастую восходит к весьма древнему мифу. Так, статуя — это настолько же человеческое существо, обездвиженное смертью, насколько и камень, стремящийся родиться в форме человека. Грезы при созерцании статуи здесь одушевляются то ритмом обездвиживания, то переходом в движение. Они естественно сопряжены с амбивалентностью смерти и жизни. В «Этюдах» Масперо[^], посвященных египетской мифологии и археологии, мы найдем массу подходящих случаев для анализа ритма скульптурного произведения с использованием этой амбивалентности.

VI

С образами окаменения было бы весьма естественно сопоставить образы замерзания и холода. Но оказывается, что воображение холода весьма бедно. Мы отделяемся окончением и белизной, снегом и льдом, мы пытаемся поступиться к холоду с помощью металла. Словом, мы быстро добираемся до моральных метафор, но так и не находим простых и непосредственных образов.

Откуда такая бедность? Несомненно, оттого, что в нашей ночной жизни по существу не бывает реального ониризма холода, как если бы спящий поистине не осознавал холод. Когда мне случается во сне пить вино, оно совершенно не пахнет, вообще не имеет вкуса и — что за ужас для шампанца — вино, которое мы пьем во сне, *имеет комнатную температуру*. Оно тепловатое, что, естественно, напоминает молоко. В сновидениях нам не доводится пить ничего свежего.

В жизни наяву холод весьма редко воспринимается как *ценность*. Стало быть, он очень редко бывает *субстанцией*. Теплые тела считаются *обогащенными*, телами, получившими дополнительную субстанцию. А вот холод наделяется

[^] Масперо, Гастон (1846—1916) — франц. египтолог. Первым скопировал тексты, высеченные на стенах погребальных камер пирамид. Начал публикацию «Генерального каталога Каирского музея», опубликовав при жизни 50 томов. Среди трудов — «Древняя история народов Востока» (1875); «Этюды по мифологии и археологии» — 8 томов, 1893—1916.

позитивностью с большим трудом. Тем не менее преднаучная мысль постулировала существование атомов холода; так, у Гассенди^А атомы холода остроконечны, и поэтому зимой мы ощущаем «кусающийся» холод. Более субстанциально в XVII веке холод называли селитрой. Вот почему один врач рекомендует холодное питье: «Мы находим, что холодное питье лучше теплого, так как селитра, творящая свежесть и испаряющаяся от теплоты, весьма способствует ослаблению выделения желчи, чьи сернистые вещества, препятствуя брожению в желудке, обыкновенно вызывают потерю аппетита» (*Duncan D. Chymie natu-relle... p. 201*).

Но все эти субстантивированные ценности являются исключительными, и между холодом и теплом мы отмечаем различие, как между ценностью окказиональной, эфемерной и нерегулярной и ценностями значительными, наделенными постоянством и обобщенностью, достойными быть *субстанцией* и вовлекающими всевозможные потенции воображения. По сути дела, лишь поэты (и особенно поэты Нового времени, нашего времени) умеют творить непосредственный и стремительный образ, образ, который в нескольких словах обрисовывает все окаменение, всю минерализацию холода.

Зима! Зима! Твои яблоки с кедра из старого железа!
Твои каменные плоды! Твои медные насекомые!

(Сен-Жон-Перс^В. Ветры)

Но столь прекрасные системы образов (notations) встречаются редко. А следовательно, мы удовлетворимся образами холода, иллюстрирующими проблему окаменения.

Мы сразу же покажем образы, избыточные с точки зрения

^А Гассенди, Пьер (1592—1655) — франц. философ, астроном, математик и физик. В философии пытался объединить атомистическую теорию Демокрита и эпикурейскую мораль с христианством. Вел длительную полемику с Декартом против принципа сомнения и врожденных идей. Сформулировал теорию мировой гармонии, совершенства и адаптации живых существ. В астрономии первым наблюдал спутники Юпитера и Сатурна в подзорную трубу; первым дал научное описание Северного Сияния.

^В Сен-Жон-Перс (наст. имя Алексис Сен-Леже Леже) (1887—1975) — франц. поэт, профессиональный дипломат, лауреат Нобелевской премии 1960 г. Автор философско-эпических стихов, проникнутых знанием археологии, ботаники, истории религии. Сборник «Ветры» — 1946.

здорового смысла, поскольку перспектива преувеличения весьма пригодна для обозначения силы образа. Несколько тому примеров можно отыскать в романе Вирджинии Вулф «Орландо». И, во-первых, это птицы, что, замерзая в воздухе, превращаются в камни, падающие с неба.¹⁶ Это замерзшая река, которая обездвиживает не только рыб, но и некоторых людей, захваченных врасплох и застывших в статуарных позах — даже когда воды возобновляют свой бег. Во время великой зимы, рассказывает романистка, «неистовство мороза было столь чрезвычайным, что временами производило окаменение; и обыкновенно примечательное обилие утесов в некоторых частях Дербишира приписывают не извержению вулкана... а окончению несчастных путников, внезапно и весьма неотличимо превращенных в камни. При удобных случаях Церковь сумела оказать им лишь слабую помощь: правда, несколько землевладельцев добились благословения этих останков людей, но большинство предпочло пользоваться ими как межевыми столбами... а то еще, когда позволяла их форма, превращали их в водопой — вот как их используют по сей день, по большей части удивительно» (р. 31—32).

Пусть каждый по этому тексту устроит себе проверку собственного настроения. Что же касается нас, нам кажется, что наполовину он наполнен фантазией и юмором, а также тем «пустячком» поэзии, который можно добавить к двум половинам одной вещи, чтобы получить нечто большее. Нам к тому же представляется, что у английского и французского читателя эта книга вызовет разные отзвуки. И еще: чтобы высказать все свои мысли, я всегда читаю эту страницу по-разному. Я поочередно нахожу ее то пошлой, то забавной, и мне случается хохотать над мыслью, что надо мной смеются оттого, что я смеюсь, читая такую околесицу. Итак, этот текст Вирджинии Вулф можно привести в качестве примера тек-

¹⁶ Этот образ встречается уже у Лукана^А (Фарсалия. Книга IX):

E caelo volucres subito cum pondere lapsae.

(С неба пернатые внезапно со стуком упали.)

^А Лукан, Марк Анней (39—65) — лат. поэт, внук Сенеки. Покончил жизнь самоубийством после раскрытия заговора Пизона. Автор трагедии «Медея», поэмы об Орфее, эпопеи «Фарсалия», рассказывающей о войне между Помпеем и Цезарем.

ста *подвижного и мобилизующего*. На очень простой теме он демонстрирует *изменчивость* суждений не только для читателей с различной ориентацией, но и для одного и того же читателя в разной обстановке прочтения.

Самим фактом преувеличения в бесспорном документе он ставит проблему психологии легенды при полной виртуальности, при виртуальности беспримесной. Избавленный от реального, он показывает нам легенду об ужасной зиме, *чистую легенду* об адском морозе.¹⁷ Наконец, Вирджиния Вулф показывает нам, что для оправдания зачина легенды годится не разработанная рационализация, а уже малейший намек на нее. Разве, в сущности, неверно, что холод обездвиживает живые существа? Разве не бывает, что на пастбищах мы порою находим окоченевших от мороза кроликов? В таком случае этот «фактик» служит *разрешением на грезу*, позволением приступить к превращению вселенной в камень.¹⁸

Если бы можно было систематически, на основе всевозможных литературных грез, отыскать следы этого понятия «разрешения на грезу», приобретаемого позитивным опытом, мы продемонстрировали бы, с помощью каких сознательных или бессознательных приемов писатель притязает на связь с реальностью, даже когда воображает. Иногда, как в примере из Вирджинии Вулф, писатель не позволяет своей хитрости себя одурачить и понимает, что читатель тоже не простак. Но все-таки писатель верит в *объективность собственной фантазии*: он надеется, что читатель проследует за ним в его безумную конструкцию, а точнее, уповает на то, что после часового чтения в читательской памяти останется эта легенда, эта *непритязательная литературная легенда*.

¹⁷ Желаящий поразмыслить над этим абсолютным каменным холодом и понять разнообразные метафоры проклятой, «твердой как камень» стихии, может перечитать страницу Беме: «Камень — это вода, и только. Значит, мы можем задуматься, сколь великий гнев вызвал такое твердое свертывание воды» (Des trois Principes... Т. II, р. 4). Для Бэкона холода утесов достаточно, чтобы превратить воздух в воду, «ибо чаще всего источники появляются среди утесов» (Sylva Sylvarum. I, р. 108).

¹⁸ Многочисленны легенды, видящие в каменных столбах «окаменевших баранов и пастуха». Анри Массе в книге «Верования и обычаи персов» сообщает: «Множество утесов считаются великанами, окаменевшими от неведомой силы, или людьми, наказанными Магометом. Если утес черен, говорят о негре или негритянке» (Croyances et Coutumes persanes. Т. II, р. 316).

Глава девятая

Металлы и минералы

Like acid on metal: I start.

Подобно кислоте, воздействующей на металл, я начинаю.

Сесил Дей Льюис^А. Власть слов

I

Исследование, подобное тому, что мы пытаемся осуществить, исследование, цель которого состоит в выявлении и классификации основополагающих видов материи, не может оставаться, как хотелось бы, полностью объективным. Материальный образ, еще больше, нежели образ форм и цвета, ускользает от тотальной объективности, ибо прежде всего он требует глубинной сопричастности субъекта. Когда кто-либо обращается к вам *изнутри* вещей, вы проникаетесь уверенностью в том, что слышите его интимные признания. К примеру, добрые души, прописывающие против любых недугов *благовторные лекарственные травы*, дышат бальзамическими воспоминаниями давней юности. *Наивность* архаична. Следует сколько-нибудь пожить в старом саду, чтобы с верой говорить о *благовторных качествах* лилии и арники. И тогда

^А Льюис, Сесил Дей (1904—1972) — англ. поэт. начинавший с У.Х. Оден-ном и Ст. Спендером. Впоследствии — профессор поэзии в Оксфорде (1951—1955) и Гарварде (1964—1965). Автор многочисленных критических эссе («Надежда для поэзии» — 1934; «Лирический импульс» — 1965 и др.). С успехом публиковал полицейские романы под псевдонимом Николас Блейк.

субстанция становится сном юности; целебная субстанция — это смягчение недуга и выговоренное здоровье. Чтобы сочувственно познать ее, ее следует расхваливать, о ней надо писать с *естественным преувеличением* воображения, с могуществом традиции, непрестанно омолаживавшейся от этого странного доверия, которое перескакивает через поколение и объединяет внука и деда. Когда мы хотим измерить отвагу спагирической^А медицины, обещающей целебные свойства минералам, находящимся вне человеческого мира, солям, добываемым непосредственно из мира камней, нам необходимо вспомнить о таком архаическом доверии.

Если для того, чтобы наделить субстанцию благотворными свойствами, для нее необходимы такое доверие и столь явное повышение оценки, то ей вполне можно петь соответствующие дифирамбы. А значит, она удваивается подлинным *литературным фактом* и представляет собой *литературный акт*. Рядом с рациональным материализмом располагается материализм эмоциональный. Рядом с опытом — запутывая его или активизируя — грезы, поэмы и образы. Это *литературные феномены* реальных субстанций. Такие литературные феномены заслуживают особого изучения. Они немного освещают арканы человеческого сердца.

Иными словами, на наш взгляд, литературные образы располагаются между образами, готовящими нас к познанию, и образами, предваряющими грезы. Кроме того, последовательно редуцируясь, они могут тяготеть к рациональному познанию, а в своей избыточности — ускользать в сторону отдаленных метафор. Стало быть, на примере литературных образов, приписывающих себе заслуги субстанций, мы можем продемонстрировать диалектику значащего слова и слова оценивающего. Рефлексия и воображение обретают здесь свою антитезу. Разумеется, эти две осново-

^А *Спагирический* — термин предложен Парацельсом; *спагирия* — с точки зрения алхимиков, древняя химия в отличие от алхимии. Для Парацельса — искусство совершенствования тела путем преобразования нечистого с целью сделать его чистым. Основания спагирической философии соответствуют основаниям философии герметической. Девиз: «Solve et coagula» («растворяй и свертывай»).

полагающие функции окончательно не расстаются. В частности, воображение возвращает образу то, что стремилась «развообразать» рефлексия, и этот «развообразенный» образ, заряженный традициями опыта, она вносит в список личных грез. У нас будет удобный случай показать работу квазиестественной и всегда возрождающей алхимии, которая грезит о субстанциях современной жизни, не поработавшая себя алхимической традицией.

Конечно же, в простом следовании за литературной судьбой образов и в проведении опроса по литературным документам, как делаем мы, заключается много неудобств. Сколько важных образов влекут за собой дух, но так и остаются безмолвными! А еще может прийти пора, когда вся сфера материальных грез подвергнется небрежению. Вот так, например, образы металлов в современной литературе показались нам тронутыми какой-то аномальной инертностью. За исключением кое-каких прекрасных образов, возникших от кузнечных радостей, и какого-то ритмического упоения кованой медью, кажется, будто металл уже ничего не говорит современному воображению. Ни слова о свинце в эпоху, когда изобилуют сатурнические тенденции! В современной литературе свинец обнаружить невозможно, а ведь в глубинах языков он оставил столько образов! (Разумеется, мы не принимаем в расчет шаблоны и готовые формулы. Эти формы утратили как раз свои материальные грезы, сам смысл своих метафор.) Ничего о диковинном и старинном олове! Ничего и о *легких* металлах, о металлах летающих, вроде алюминия или магния. Литература не выдала им дворянских грамот, не снабдила их дипломами воздушных металлов. При виде такого дефицита впору поверить, будто наше воображение декальцинировалось. Может, вульгаризированные научные знания застопорили ониризм, с давних пор связывавшийся с металлами? Нам столько твердили, что металл — *простое* тело, что мы больше не грезим о его таинственной субстанции. Промышленность преподносит нам металл такой чистоты — и, более того, столь отшлифованный, — что металлический предмет мгновенно наделяется своими субстанциальными приметами. Значит, для современного сознания металлы стали подлинными

материальными концептами. Это элементы простейшего номинализма матери.

А все-таки металл жил в воображении наших пращуров. Чтобы возродить ониризм, сопутствующий производству металла, достаточно вернуть весомость грез старинным техническим методам. Мы сразу поймем, что металл — это сама греза о *пароксизме огня*. Металл рождается даже не в огне, а от союза огня и земли, от огня, поддерживаемого в своей избыточности, воображаемого в своей ярости, предоставленного на волю буйству воображения. Древнейшие иллюстрации часто изображают объединившихся попарно раздувателей кузнечных мехов, бесперебойно подпитывающих кипящую руду. Как не ощутить в этих фигурах *взаимного* воодушевления двух тружеников? Вот где человеческий элемент техники пароксизма, вот грезы металлургической воли! Придут другие эпохи, которым будет ведома упорядоченная металлургия. Но перед тем, как знать, необходимо хотеть, и хотеть больше, чем знаешь; следует грезить о могуществе. Металл и является ценой грезы о грубой мощи, самой грезы об *избыточном огне*.

По сравнению с металлургическими грезами грезы алхимии чаще сопряжены с терпением и мерой. В действительности у алхимиков для *плавки* руды самому огню необходима помощь со стороны *текучести* ртути. С точки зрения материального воображения, за любой феноменологией кроется онтология, а у всякого феномена есть своя субстанция. Раз уж металл льется в неистовом огне, то происходит это потому, что огню удалось освободить текучую ртуть, жидкий принцип металлов. Едва ли существует единая алхимия. А значит, чтобы исследовать во всех тонкостях материальное воображение алхимика, требуется значительный аппарат диалектики. Но сколь бы частыми ни были ссылки на алхимию в литературе, алхимия теперь дает повод разве что для грез, восторгающихся старыми книгами, однако так и не добирающихся до самих материальных образов. Бодлер отметил условность картин, изображающих приют алхимика. Там только и показывают, что причудливые предметы — триумф живописного и разношерстного, голландский интерьер необычной утвари.

Чтобы обрести силы, воображающие становление минералов, необходимо как минимум пережить *физиологию* всех этих устройств, а не просто забавляться их формой. К примеру, можно грезить о перегонном кубе *в его избыточности*, в его космичности, вспоминая о том, что в некоторых донаучных грезах мир мыслится как огромный перегонный куб, причем все небо служит его шлемом, а земля — нижней частью. В таком случае перегонный куб дистиллятора будет перегонным аппаратом микрокосма, а следовательно, примитивнейшая из дистилляций станет операцией вселенского масштаба. Дистиллируя ртуть мудрецов, алхимики переживают вселенские грезы.

Но эта история, где грезы перемешаны с опытом, этот продолжительный спор между образами и рациональными основаниями потребовали бы капитального исследования — а чтобы написать его, понадобилось бы усиленное внимание к двум способностям человека: к воображению и рассудку. А в эту короткую главу мы помещаем всего лишь несколько обобщенных штрихов, которые могут помочь нам в уточнении проблемы воображаемого металлизма. Отныне нам ясно, что для того, чтобы хоть немного погрезить о металле в металлургическом или алхимическом аспекте, он должен предстать перед нами как изумляющая материя. Но это изумление, рождающее грандиозные образы, — привилегия великих грезовидцев. Итак, мы привязываемся к простейшим образам, чтобы выявить непосредственные данные воображения металла.

II

Сколь бы субстанциально разнообразными ни были металлы, как бы ни различались они по весу, цвету и звучности, из них все-таки получается родовой образ, точный, ясный и непосредственный образ металлического существования. Эта прочность металла — не понятие. Она выявляет некую абсолютную экзистенцию, постулируя то самое твердое не-я, что мы уже встречали в начале нашего исследования. Согласно первому впечатлению, металл как бы мате-

риализует отказ. И образы этого отказа множатся. По сути своей — как утверждает Гильвик — металл «хмурится» (*Exécutoire*^А, p. 29).

Например, металл представляет собой саму субстанцию *холода*, и *холод* этот напрашивается в разнообразные метафоры. Если Герман фон Кайзерлинг написал: «Холод есть удельная теплота металла»¹, то это ради того, чтобы обнаружить холодную жизнь земли, жизнь всякого хладнокровного существования, жизнь, которую он считает основной для целого континента.

Вот так враждебность металла сделалась его первой воображаемой ценностью. Твердый, холодный, тяжелый, угловатый — в нем есть все, что надо, чтобы быть *ранящим*, и ранящим психологически. Гегель огульно обличает его неприятный запах.² В музыкальном Космосе Александра Блока слышно, как «воет» руда^{3,В}. Металл — это материальное выражение протеста. Чтобы «укротить» его, требуется вся энергия грез о провокации. Как бы там ни было, его холодность и безразличие делают в некотором отношении обязанным «этому старшему сыну» все, что производит земля, — как писали старинные книги в эпоху, когда слово «*старший*» резюмировало многозначность господства.

Именно в силу этого первичного единства материального образа алхимика думали об обобщенной металличности всех металлов. Несомненно, легко подшучивать над снотворными свойствами опиума, отказываясь переживать при-

^А Сборник 1947 года.

¹ *Keyserling H. Méditations sud-américaines*, p. 51.

² *Hegel. Philosophie de la Nature. T. II*, p. 178.

³ См. *Bonneau S. L'Univers poétique d'A. Blok*, p. 155. Гильвик также говорит:

Le métal est au centre et hurle sans la rouille
Et sous la rouille encore il crie...

(Металл находится в сердцевине и воет без ржавчины,
А под ржавчиной он продолжает кричать...)

^В По-видимому, имеется в виду стихотворение
«Поет, краснея, медь. Над горном
Стою — и карлик служит мне»

ключения, связанные с укорененностью качеств в субстанции. Но сколько плодотворных грез, сколько прекрасных пробуждений воли мы найдем в поисках металличности металла, металлического свойства металла! Как не проникнуться почтением к *металлической силе* руды, которую с таким трудом удастся металлизировать! И эта металлическая сила металла предоставляет столько доказательств своей реальности, дает столько уверенности в своей крепости, бросает столько вызовов в своей зловредности, что почти не видно, как юмор смог бы застопорить столь захватывающие тавтологии.

Если воображаемому металлизму в самых несходных образах присуще столь значительное единство, то мы с легкостью поймем, почему в алхимические века в различных металлах усматривали переходные субстанциальные формы одного и того же вещества, характерный и глубокий признак какой-то особой жизни, судьбу *царства минералов*.

И тут всякая металличность предстает как прогрессирующая мощь металлизующей силы. В такой концепции материального мира металлическое становление — не пустая идея, поскольку это становление служит связующим звеном в единстве различных металлов. Поэтому не стоит также удивляться, если в «охлажденной» алхимической мысли, подобной метафизическим системам Шеллинга и Гегеля, мы обнаружим более или менее точные ссылки на единство металлов.

Впрочем, опять же если кто-нибудь захочет оценить диапазон такого единства материальных грез и странное блаженство, ощущаемое от *всеединой* грезы, то необходимо будет вернуть воображению минералов всю его космичность и поместить минерал на причитающееся ему место в мире, во всеобщую жизнь мироздания. Именно следуя по оси *материального становления* как жизненного порыва, мы лучше всего уразумеем направляющие принципы опыта и мысли алхимии. Итак, кратко напомним о диапазоне этой панбиологии, пробежим по этой долгой перспективе *твердой, медлительной и холодной* жизни. Это еще и наиболее прямой путь жизни, ибо она развивается с большей регулярностью, нежели хрупкая и ухабистая жизнь животных и растений.

III

Подлунный мир для алхимиков *строго* разделен на три царства: минеральное, растительное и животное. От этого деления ничто не ускользает. Между царствами установлены тесные отношения: *каждое предыдущее питает каждое последующее*. Итак, круговорот питания наделяет весьма материальным становлением всю природу. Иногда в реторту, где готовятся материальные субстанции, алхимик помещает молоко, кровь, муку, превосходный белый хлеб не столько как субстанцию, сколько как питание. *Реторта — это как бы желудок*. То, что субстанция делается *питанием*, представляет собой ускользающий от нас признак ее осмысления, ибо слово «питание» в этом смысле превратилось для нас в абстрактное. Материальное воображение сохраняет свои конкретные ценности.

Ни одному из трех царств не удастся избежать ритмов какой-либо жизни. Животное царство живет в ритме дня. Растительное — в ритме года. Минеральное — жизнью века, жизнью, исчисляемой тысячелетиями. Как только мы начинаем грезить о тысячелетней жизни металла, в ход идут космические грезы. Тогда перед нами предстает своеобразное пространство-время металлической грезы, соединяющей с идеей чрезвычайно глубокого рудника идею неизмеримого прошлого. Для алхимика металл представляет собой *столетие как субстанцию*.

Так пусть же никто не удивляется, что металлическая квинтэссенция, из которой производят золото, служит субстанцией молодости! Столетнего старика она превращает в юнца. Например, травы всего лишь освежают цвет лица, олени рога — улучшают зрение. И только металлический источник молодости омолаживает великий ритм. О нем грезят, словно о жизнестойкости, кроющейся в принципе, сокрытом в глубинах твердой субстанции.

Так как же пробудить эту металлическую жизнь, как ее активизировать, как подбодрить ее, как воспламенить ее, как довести ее до созревания? С точки зрения алхимика, всевозможные метафоры жизни проявляют здесь свою действенность, естественность и очевидность. Метафоры эти бывают учеными и наивными. Странная привилегия мыс-

лей, о которых грезят, и грез, о которых мыслят! Они рожают своеобразный гомогенный язык, убеждающий посредством образов. Да-да, отчего же золото, эта почка металлического порыва, не напитается в глубине рудника всеми весенними соками?

Вот так начинают действовать всевозможные грезы о *зародышеобразовании*. Этим грезам свойствен глубокий субстанциализм; они относятся к сфере материального воображения. Алхимик ищет не столько предназначенный для чего-либо специфический зародыш, не столько зародыш, очерченный во вложенных друг в друга формах, сколько *материю прорастания и зародышеобразующую силу* в ее вселенной мощи. Где мы собираемся искать эту «дающую потомство» материю, которая вызовет произрастание в металле инертном и неблагородном? Зачастую — в зародышах плодов, часто — в птичьих яйцах. Вот один пример среди массы других. Тревизано[^] варит две тысячи яиц рябчика. Затем он отделяет белки, желтки и скорлупу. Над этими тремя видами материи со столь различными субстанциальными свойствами он работает два с половиной года. Впоследствии он объединяет основные эссенции первичных материй. Он надеется, что тем самым ему удалось получить квинтэссенцию животной жизни. Эта животная квинтэссенция, помещенная в должную минеральную матрицу — вместе с материей низших металлов, страдающей от замедленной металличности, — должна вызвать совершенное и стремительное зародышеобразование, в результате которого в конце концов получится чистое золото. Курица с золотыми яйцами — наивная притча, обыгрывающая поверхностную сторону вещей. Материальное же воображение гораздо глубже, и, грезя в глубину, оно обнаруживает в яичных принципах зародыш золота. Зародышеобразующая способность яиц рябчика пробуждает мощь зародышей золота.

[^] Тревизано, Бернардо (1406—1490) — итал. алхимик. Ему приписывают несколько алхимических трактатов XVI и XVII вв., в частности «Трактат о природе яйца философов» (1624). Под его именем скрывались авторы более поздней эпохи.

Алхимиков часто обвиняют в нескромности. Считают, будто они стремились создать нечто из ничего. Но ведь думая о своих материальных проблемах, они помещают их не в царство *бытия*, а в царство *становления*. Они прекрасно знают, что в этой сфере становления без *зародыша становления* ничто не может *стать*. Зародыш представляет для них временную схему, а материи остается только следовать ей, чтобы достичь продуктивного и регулярного становления. Для алхимика, как и для Гегеля, «зерно — это сила»⁴.

В животном царстве зародышеобразующая способность, как правило, закреплена за особыми клетками. Но — по прихоти донаучной мысли — эту способность можно локализовать и не столь узко. Так, Гемстергейс писал: «Многие особи в трех царствах содержат производящие потомство части в совсем других местах, нежели те, что представляются нам единственно пригодными для размножения. Так, каждая частица полипа-дрожалки или, например, солитера содержит семя. А сколько растений производят себе подобных с помощью луковиц, корней, стеблей, листьев! Всё минеральное царство — это семя»⁵.

Согласно этому взгляду, мельчайшая часть минерала представляет собой зародыш этого минерала; в гомогенном же металле зародышеобразующая сила — *повсюду*. Здесь четче очертания, но сила глубже. В чистой субстанции все — семя. Своего рода акт веры в субстанциальные качества приписывает им не только способность к длительному бытию, но еще и возможность передавать их направленное к совершенству становление существу с неустойчивой металличностью. То, что философ XVIII века мог думать о столь активной субстанции, — поистине доказательство живучести мифа о металлической жизни.

Разумеется, в уме ребенка накапливаются те же образы. Ребенок высказывает (правда, не всегда с легкостью)

⁴ Hegel. Philosophie de la Nature. Trad. T. III, p. 101.

⁵ Hemsterhuis. Oeuvres philosophiques. T. I, p. 180.

грезы, о которых молчат взрослые. Жан Пиаже^А пишет: «У некоторых детей (не у всех, но у большого их числа) мы находим идею, будто осколки камней «пускают ростки», подобно растениям: «это зерна камешков» и «это рождает камешки», «их сажают», «это пускает ростки» и т. д. Следует ли усматривать в этих выражениях не более чем фигуры стилия? Впоследствии мы увидим, что речь идет о настоящей жизни, которой наделяется булыжник».⁶

Растительное становление — промежуточное между становлением животного и становлением минерала — вызывает грезы, основанные на аналогии, и мы больше не понимаем их мощи, но они не могут оставлять безразличным земное или «подземное» воображение. Так, Кардано задает вопрос: «Что же такое рудник, если не растение, прикрытое землей?»⁷ Если запасы рудника истощаются и чахнут, его достаточно прикрыть землей, вернуть к спокойному произрастанию, и столетием позже его вновь откроют и найдут пышно разросшимся. Вот она, интуиция жизни рудника, пережившая столетия. Бэкон также писал: «Некоторые древние сообщают, будто на острове Кипр находят некую разновидность железа, которая, будучи разрезана на мелкие кусочки и зарыта в часто поливаемую землю, как бы произрастает там, причем так, что все куски железа становятся гораздо крупнее».⁸ Плодородие рудников — тема, которая во многочисленных трудах (Аристотель, Теофраст^В, Плиний) эксплуатирует одну и ту же эрудицию. То, что этот миф сохраняется у такого автора, как Бэкон, считающегося

^А Пиаже, Жан (1896—1980) — швейц. психолог и педагог. Создатель генетической эпистемологии, которая должна была изучать последовательное развитие структур знания и их направленность в сторону обобщенности и концептуализации. Цитируется работа 1926 года. Среди прочих работ — «Рождение интеллекта» (1936); «Формирование символа» (1946); «Механизмы восприятия» (1961); «Уравновешивание когнитивных структур» (1975). В течение нескольких лет вел дискуссию с Н. Хомским об обучении языку.

⁶ Piaget J. La Représentation du Monde chez l'Enfant, p. 358.

⁷ Les Livres de Hierome Cardanus, p. 108.

⁸ Vacon. Sylva sylvarum. Trad. III, p. 153, § 797.

^В Теофраст (372—287 до н.э.) — греч. философ; ученик и комментатор Аристотеля. Самое известное его произведение — «Характеры», заглавие и стиль которого заимствовал Лабрюйер.

творцом экспериментальной науки, в достаточной степени доказывает, что грезы всегда образуют вокруг мысли некую туманность.⁹

Разумеется, рудник может стареть. Рационалист скажет, что он исчерпан, поскольку из него извлекли всю руду. А вот грезовидец рудничной жизни будет грезить об *исчерпанности* более глубокой и органической: «Говорят, когда рудник стареет, материя минералов или металлов до такой степени смешивается с материей шлаков, что отделить их едва ли возможно, потому что минеральный дух, каковой должен приступить к разделению, имеется здесь в небольшом количестве и крайне слаб» (*Duncan D. Chymie naturelle... 2e partie. 1687, p. 165*).

Но мы сейчас займемся гораздо более определенными образами, и они откроют нам великие и простые силы воображения минералов.

Кардано советует мастеру-рудокопу отыскать «ствол рудника» (р. 101). *Рудная жила* — всего лишь форма, в *стволе* же есть еще и тяга, тяга самой минеральной силы¹⁰. Какое изумительное подземное зрение, если вдохновенный рудокоп обнаруживает под землей целое рудничное дерево! «Металлические субстанции в горах устроены не иначе, чем деревья, и имеют корни, ствол, ветви и много листьев» (*Cardan, p. 106*). Несомненно, залежь прекрасного гипса в форме железного копья теперь наводит нас на мысли о листе стрелолиста. Романтизм рудников — от Гете до Гофма-

⁹ Такое поверье мы обнаруживаем не только у Бэкона, но даже у Шеллинга. См. «Ideen zu einer Philosophie der Natur» // *Œuvres complètes. T. II, p. 158*. Бюффон принимает на веру мнение Бальиви (*Minéraux. I, p. 416*), будто мрамор произрастает и «воспроизводит себя в одних и тех же карьерах».

¹⁰ Иногда инверсия образа наделяет его новой жизнью. Так, говоря о дереве, Понж^А называет его «зеленой рудной жилой» (*Parti pris... p. 67*). Читатель, сохраняющий склонность к космическому воображению, без конца грезит, глядя на эту «зеленую рудную жилу», так что подземная жизнь продолжает для него жизнь леса.

^А Понж, Франсис (1899—1988) — франц. поэт. Цитируется сборник «*Le Parti pris des choses*» («Приняв сторону вещей» — 1942). Название этой книги можно считать основной характеристикой творчества Понжа, для которого характерны отсутствие метафоры, сухость, безличность.

на — может дать нам массу других примеров для минералогического гербария. Но гербарий этот — на наш современный взгляд — можно назвать лишь каталогом *сравнений*. Наоборот, живое воображение сравнениями не довольствуется. Оно не удовлетворяется поверхностным цветом и фрагментарной формой. Оно стремится к *тотальности образа и к полной его динамике*. Если оно находит лист, оно ищет также ствол и корень, а также всю силу распрявленного растения. Если настоящий ствол, ствол прямой, является подземным, то он растет из самого центра Земли. Вот куда доходят глубокие корни, что ведомы грезовидцам земной стихии. Дерево рудника — это подземный Иггдрасиль.

По сравнению с такими образами, активность которых мы ощущаем в минералогии грез, романтизм представляется крайне робким. Он принадлежит эпохе, когда космические образы уже отмирают или по меньшей мере распадаются. Порою в них видят не более чем робкие метафоры. Так, на страницах, где Флориан^А воспеваает свою *Окситанию*, после описания плодородности земли, рождающей виноград и оливки, он говорит: «Мрамор, бирюзу и золото производит твоя плодородная почва» (*Estelle // Œuvres de Florian*. Т. I, р. 252). Только чувствительность к древнему образу может открыть нам, что он еще живет в неброской форме. Небрежно брошенные выражения порою характеризуют поверья о *тяге ввысь*. Так, например, Вера, переводчик Гегеля, говорит, что рудные жилы — это потоки, «впрыснутые в скальную породу». Это *впрыскивание* представляет собой уменьшительное по отношению к свободной тяге. Между тем оно сохраняет малую толику ее динамического характера. Будучи столь ослабленными, космические образы растут лишь в связи с образами фрагментарными. Современный человек раздробил *Imago Mundi*^В. Ему свойственны лишь *частные* порывы энергии.

^А Флориан, Жан-Пьер Кларис де (1755—1794). Автор песен, пасторалей (среди которых «*Estelle et Nemorin*», 1788); исторических романов, архаизованных под XVII век; арлекинад для итальянского театра, басен и новелл.

^В *Imago Mundi* (лат.) — образ мира.

IV

Образ *созревания* минералов только и делает, что продолжает образ прорастания и роста. В земле золото зреет подобно трюфелю. Тем не менее для достижения полной зрелости ему требуется несколько тысячелетий. Минералог, преданный подземной жизни телом и душой, считает, что речное золото не равноценно золоту глубоких рудников. Не было ли это золото извлечено из своих естественных месторождений преждевременно? В речном русле золото не может ни «как следует вырасти», ни обрести тепло полной зрелости. Бурный поток взламывает «естественную посуду до окончательной варки» — говорит Филипп Руйяк, пьемонтский францисканец. А вот такой безбожник, с точки зрения алхимиков, как Бернар Палисси, верит в созревание минералов (р. 242). Подобно всем земным плодам, пишет он, минералы «в период зрелости имеют иной цвет, нежели в период зарождения». Иными словами, цвета соответствуют возрастам. Прекрасные цвета — приметы совершенной зрелости.

И наоборот, существует масса образов дряхлости металла, миновавшего возраст совершенства. У такого химика, как Глаубер[^], мы все еще можем прочесть: «Если металл достигает высшей стадии совершенства и остается неизвлеченным из земли, откуда он не получает питания, то в этом состоянии его вполне можно сравнить с дряхлым стариком... природа сохраняет тот же круговорот рождений и смертей в металлах, что и в растениях и в животных».

Если металл залегает не в своей жильной породе, он не в силах продолжать совершенствование. Попав в пахотную землю, он даже может претерпеть наихудшие виды вырождения. Парацельс утверждает, будто языческие монеты от длительного пребывания в земле становятся *каменистыми*. До этого дело не дошло бы, если бы их обнаружили в должной залежи, в жильной породе, подходящей для их металлической жизни.

[^] **Глаубер**, Иоганн Рудольф (1604—1670) — нем. химик и фармацевт. Выделил хлоргидрическую кислоту и приготовил многочисленные хлораты металлов. Открыл знаменитую Глауберову соль (1658).

На взгляд алхимиков, Природа одушевлена *материальной целенаправленностью*. Если ничто не препятствует ее нормальным усилиям, любой металл Природа превратит в золото. «Если бы вовне не встречались препятствия, противостоящие осуществлению ее планов, Природа всегда завершала бы все, что она производит... Вот почему мы должны рассматривать рождение несовершенных Металлов как появление на свет Выродков и Монстров, каковое происходит лишь потому, что Природа идет в своих действиях окольным путем, и оттого, что она встречается с сопротивлением, связывающим ей руки, и с препятствиями, мешающими ей действовать столь закономерно, сколь она привыкла... Отсюда получается еще и то, что, желая произвести один-единственный Металл, она все же бывает вынуждена сделать из него много металлов».¹¹ Меж тем лишь золото — «Дитя ее желаний». Золото — «ее законнорожденный сын, ибо лишь золото заслуживает имени настоящего продукта».

Было бы нетрудно накопить массу цитат, которые докажут, что для алхимика жизнь металлов представляет собой путь материального совершенствования. Золото — это великое будущее минералов, это наивысшее упование материи, плод длительных усилий в царстве глубинной твердости. Вот тут-то выражение «*плод усилия*» обретает полный материальный смысл. Здесь конкретными являются и усилие, и его плод. Следовательно, с алхимической точки зрения золото оценивается в суждении, имеющем субстанциальный и космический смысл. Оно располагается на значительном расстоянии от суждения о полезной ценности, которое классическая психология считала основой честолюбивой жизни алхимиков.

Это суждение, выносящее материальную оценку, покажется еще более отчетливым, если мы сопоставим с ним презрительные суждения о «нечистых» металлах. По мнению Фабра, свинец — это «скупое, смрадное и протухшее» золото. Локк считает, что, «поскольку металлический дух

¹¹ Bibliothèque des Philosophies chimiques. 4 vol., Par M. J. M. D. B. Nouvelle édition. Paris, 1741. Préface, pp. XXVIII et XXIX.

обладает в своем начале низким и мерзким телом»¹², функция алхимика состоит в его очищении.

Вот так всю алхимию одушевляет диалектика похвалы и оскорблений, об изобилии которых можно и не подозревать, если ограничиваться чтением исследований историков химии. В действительности же ценностные суждения просто подавляют объективные.

Не столь уж немислимо доказательство того, что эта диалектика похвалы и оскорблений неотделима от подлинной симпатии к жизни минералов. Мы замечаем, как минералоги обвиняют *химию* в разрушении минералов. Так, Вернер^А говорит о рудах, как бергсонианец — о жизни. Имея все те же притязания на глубинное, конкретное и непосредственное познание, не лучше ли, думает Вернер, познавать минерал напрямую, изучая его естественными средствами, пятью органами чувств? Обоняние, вкус и осязание скажут о нем больше, чем взвешивание. Вернер любил свою коллекцию камней, словно семью живых существ. Он получил *минералогическое образование*. Со всем еще ребенком — в качестве призов за работу в школе — он получал образчики меди, свинца, цинка... Игрушками для него служили маленькие инструменты рудокопа. На месте овчарни ему оборудовали нечто вроде небольшого рудника. Так он познал и полюбил подземную жизнь.¹³ Любая руда служила для него воспоминанием детства.

V

Что должен делать алхимик с неудачными металлическими плодами — с дурными задатками, получившими плохое питание, плохо вызревшими и «недоваренными»? Поскольку он располагается в царстве скорее *ценностей*, нежели *фактов*, нередко случается так, что он принимается обыгрывать фундаментальную диалектику любой ценности:

¹² *Locques J.* Les Rudiments de la Philosophie naturelle touchant le Systeme du Corps mixte. Paris, 1645. Т. II, p. 111.

^А **Вернер**, Абрахам Готтлоб (1749—1817) — нем. минеролог. Один из создателей минералогии и главный сторонник теории нептунизма.

¹³ См. *Dürler J.*, Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deutschen Romantik. S. 13.

добро и зло. Не лучше ли перед тем, как стремиться к добру, сначала добраться до *глубин* зла? В таких случаях впадают в искушение подчеркивания *злого начала в материи*. И только познав до конца зло материи, мы сможем быть уверенными в том, что устраним его в корне. И тогда мы увидим, как прекрасная материя со-рождается (со-naître) из материи гнусной — если говорить языком клоделевского алхимика.

Именно так, на взгляд грезовидца, обосновываются многочисленные алхимические методы *принижения* материи, глубокой и глубинной материальной порчи. Так мы обнаруживаем диалектический процесс в более глубинно-субстанциалистском, чем когда бы то ни было, смысле: загрязнить, *чтобы* очистить; испортить, *чтобы* возродить; потерять, *чтобы* спасти; погибнуть, *чтобы* спастись. *Моральная жизнь есть некая вселенская практика*. Каким бы ни был объект оценивания, оно может обрести порыв лишь в тех случаях, если сначала отступит. Ценность должна «брызнуть» из антиценности. Бытие наделяется ценностью лишь тогда, когда «всплывает» из небытия. «Чтобы уметь изготовлять металлы, необходимо уметь их разрушать»¹⁴, — декларация, которую плохо поймут те, кто ограничится переносом в современную диалектику только анализа и синтеза. Мы найдем лучшую мерку для алхимической диалектики, если соотнесем ее с платонической диалектикой жизни и смерти. И как раз тогда мы переживем столь часто встречающееся в алхимических трудах слово «*умерщвление*» в полном его смысле. Субстанцию *умерщвляют*, *чтобы* возродить. И умерщвляют ее, добавляя к ней *субстанцию смерти*, как то: соль мертвой материи, прах мумии или, употребляя сакральный в прошлом термин, «мумиё».

А теперь уточним некоторые типы алхимической диалектики.

Как правило, на протяжении донаучных столетий порча и гниение считались *положительными* функциями, необходимыми для нормального зародышеобразования. Это одинаково верно как для минерального, так и для раститель-

¹⁴ *Locques J. Les Rudiments de la Philosophie naturelle touchant le Système du Corps mixte. T. II, p. 111.*

ного мира. «Подобно тому как зерно пшеницы, будучи посеянным в землю, произведет множество других зерен, если сгниет и умрет, и наоборот, подобно тому как оно ничего не произведет, если не умрет, — так и семена всех вещей, рождающихся и растущих на земле, изменяются и гниют; если же начинается в них гниение, они тотчас прорастают...»¹⁵ Но как современному уму представить это сравнение, если он не забывает современное понятие об удобрении? В действительности, *навоз* в своем первичном осмыслении, собственно говоря, не является *удобрением* для растения. Он не служит для того, чтобы *подпитывать* и удобрять зерно и растение. Он способствует *гниению* зерна. Зерно в наполненной навозом почве *сопричастно* гниению навоза.

Не надо считать, будто такие грезы отжили свой век. Так, в книге «Шезлонг под тентом» Константен-Вайер преспокойно пишет, облекая в современный стиль стародавний алхимический образ: «Любопытная штука: это дерево, такое здоровое, выросло из гнили. Было бы напрасным сеять производящее его зерно, если бы оно не разлагалось в почве. Крахмалу, картофельной муке и альбумину, обволакивающим зародыш, суждено погибнуть и сгнить, чтобы родилось дерево. Такова Жизнь, дочь Смерти» (р. 12)¹⁶. В некоторых текстах навоз наделяют еще более своеобразной функцией: он вбирает в себя нечистоты растения, тем самым помогая зерну и растению очиститься от их экскре-

¹⁵ *Flamel N.* Bibliothèque des Philosophies chimiques. Т. II, р. 301.

¹⁶ **Фламель** Никола (1330—1418) — франц. писатель. Народная молва говорила о нем как об алхимике, открывшем философский камень. Большинство приписываемых ему трудов были опубликованы спустя много лет после его смерти и скорее всего являются апокрифами («Книга иероглифических фигур», «Книга милостей», «Желанное желание»).

¹⁶ **Леон Блуа**⁸ воспользовался этим образом и поместил его в центр концепции апокалиптического манихейства. Он называет деу, сеющую зерно, стоя на коленях, мудрой, ибо оплодотворяет зерна один лишь Господь. Но «существует лишь три способа сеять: в гнили, в мерзости и в слабости» («Poèmes en Prose», «Mars»).

⁸ **Блуа**, Леон (1846—1917) — франц. писатель; мистик и визионер; критик буржуазного материализма и закосневшей Церкви; провозвестник грядущих катастроф.

ментов. Здесь мы видим, как действует столь характерная для материального воображения тема *сопричастности*. Всякая материя конгломерирует собственные качества, она притягивает к себе все, что может подчеркнуть ее качества. Тем самым навоз обретает своего рода притягивающую силу для всего нечистого, навоз представляет собой «оттягивающий гнойник» для нечистот из зерна. Если мы немного поразмыслим над этой странной интуицией ценности непристойной субстанции, мы лучше поймем некоторые типы влечения к грязи. Под прикрытием объективного суждения можно охарактеризовать определенные виды субъективного поведения, о которых мы говорили в одной из предыдущих глав.

Но, возможно, не столь оценочная и менее вовлеченная в человеческие ценности диалектика будет способствовать лучшему пониманию диалектической мысли алхимиков.

Зачастую — переживая алхимический металлизм — мы сталкиваемся с желанием *сделать* субстанцию *вновь сырой*. Эта идея поистине исчезла из современной ментальности. Сделать *сырым* то, что было *сварено*, — вот уж операция, в которой для нас больше нет никакого смысла! Если варка приводит к позитивным изменениям, то не видно, как можно аннулировать эту операцию. Ни один повар и мысли не имел о том, как *вновь сделать сырой* переваренную баранью ногу. Чрезмерную варку в этом случае можно назвать непростительной оплошностью. Можно еще воспользоваться подливкой, которая в кулинарных терминах считается *недоваренной*. Но переваренное мясо может «фигурировать» на столе разве что в блюде под названием «миротон».

Поскольку в царстве металлов варка уже превратилась в метафору, мысли и грезы здесь обретают бóльшую свободу. Итак, посмотрим на вещи с более возвышенной точки зрения и проникнемся космичностью минеральной варки. Медленная «варка» металла в земном лоне осуществляется столь совершенно, что при ней могут сохраниться принципы *сырого минерала*. И наоборот, варка в атаноре^А может

амортизировать порыв, который хотелось бы вызвать. В таких случаях следует перестать доверять неистовому теплу, отказаться от неблагоприятного буйства огня и обрести убежденность тепла мягкого, следуя советам языка, формирующего в каждом объекте *дубли* субъективного и объективного. И тогда рождаются принципы варки с анализируемым ритмом, а тяга упорядочивается *отдушиной*, которая «вздыхает», и *мехами* (*soufflets*), которые *дышат* (*soufflent*). Однако отдушину и мехи следует диалектически объединить, расположившись в точке чувствительности к варке. Вздыхаем мы «снизу», а дышим — «вверху». При такой воображаемой тонкости как не обрести материальное изящество! Так мы вновь делаем сырыми зародыши металла. Так возобновляют минеральное становление. Ритмическое упование алхимии отыскивает здесь материалистические основания. Алхимия верит в «весеннюю» чувствительность минерала, в «весеннее» обновление металла, вновь ставшего сырым. И металл этот каждый раз находит витамины металличности.

Все эти виды диалектики сопряжены с атмосферой страсти, с заклинаниями любви и гневными проклятиями, с диалогом слов оскорбительных и нежных. Этот выговоренный, экзальтированный и ругательный материализм действительно связан с диалектикой человеческих ценностей. Он помогает нам понять не столько вещи, сколько человека, или, точнее говоря, записывает вещи на счет человека. Никогда человек не проявлял такой искренности по отношению к *миру*, как во времена алхимических грез, ибо зачастую материи, обладающей потенциями к космическим грезам, было достаточно, чтобы разместить грезовидца у *основ мира*. Вот оно, новое доказательство «ангажированности» грез материального воображения. Алхимия также содержит бесчисленные уроки для теории материального воображения, тем более искреннего, что оно требует тотальной сцепленности с жизнью вселенной.

^ Атанор — перегонный куб у алхимиков.

VI

Не следует удивляться тому, что столь значительное могущество минеральной жизни может способствовать сохранению разнообразнейших живых существ, оказавшихся заваленными в рудниках. Все читали знаменитый рассказ Э. Т. А. Гофмана «Фалунские рудники»¹⁷. Вспомним, что тело рудокопа, раздавленного в шахте, обнаружилось двадцать лет спустя после его исчезновения. И обнаружилось невредимым, как будто рудокоп погиб вчера. Гофман, следуя присущему ему гению, окутал эту легенду атмосферой сновидений и воспоминаний — в частности, он поддался всем соблазнам подземной жизни. Искусство рассказчика столь велико, а упоминаемые им рационализации вставлены столь умело, что можно недооценить онирическую весомость образов. Чтобы пережить эти образы во всех их онирических функциях, следует воспользоваться меркой настоящего мифа о руднике-саркофаге, мифа, которому в немецкой литературе суждена была долгая жизнь. Несомненно, рассказ был написан в эпоху, когда образ преданного жениха, «законсервированного» в руднике живительными силами этой шахты, перестал приниматься на веру, и Гофман, желая придать своему повествованию правдоподобие, вынужден был «якшаться» с безумными видениями. Но насколько углубленным стал центральный образ новеллы после того, как легенда была снабжена преамбулой, и нам напомнили о необычайных приключениях, описанных столькими путешественниками, посещавшими скандинавские рудники в продолжение столетия! Лично я читал рассказ Гофмана другими глазами, после того как изучил минеральные образы, образы минерализации. Эта «воображаемая» подготовка позволяет расставить по местам скрытые ценности. Литературная критика обязана познавать прошлое грез так же, как и прошлое мыслей. И вот перед новеллой писателя мы собираемся воссоздать эту легендарную преамбулу.

¹⁷ Вновь изданный перевод, Éd. Colbert. T. I.

Прежде всего перечитайте, ученый труд, например, Бернара Палисси, и вы поймете, что такое эндосмос легенды и опыта. Бернар Палисси считает, что «человек, животное и дерево могут редуцироваться в камень» (Euvres, p. 203). Между тем, он признает, что относительно человека фактов засвидетельствовать не удалось. Он говорит, что был знаком с одним медиком, видевшим в кабинете некоего помещика «окаменелую человеческую ногу»; другой медик якобы видел «окаменелую человеческую голову». Таким феноменам Бернар Палисси дает толкование, находящееся в центре множества его мыслей: все происходит благодаря «способности к заморозке», в силу аттракции солей. На многих страницах своих трудов Бернар Палисси поистине переживает эту стягивающую способность солей, это притяжение подобного подобным, сыгравшее столь громадную роль в интуициях Бэкона. «Соль находящегося в земле тела притягивает другую соль (соль камней)... и обе вместе могут затвердеть и превратить человеческое тело в металлическую материю».

Бернар Палисси находит новое применение этой столь глубинно субстанциалистской аттракции, являющейся весьма отчетливым признаком материального воображения, когда говорит, что пни виноградной лозы, попав в глину, превращаются в железо, «ибо хорошо известно, что соль лозы, называемой tartare, обладает превосходными свойствами, привлекающими металлы» (p. 207).

Итак, минерализующее действие является здесь в высшей степени *позитивным*. Мы воображаем, что оно действует против обычных сил распада.

Чем больше мы удаляемся в прошлое, тем более активными становятся эти легендарные силы. Так, в своем «*Tigocinium Chymicum*» Жан Беген[^] говорит о принципе каменной соли, о *минеральном Эликсире*, который сохранил «тело прекрасной девушки, обнаруженное при Папе Александре VI в древней могиле столь свежим, будто она только что испустила дух, хотя это и произошло более 1500 лет назад»¹⁸.

[^] Беген, Жан — франц. химик XVII века. В 1608 г. опубликовал трактат «*Tigocinium Chymicum*» и в том же году получил лекарственный препарат каломель.

¹⁸ Цит. по: Barba. T. I, p. 28.

Фольклор, как и старинные колдовские книги, поможет нам подготовиться к *легендарному материализму*, постоянно задействованному в воображении. Так, Поль Себийо замечает, что медь в некоторых повествованиях называют «минерализованной кровью людей, раздавленных гигантами». Впрочем, известно, что классическая мифология рационализирует легендарных великанов через тот факт, что в земле обнаруживаются оссуарии людей громадного роста. Боккаччо упоминает раскопанного в Сицилии окаменелого великана ростом в двести локтей.

Если теперь наш дух исполнится этими стародавними, прочитанными в старых книгах воспоминаниями о людях, то своего рода ониризм чтения, ониризм, формирующийся в области промежуточной между фактами и грезами, позволит принять новый рассказ с большей снисходительностью. С большей легкостью мы воспримем и слегка преувеличенные детали, например, вот эту: на цветах в петлице у жениха «не было ни малейшего следа разрушения» (*Hoffmann E. T. A. Œuvres*, p. 120). Зайти немного дальше дозволенного в фантастическом рассказе — один из способов подчеркнуть правдоподобный характер не столь совершенной фантастики. Цветок? — Нет, какой там цветок, лицо. Разве мы не начитались рассказов о таких чудесах?

Впрочем, теперь мы оказались в центре реалистического образа металлизации, ибо смысл рассказа — в этом образе. Между тем сам по себе этот образ не доносит до нас всей мощи рудника. Необходимо, чтобы мы добавили к нему силы более смутные и глухие, чары жизни минералов, подземной жизни. Эти силы относятся к сфере воображения материи.

Обобщенно говоря, рассказ, подобно сновидческим доктринам рудника, должен подвести читателя к самим залежам, где происходит минерализация. Он должен пробудить в читателе теллуризм, внушить читателю интерес к миру минералов. Влечение к руднику подробно описывается в гофмановском рассказе. Жизнь минералов беспредельно притягивает того, кто посвящен минеральной жизни и смерти. И мы добираемся до сложных образов, в которых психо-

¹⁹ Sébillot P. Le Folklore de France. I, p. 45.

анализ отыщет превосходный материал для анализа. Символы возвращения к матери и смерти как матери уловлены здесь в их синтезе. Никогда такой синтез не достигал большей силы и напряженности, чем в этом образе. Души чувствительные, более воздушные или в большей степени ощущающие влечение к пьянящей волне, отшатнутся от этого синтеза рудника, матери и смерти. Некоторые образы новеллы они сочтут *зловещими*. Однако уже тем самым повествование Гофмана с легкостью станет психоаналитическим тестом.

Как только мы чуть пристальнее посмотрим на смешение человеческого и теллурического, нам удастся понять смысл образов смерти *в земле* и смерти *в глубинах*. Подземная Королева желает взять жениха для одной из дочерей земли. Она поработывает его гипнотизмом глубин. «Вниз, вниз, поближе к вам!» — шепчет грезящий (р. 100), и Гофман комментирует: «Его *подлинное* “я” спускалось в центр земли, и он почивал в объятиях королевы в минуты, когда добирался до своего не приметного ложа в Фалуне», в жилище его живой невесты. Эта разделенность бытия на сон и бодрствование, эта двойственность жизни грез и реальной жизни представлены с большой психологической тонкостью. В таком сомнамбулизме глубин очень хорошо проявляется вертикальность сознательного и бессознательного. Наблюдая за его эволюцией, мы поймем, почему Дюрлер сказал, что спуск в земное лоно представляет собой один из наиболее действенных образов для изучения бессознательного²⁰. Этот рассказ нетрудно сопоставить с древними мифами. Например, многие повествования согласуются между собой, сообщая, что Трофоний^А был «знаменитым архитектором, что, спасшись бегством от врагов, был поглощен землею вблизи Ливадии, а теперь живет в ее лоне вечной жизнью, предрекая будущее тем, кто спускается к нему и воп-

²⁰ Dürler J. Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deutschen Romantik. S. 110.

^А Трофоний — древнегреч. герой. Построил храм Аполлона в Дельфах совместно с Агамедом, которого убил. В наказание провалился сквозь землю, но продолжал оттуда изрекать оракулы.

рошает его» (*Rohde E. Psyché. Trad.*, p. 95). Более современные рассказы — типа гофмановского — подчеркивают материальные инстанции, каковых почти не было заметно в некоторых античных повествованиях, уже весьма эвгемеризованных. Потому-то мы лишь мимоходом приводим ссылки на аналогичные повествования, исследования которых можно найти в книге Роде^А (см. pp. 102—103).

Несмотря на все свои достоинства, рассказ «Фалунские рудники» все же не представляется нам совершенным. По сути дела, его детерминированность материальными образами наталкивает нас на ряд возражений. Фактически эта новелла не кажется нам достаточно *продуманной с металлической стороны*, а ее социальный «наряд» идет в ущерб ее космической мощи. Фундаментальный образ *минерализованного рудокопа* достигается лишь в конце рассказа. Он не подготовлен несметными богатствами, которые автор мог бы обнаружить в легендах. Будучи вынесенным из шахты, минерализованное тело тотчас же рассыпается в прах, словно для того, чтобы запретить всякое позитивное исследование чудесного факта, как будто автор внезапно отрекся от всей совокупности грез о минерализации.

Забыта еще одна черта: в одной старой книге сказано, что по выходе из земли — пятьдесят лет спустя после его погребения — тело теллурического человека было еще *теплым*. Как и многие другие, с этой легендой встретился Жан-Поль Рихтер. И эту легендарную черту он сохраняет. У него труп ребенка, найденный восемьдесят лет спустя после его исчезновения, еще *теплится*. Этого требует земной ониризм минерализации в лоне земли. По многим качествам такая глубинная, плавная, медлительная минерализация, наступающая во время мирного сна и застигающая спящего врасплох, отличается от «медузирующего» окаменения. В ее результате мы не видим окоченевшей фигуры, внезапно остолбеневшей от ужаса. Различие между первой и вторым — это именно разница между

^А Роде, Эрвин (1845—1898) — нем. филолог-классик; друг Ницше и Вагнера. Опубликовал в 1872 г. работу в защиту труда Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», «Психея. Культ души и вера в бессмертие у греков» — 1894.

материальным и формальным образами. Впоследствии мы заметим, что по-настоящему сокровенный образ хранит следы какого-то мягкого тепла. Ведь все, что медленно формируется в царстве воображаемого, сохраняет мягкую теплоту.

Нам, быть может, возразят, что вводимое нами здесь различие чересчур искусственно. Но если мы согласимся с возражением, мы нарушим сопричастность, что сродни самой жизни воображения материи. Если же мы, напротив, захотим понаблюдать за материальными образами в их глубине или, точнее говоря, в никогда не завершающихся поисках субстанциальных глубин, то мы не сможем недооценить чары подземных минералов — как если бы глубина субстанции и глубина шахты усиливали их символический смысл. Когда минералы выходят на поверхность, когда они выставляют свое бытие на дневной свет, они, с точки зрения грезовидца, стремятся стать формами, их рост заканчивается, и они становятся инертными и холодными. А вот в лоне рудника они наделяются всеми привилегиями становления, всеми его возможностями. Функция понятий состоит в пренебрежении деталями. Образы же, напротив, их *интегрируют*. Отделанный металл может казаться холодным, он может производить первое впечатление холода, обездвигивающего идеи философа. Но благодаря воображаемому росту металл интегрирует теплоту роста. Грезы о *концентрированной* субстанции возвращают ей качество теплоты, в которой ей может отказать опыт.

VII

Все эти образы прояснятся, если занятия минерализмом мы будем сочетать с темами воли, принимая динамические образы *энергии рудников*. У моряка взгляд острый из-за того, что он расслаблен и далеко видит; у рудокопа же взгляд пронизательный оттого, что он напряжен и видит хорошо. В «Фалунских рудниках» старый шахтер говорит скитальцу морей: «Кто сказал тебе, что если уж слепой крот роется в земле, повинуюсь слепому инстинкту, то глаза человека при свете подземных вспышек в отдаленнейших глубинах рудника незаметно не приобретают больше энергии, так что ему, наконец, удастся своим пронизательным взглядом уловить в чудесных формах царства

минералов ответ того, что сокрыто в небесах выше облаков?» (р. 97). Рудокоп должен видеть больше, чем просто отражение, — саму материю небесных *флюидов*. В материи эти флюиды скрыты тщательнее, чем в небесных светилах, и, следовательно, необходимо, чтобы рудокоп во мраке шахты оказался самым проницательным из ясновидящих.

Стало быть, в глазах рудокопа необходимо прочитывать магнетизм воли. Его неукротимый взгляд точен, словно рычаг, которым он вгрызается в скалы. Из-под век жильных пород на рудокопа глядят глаза минералов:

Wie rote Augen drangen
Metalle aus dem Schacht, —

(Словно красные глаза, проницательно глядели
Металлы из шахты)

писал Эйхендорф^А. Если мы не *повысим* динамику образов до переживания поединка между животным и минеральным магнетизмом, мы не ощутим динамической целебности некоторых страниц Гофмана: «Меж нами ходит древнее поверье, будто могущественные стихии, коими стремится овладеть рудокоп, уничтожают его, если он не направляет все усилия на поддержание своей власти над ними и если он предается чуждым мыслям, рассеивающим силы, которые он безраздельно должен посвятить трудам в земле и в огне» (р. 108). Надо ли говорить, что такой текст следует воспринимать в его выразительном и прямом смысле, а не в смысле какой-то абстрактной энергии? Рудокоп должен тщательно возводить крепь в штольнях, он должен перегоживать или отводить подземные потоки, но подлинная борьба — это его борьба против минералов, наделенных всем их могуществом, реальным или воображаемым. Эта борьба имеет в виду грезы воли, грезы о властном могуществе. Необходимо покорить стихию, обрести господство над ее кознями. И вот мы лишний раз убеждаемся, что более всего силы труженику требуется в самом царстве образов.

^А Эйхендорф, Йозеф, барон фон (1770—1857) — нем. поэт, романист и драматург; «последний рыцарь романтической школы».

Только что мы посвятили несколько страниц комментированию новеллы Гофмана. Комментарий этот с необходимостью имеет бессвязный вид; чтобы он стал полным, его следовало бы написать с книгой в руках. Мы же хотели только обратить внимание на возможность дать ей *материалистический* комментарий, следуя глубинным чарам *материальных образов*. Литературная критика выиграла бы от анализа этой точки зрения, поскольку материальные грезы способствуют укоренению человека в мироздании. Дюрлер посвятил интересную книгу (см. выше) исследованию фалунских рудников на всем протяжении немецкой литературы. Между тем иногда смысл интереса к материи не прослеживался с достаточной пристальностью. В этой области так и не дали отчетливого определения тому, что, с одной стороны, отличает фундаментальные образы, задающие направление повествованию, а с другой — характеристикам смежных образов, зачастую мимолетных и почти всегда случайных, вставляемых в рассказ разными авторами, которым нет дела до *необходимости материальных образов*. Минеральная греза столь глубока и возбуждает настолько постоянно действующий архетип, что автор, способный пробудить его в душе читателя, проникается уверенностью в захватывающем характере своего труда. Стоит лишь перечитать рассказ Гофмана дважды, и притом в раздумьях над завершающим его материальным образом, как при втором чтении мы ощутим воздействие фундаментального образа минерала. Кроме того, мимоходом отметим, что материальные образы зачастую бывают образами *второго чтения*. Только *второе чтение* может наделить выразительный образ подлинной повторяемостью. Оно оттесняет прямой интерес. Оно-то и преобразует все эмоциональные интересы в *интерес литературный*. Если *литература* и существует, то только при *втором чтении*. Но ведь время бежит, и книги прочитываются лишь раз и ценятся за неожиданность. Живописные образы должны изумлять. Материальные же образы, напротив, должны препровождать нас в те сферы бессознательной жизни, где переплетаются глубинные корни воображения и воли.

VIII

Среди материальных сил, чаще всего осмысляемых воображением, кратко отметим могущество соли, которая сама по себе может требовать особого психоанализа, ибо это коварная сила, действующая в сопредельных областях между землей и водой. Соль растворяется и кристаллизуется, она — материальный Янус.

Изучая алхимию, можно найти массу образов воображаемого могущества соли. Когда Парацельс назвал соль третьим первоначалом и добавил ее к ртути и сере (т. е. к воде и огню), соль понималась как принцип связности и крепости. Соль символизирует образующие *тело* связи, в такой же степени человеческое тело, что и тело камней²¹. Соль осмысливается как принцип активной *концентрации*. Она «взывает» к этому принципу и извлекает из него сложные ощущения. Она могла бы характеризовать материалистическую тему следующего совета Андре Спира:

И тысячи рук твоих органов чувств —
Протягивай их, стань, сделайся центром.

(Poèmes d'ici et de là-bas)

Соль — это *центр* материи. «Сделайся центром», — вот императив, прочитывающийся геометрически либо материально. Он повинуется то закону окружности, то закону соли. Стало быть, это тест для построения хорошей диалектики характеров. Но мы, возможно, воспользуемся чересчур простой мерой этой потенции, если приведем примеры, где она сведена, так сказать, к *центральному* свойству. Так обстоят дела, к примеру, с материалистической интуицией Бернара Палисси.

Для него «соль никогда не бывает праздной». Ее функция — обуславливать и сохранять консистенцию предметов: «Соль есть стойкость, порождающая и сохраняющая все вещи, и их мастика». Существует соль, которая поддерживает землю «в ее бытии». Нет существ, без напряжения попадающих в существование. То, что ориентирует суще-

²¹ См. *Silberer H. Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, S. 77.*

ство в направлении его центра, и есть соль. Соль — это принцип концентрации. В этих наивных интуициях заметно, как субстанции и их функции обмениваются ценностями. Всякий раствор желает стать концентрированным. Некоторым образом соль напоминает твердое тело в сгущенном состоянии. Согласно Жану Бегену, от соли «зависит твердость всех вещей»²².

Те, кто осуществит трудную «анатомию соли», утверждает алхимик, увидят, что она является «основополагающим средоточием» любой природы, «точкой и центром» всех качеств и свойств, любого «небесного и стихийного» начала. Будут говорить о «центральной соли» всех вещей — это как бы «микрокосм» микрокосма. Т. е., человек представляет собой микрокосм, воспроизводящий мир и его органы, но в нем еще живет некая специфицирующая его соль. Мы грезим о структуре в бесконечно малом. Соль есть «узел двух остальных принципов телообразования — серы и ртути; она наделяет их телом» (*Fabre. Abrégé des Secrets chymiques. Paris, 1636, p. 34*).

С точки зрения аббата Плюша, «соль неразрушаема» (*Histoire du Ciel considéré selon les Idées des Poètes, des Philosophes et de Moïse, 1708. T. II, p. 81*). Если между кристаллами и имеются различия, то дело здесь в том, что *соль* в них смешана с минеральными маслами, с глинами, с металлами. «Природа и руки человека могут варьировать соль, изменять ее качества, соединять ее с новыми видами материи и отделять ее от них. Однако они не могут ни производить соль, ни уничтожать ее». Солью субстанция подтверждает *центральность* своего существования, далекого от какого бы то ни было разбухания, вздутия или кишения. Грезить глубины соли означает добраться до наиболее тайного жилища присущей ей субстанции.

Соль представляет собой принцип очищения. Продукты питания являются «экскрементозными», едва ли шестидесятая их часть идет во благо (по словам Фабра), а остаток должен извергаться благодаря «удаляющей функции смеси, которая принимает этот продукт». Если кое-кто будет сме-

²² *Béguin J. Les Eléments de Chymie. Lyon, 1665, p. 32.*

яться над этим новым применением афоризма «опиум вызывает сон в силу своей снотворной функции», то произойдет это оттого, что воображением он не сможет пережить центральной активности соли, удаляющей все, что может ослабить «ее Гордиев узел».

Если читатель соблаговолит сравнить полученные в результате эволюции научные понятия концентрации и кристаллизации с задействованными здесь активистскими принципами, он поймет космическую роль, какую приписывал соли Бернар Палисси. Соль — это материалистический дублет геометрического строения вещей.

Если же ненастьям удастся растворить эту сокровенную соль, то камень «расслабляется» и расслаивается. А вскоре превращается в прах. К примеру, южный ветер, утверждает Бернар Палисси, растворяет соли некоторых камней, по этой причине называемых «обветренными».

Другой автор, Анри де Роша, пишет, что если бы земля была «лишена всей своей соли, она сделалась бы столь легка, что малейший ветерок обратил бы ее в пыль атомов»²³.

Соль, сохраняющая вещи, поддерживает еще и жизнь. В некоторых интуициях она представлена зародышем жизни, а будучи зародышем жизни, она увеличивает потенцию к воспроизводству потомства. По мнению Блеза де Виженера, «на кораблях, груженных солью, плодится больше крыс и мышей, чем на остальных» (*Vigenère B. de. Traité du Feu et du Sel*, p. 265).

В этих кратких замечаниях достаточно хорошо показано то, чем может быть воображение принуждающей силы соли, воображаемая динамика соли. Стоит чуть покопаться под вкусовой феноменологией соли, как можно будет обнаружить эти образы, обладающие глубинной цепкостью. И тогда мы увидим, что материалистические грезы несравнимо превосходят данность ощущений. Соль, которая в конечном счете является достаточно ничтожной человеческой данностью, принимает на себя в материалистических грезах чрезвычайно важную роль. Грезы скроемы не по мерке вещей.

²³ Rochas H de. La Physique réformée. 1648, p. 51.

IX

Порою обобщенные философские интуиции освещаются противоположными интуициями. С темой *жизни металлов* можно, имея в виду эффект контраста, сопоставлять весьма диковинные теории Ламарка. На взгляд великого натуралиста, разнообразнейшие формы материального мира, например, глина в виде мела и асбест в виде сланца, являются *остатками* растительной или животной жизни. Признаки организации, которые мы можем выявить в грубой материи, служат, по мнению Ламарка, следами единственной потенции к организации, что действует в природе: жизни. После смерти живого существа материальные принципы, аккумулярованные жизнью (а это прежде всего *воздух* и *вода*) поначалу исчезают. Третье материальное начало, огонь, впоследствии частично рассеивается; другая же часть жизненного огня может скрываться, и мы обнаруживаем ее в твердых камнях. Итак, эти твердые камни, некие до предела сгущенные остатки, являются окаменелостями живых существ, ископаемыми уже не по форме, но по самой материи.

Следовательно, камень, кристалл и металл — примеры архаизма материи, организованной жизнью. Читатель, у которого достанет терпения прочесть, например, два толстых тома «Исследований о причинах основных физических фактов» (Ап II), будет то и дело изумляться. Он увидит, до какой степени виталистское воображение Ламарка шло вразрез с химическими открытиями его эпохи. Регулятивное начало ламарковской химии — это тенденция всех составных веществ в природе к *саморазрушению*, когда отправная точка — живая материя (Т. II, р. 33). Благодаря своего рода *систематике смерти*, смерти глубинной, смерти материи последовательно возникают разные виды минеральной материи, начиная от материи, организованной жизнью. Всю эту эволюцию в обратном направлении — от живой материи к материи минералов — он резюмирует в таблице (Т. II, р. 360), которой придает большое значение. В более разработанном виде Ламарк воспроизводит ее в своей книге V^а года, где он объединяет «Записки, излагающие основы новой

^а Имеется в виду летоисчисление, временно установленное Великой Французской революцией.

физической и химической теории» (р. 349). Эта *таблица первичных тел* исходит из «останков живых тел». Кровь, желчь, лимфа, моча, жир, желатин, фибрин, кости и роговой слой образуют «животный перегной панцирных» и «кладбищенский перегной». С другой стороны, основные соли, сахар, слизь, камедь, растительное масло, смола, крахмал, клейковина и древесина формируют «растительный перегной равнин» и «растительный перегной болот». Исходя из этих четырех типов *перегноя* Ламарк обозначает ископаемые минералы, располагая их в четырех столбцах.

В качестве примеров приведем некоторые из минеральных ископаемых, происходящих из живого, в порядке непрерывно усиливающегося *разрушения*. Исходя из животных, среди прочих субстанций Ламарк называет мел, мрамор, гипс, кремень, агат, опал, алмаз. Отправляясь от растений — глину, черепицу, стеатит, жировик, слюду, яшму, гранаты, турмалин, рубин, аметист. Фигурирует в таблице еще и то, что исходит из определенной стадии *глубинного разрушения* как животной, так и растительной материи, прежде всего пириты^{23bis}, затем металлические руды и, наконец, сами самородные металлы. Итак, свинец, железо и золото в минеральных грезах великого естествоиспытателя представляют собой сгущенную плоть, кровь или же ультракоагулированный древесный сок. Эта ископаемая плоть еще хранит малую толику огня жизни с незапамятных времен. Этот-то остаточный огонь и придает ей непрозрачность и цвет. Если наступит тотальная смерть, то регрессивная эволюция минеральной жизни приведет к возникновению конечной материи, последнего трупа, и это — горный хрусталь. В горном хрустале материя земли «полностью воспользуется своими качествами, каковы суть: твердость, нелетучесть, огнеупорность и полное отсутствие запаха, вкуса, непрозрачности и цвета» (*Lamarck J.-B. Recherches*. Т. II, р. 369).

Более знакомые примеры притягают на подтверждение этой судьбы материального разрушения (*Recherches*. Т. II,

^{23bis} Тот, кто слишком много думает о жизни, рискует представить неодоушленное в дурной перспективе. Еще до Ламарка Бюффон писал: «Пирит — это минерал правильной формы, который не мог существовать до возникновения животных и растений; это продукт их останков».

р. 357). «Достаточно рассмотреть, — пишет Ламарк, — субстанцию большинства булыжников, чтобы убедиться в частоте перехода одной и той же субстанции от известкового состояния к состоянию кремния. Внешняя часть почти всех булыжников является пока еще совершенно известковой, а внутренняя — полностью кремниевой или чисто стекловидной...» Таким образом, речь идет не просто о поверхностном износе камней. Смерть находится внутри. Чем гуще существо, тем дальше оно от жизни. Все, что сгущается, все, что высыхает, и все, что сморщивается, — вот признаки материальной смерти. Наиболее тяжеловесное является наиболее мертвым, самым скученным и погруженным. Вся земля, с точки зрения Ламарка, следовательно, представляет собой своего рода космическое кладбище, где всё — трупы. Опираясь на эту систематику материи как трупа, Ламарк объявляет чепухой всевозможные алхимические теории, верившие в жизнь минералов, в медленное и закономерное вызревание металлов²⁴.

Возможно, анализ столь обстоятельной системы образов, как ламарковская «геология», картинок, которые во всех деталях подлежат ведению психоанализа инстинкта смерти, мог бы послужить для вынесения оценок более скрытым образам. Между тем в несомненно более фрагментарной «геологии» Мориса Барреса представлена особая ось грез о земле. К примеру, в «Саду Береники», XII, читаем: «Геологические модификации аналогичны типам деятельности живого существа». Баррес не отдает себе отчета в том, что состояние ископаемого существа является *состоянием дефицита*. Его невозможно грезить как *деятельность*, поскольку это крах всякой *активности*, поскольку такова судьба трупа у Ламарка. Лишь окольный путь грез, наделяющих землю жизнью, может придать активность ее глубинам. И тогда следует размышлять уже не об *отложениях*, а о выходящих на поверхность живых существах, о живых минералах, о минералах с активными корнями, ищущими в центре земли тайну вертикальной жизни. Если мы наблюдаем за такими образами, мы поймем, что бессознательное не вос-

²⁴ Recherches... Т. II, p. 378.

принимается как редукция сознательного, — но также и то, что — на какую бы глубину мы ни опускались — за бессознательным следует наблюдать как за силой, выходящей на поверхность, как за силой, ищущей выражения, словом, как за производством. *Всякий образ позитивен.* Всякий образ развивается позитивно, увеличивая блеск, вес и силу. Вот почему темы Ламарка, даже как космологические грезы, едва ли могут вызвать отзвуки. Надо ли выделять страницу из «Моих тетрадей»²⁵, на которой Баррес говорит, что ему хотелось бы стать поэтом вулканов? Ведь здесь в барресовской геологии опять же нет ничего позитивного. И прочитываем мы в ней не столько совет вспыхивающего огня, сколько всё тот же образец сухой и растрескавшейся земли, земли, что вырождается в духе Ламарка. В пригрезившемся ему вулкане Баррес, как он недвусмысленно заявляет, наделяет ценностью лишь засушливость.

«*Идея книги о вулканах.* Если бы вождь всей поэзии дал мне возможность избрать литературную сферу во всем мироздании, я не пожелал бы обездолить никого из мэтров, царящих над океаном, на равнинах, среди озер и лесов. Я оставляю им эти красоты. Из всех форм Природы наиболее могущественная, волнующая, та, которую я хотел бы изучать и отображать, — таинственный, жгучий и бесплодный вулкан. Вот этой-то ярости, этого-то великолепия, *этой-то сухости* я и хотел бы быть поэтом. Я чувствую, какую дочеловеческую книгу, какой первозданный гимн о своих путешествиях к вулканам я поведаю!»

Вулкан Барреса — потухший вулкан[^].

Х

Если бы мы писали книгу по истории *познания* металлов, нам пришлось бы здесь привести многочисленные указания о взаимоотношениях между астрологией и алхимией, в особенности же — о магических соответствиях между металлами и светилами. Здесь же мы хотим проанализировать

²⁵ Tome III (1902—1904), p. 133.

[^] Имеется в виду дух милитаризма и национализма.

такие соотношения лишь под углом осмысления. Мы лучше уразумеем это осмысление, если учтем, что оно касается человеческой жизни. Для Парацельса семь металлов служат связующими звеньями между Макрокосмом и Микрокосмом, между Вселенной и человеком. Вот какова эта гармония в том виде, как она приводится у Элен Метцгер в ее книге «Понятия науки» (Concepts scientifiques)²⁶:

Солнце	золото	сердце
Луна	серебро	мозг
Сатурн	свинец	селезенка
Марс	железо	желчь
Венера	медь	почки
Меркурий	ртуть	легкие
Юпитер	олово	печень

В этой таблице не фигурируют конечности. Они считаются чисто *животными* частями тела. Они не сопричастны ни грезам о глубинах, ни субстанциальным грезам. Очевиден был чисто внешний характер конечностей, их понимали как механические *случайности*. Строго говоря, болезни конечностей и представляют собой механические несчастные случаи. Они нарушают механизмы, при помощи которых человек воздействует на механическую вселенную. Все эти акцидентальные болезни подвергаются суждению ясной мысли. Стало быть, донаучные формы медицины, занимающейся конечностями, относятся к *экстравертивной* медицине. И наоборот, медицина внутренних органов длительное время рассматривалась под знаком *интровертности*. В этом не слишком отдают отчет в нашу эпоху, когда любую затею по самоанализу, с помощью которого больные «сочиняют небылицы» относительно состояния своих органов, характеризуют как бред. В донаучные века интровертивной была именно вся медицина. Медицина обраща-

²⁶ Следует отметить, что в книге о химических теориях Элен Метцгер приводит соответствия Меркурий — печень и Юпитер — легкие. Самые внимательные авторы зачастую ограничиваются общей идеей соответствия, не прослеживая *конкретных грез*, грез, которые иногда нелегко обнаружить.

лась к вселенной как к ответственной за состояние конкретной селезенки и определенной печени. Любое больное тело считалось центром разладившейся вселенной. А значит, не стоит удивляться тому, что история медицины содержит столь грандиозные сновидения.

Если бы нам захотелось «вставить в рамку» все эти сновидения, нам следовало бы находить и объединять темы астрологии и геомантии^А. Впрочем, с ними можно было бы сопрягать и прочие методы гадания. К примеру, де ла Шамбр^В в «Рассуждении о принципах хиромантии» (1653) находит соответствия между различными органами человеческого тела и пальцами руки. Подобно тому как сами органы связаны с планетами, пальцы руки соотносятся с небом — так хиромантия сопрягается с астрологией. Безымянный палец, например, соотносится с сердцем, а стало быть, находится в отношениях с солнцем. Безымянный палец считается еще и *медицинским*, т. е. более всего подходящим для приготовления микстур и болеутоляющих лекарств. Как мы видим, тут открывается дверь для крайнего мультидетерминизма. Мультидетерминизм — это не что иное, как та самая сверхдетерминация, которая в психоанализе считается одним из явных симптомов интровертности. Чтобы представлять себе ее развитие, следует не только иметь в виду символизм форм, но и допускать символизм абстрактных идей. Однако сейчас речь не об этом. Грезы о материи, которыми мы занимаемся в этой работе, всегда останутся частными. И как раз ввиду их *частного характера* им присущ *материальный* оттенок. Они требуют конкретных доказательств со стороны как опыта, так и бессознательного. Преобразования — если не трансмутации, — коим с легкостью подвергается материя, служат подтверждением великих онирических аналогий. Когда мы грезим о вещах, их легко уподоблять друг другу. Еще в XVIII веке один автор, переведенный Дидро, писал: «Настоящий врач дол-

^А Геомантия — гадание по земле; учение о благоприятных и неблагоприятных участках земной поверхности.

^В Ла Шамбр, Мартен Кюро де (1594 или 1596—1669) — франц. писатель, медик. Написал «мысли о причинах света, о разливе Нила и о любви к наклонностям» (1634); «Характеры страстей» (1640—1642).

жен быть в состоянии произнести по поводу человеческого тела: вот сапфир, вот ртуть, вот кипарис, а вот цветы желтофиоли» (*James. Dictionnaire de Médecine. Discours historique*, p. CXIII).

Возможно, пример, взятый из столетия, когда алхимия уступила место научной химии, поможет — в жанре настоящей пародии — понять несложность *материального символизма*, материальных соответствий: рационалист Шапталь на свой лад в нескольких словах разъясняет наиболее темные типы символизма: «Алхимики обозначали медь именем Венеры по причине легкости, с которой та сочетается и образует сплавы с прочими металлами» (Т. II, p. 347). Эту медь-проститутку судят слишком уж скоро, даже с химической точки зрения. Но пример достаточно отчетливо демонстрирует фон бессознательного, сохраняющегося даже в самых что ни на есть трезвых головах. Под убогим объективным предлогом Шапталь вновь ссылается на образы алхимических марьяжей.

Впрочем, мы собираемся более отчетливо рассмотреть отношение нашей нерелигиозной эпохи к алхимическим материям. Мы увидим, как сохраняется одна тенденция грез о металлах. В следующем примере можно в подробностях увидеть интерференцию стародавних образов и мыслей, присущих нашей эпохе.

XI

В книге «Разговор в саду» Э. В. Эшман пишет: «Утесу тоже хотелось бы существовать. Если бы мы знали его инстинкты и средства, годные для того, чтобы его возбуждать и оплодотворять, мы, возможно, сумели бы заняться разведением разных видов мрамора, подобно тому, как мы разводим георгины или сиамских кошек» (*Eschmann E. W. Entretien dans un Jardin. Trad. 1943, p. 26*). Ясно, что этот автор говорит без глубокой веры, одушевлявшей алхимиков несколько веков тому назад. А между тем мы ошиблись бы, если бы увидели здесь только парадокс или иронию. Везде, где проявляет непокорность разум, задействовано воображение. Образы всегда окутаны атмосферой искренности. Подтверждение этому мы обнаружим к концу этого абзаца. Но предмет споров прояснится лишь в том случае,

если сначала мы расклассифицируем нюансы. Можно ввести следующие различия. Мы различаем четыре состояния веры.

1. Присущее психике, безоговорочно верящей в рост минералов.

2. Свойственное психике, которая, возможно, в это и верит, но уже подшучивает над собственными верованиями. Простецкий тон дю Бартаса^А, возможно, поможет точнее определить этот нюанс. Впрочем, если мы хотим заниматься психоанализом культуры, это состояние веры не нужно исследовать чересчур подробно. Культурное *Сверх-Я* подавляет грезы, каковые меж тем направляют воображение, с тех пор как грезовидец проникается уверенностью в своем одиночестве и начинает грезить поистине для себя;

3. Метафизические утверждения о *воле* камня и руды, какими мы находим их в философии Шопенгауэра, не без стеснительности мешающей философу множить и особенно — уточнять свои примеры. И тогда прибегают к догматическому утверждению грез, преподнося их как мысли. *Я* притязает на равенство с персонажами, отраженными в *Сверх-Я*;

4. Наконец, можно отдельно рассматривать спокойную уверенность современного ученого, отныне имеющего дело с *поведением неодушевленного* и с легкостью отрезающего от своей культуры всевозможную чушь, отошедшую к истории.

А теперь мы попытаемся возвести свидетельство Эшмана на психологический уровень. Оно приглашает нас отступить в сторону воображаемого, несмотря на уверенность в поведении неодушевленного, и уточнить образы вопреки обычаям философии. Иными словами, запреты науки и принимаемые философией меры предосторожности не препятствуют игре воображаемых ценностей. Они всего-навсего делают эту игру более тонкой и изощренной, а когда вместе с Эшманом мы пожелаем ей поддаться — еще и более стимулирующей. Поэт рисует мне это хрустальное острие столь

^А Дю Бартас (Гийом де Саллюст) (1544—1590) — франц. поэт, гугенот. Автор поэмы «Седмица» (1578) — о семи днях Творения и незаконченной поэмы «Вторая седмица» (1585) об истории человечества. Наивный каталогизатор естественнонаучных знаний.

хрупким, что, подобно Салавену^А, я чувствую искушение разбить его. Но не отразит ли оно натиск? Разве, по сути своей, камень не предоставляет нам материального подтверждения воли быть заостренным, а точнее — воли к прокалыванию? Чтобы понять агрессивность камня, достаточно найти врага, которого он боится. К нему так подходят анималистические образы! «Известковый шпат с Андреасберга: как ощетиливается он, весь в пене пузырьков, еще дрожа от дыхания энергии, стремящейся оторвать новые ячейки от его материи и преобразить их». В другом прозрачном камне воображение видит белизну при его обработке. Разве эти белые следы не напоминают млечный сок, усваиваемый прозрачной материей? «А рассматривая глыбу исландского халцедона, мы направляем взгляд прямо во внутренности животного, медленно пережевывающего пищу» (р. 27). Так жизнь минералов приумножает свои образы в ущерб рациональным идеям; наиболее устойчивые формы начинают деформироваться, как только воображение связывает их с живым. Но — странная привилегия, оставшаяся почти незамеченной — больше всего способно к варьированию *литературное* воображение. В царстве литературного воображения стоит лишь появиться новой вариации на допотопную тему, как на эту вариацию начинают воздействовать фундаментальные грезы. Уже никто не верит, будто исландский халцедон *живой*, но тем не менее писателю удается показать его в процессе *пищеварения*. Этот образ, столь ложный с формальной точки зрения и столь явно отвергаемый трезвой мыслью, *онирически правдив*. И как раз этот психологически правдивый ониризм способствует легкости чтения приведенной страницы Эшмана. Читатель, не желающий переживать литературные образы медленно, в медленном ритме, при котором ощущается пищеварение халцедона, разумеется, может захлопнуть книгу. В книгах большой литературы истории сочиняются для того, чтобы расставлять образы по местам. Если читателю не по душе пребывать среди образов, чтение приведет к потере времени.

^А Видимо, герой эпопеи Ж. Дюамеля.

XII

Можно привести примеры, когда грезы о металлах приводят к созданию историй. Мы держим в руках какой-нибудь металл, а в грезах становимся разведчиками земных недр. Металл, субстанция немного диковинная, зовет к приключениям. Не поразительно ли узнать, что Пьер Лоти так и остался под впечатлением столь специфического воспоминания детства, как *грезы об олове*? В «Романе о ребенке» можно прочесть: «Раздосадованный дождем, от нечего делать я решил развлечься и для этого вообразил, как расплавлю оловянную тарелку и — жидкую и раскаленную — брошу ее в ведро с водой.

В результате получилась какая-то истерзанная штука цвета прозрачного серебра и чем-то напоминавшая руду. Я долго и мечтательно ее разглядывал» (*Loti P. Le Roman d'un Enfant*, pp. 276—277). К сожалению, Лоти не описывает нам своих материальных видений. Но последующие страницы все-таки небезынтересны, поскольку созерцание минерала определяет поведение *разведчика земных недр*. «Итак, на другой день, когда мы добрались до середины горы по пути — как бы там ни было — отменно подходящему, безлюдному, таинственному, пролежавшему среди лесов и зажатою тесными мшистыми склонами, я остановил свой отряд, повинаясь своему нюху вождя Краснокожих: вот оно, должно быть, где; я признал существование драгоценных залежей — и действительно, покопавшись на указанном месте, мы обнаружили первые самородки (расплавленную тарелку, которую я зарыл накануне).

Эти рудники бесперебойно давали нам работу в продолжение всего конца сезона. Им (его товарищам), абсолютно убежденным, хотя и ошарашенным, и мне, который каждое утро расплавлял столовые приборы и кухонные тарелки, чтобы подпитывать наши серебряные жилы, — так что я сам тоже почти поддался иллюзии...»

Разумеется, этот психологический документ можно изучать с нескольких точек зрения. «Социальная перегруженность», характеризующая преждевременную потребность в доминировании, склонность по-военному командовать группой сорванцов в конечном счете маскирует более глубокую материальную грезу. К тому же весьма очевидно, что пред-

ставленные здесь интересы являются полунаивными и полунтеллектуальными интересами «практического урока». Эти «практические занятия» (*leçons de choses*) зачастую организируются кое-как, и учитель ведет себя на них отстраненно: в наших школах почти не преподают *материю*. Но каким бы убогим и инертным ни было такое преподавание, оно все же оставляет неизгладимые следы. Когда ребенок видит, как плавится олово или свинец, это открывает перед ним глубокие материалистические перспективы. Пусть каждый, кто любил мастерские и карьеры, вспомнит об этом! Энциклопедия материалистических грез могла бы предоставить нам психологические детали, о которых мы даже не подозреваем. Но мы привыкаем обозначать вещи через их формы и цвета, и ни один из нас не делится с другими впечатлениями, приобретаемыми нами от материи предметов. Между тем стоит лишь какому-нибудь писателю поведать нам свои грезы о сопричастности к определенной материи, как в нас просыпается неожиданный интерес к банальнейшим вещам. Прочтите, к примеру, превосходную статью Мишеля Лейриса[^], озаглавленную как раз «Практические занятия» (*Leçons de Choses // Messages*, II. 1944). В ней мы обнаружим весьма любопытные рассуждения о названиях минералов и металлов.

Посмотрим, например, как этот грезовидец воспринимает *металлический сплав*. «Не бронза, не поэтическое название меди (*airain*) — хотя оба эти названия с античных времен свидетельствуют об их нестигаемости, — не смесь, которую окрестили странным именем «мельхиор» (*maillechort*), слово с металлическим привкусом, объясняемым, возможно, пришепетыванием, следующим сразу же за мягким звуком, а это приводит к чему-то вроде судороги языка, — равно как и не вермейль (рожденный от строго логического бракосочетания наиболее благороднейших металлов золота и серебра и занимающий иерархически промежу-

[^] Лейрис, Мишель (1901—1990) — франц. писатель и этнолог. Начинал как сюрреалист, затем сблизился с Жоржем Батаем. Будучи этнологом, исследовал африканские общества. Осн. труд — четырехтомные «Правила игры» (1948—1970) — попытка глубокого самоанализа и анализа коллективных мифов.

точное положение между ними: «вермейлевая медаль» ценится ниже золотой, но выше серебряной)... ни одно из этих имен, хотя последнее из них повсеместно признано как название смеси, не заставило меня согласиться со всем, что есть волнующего в идее сплава, интимного союза двух или нескольких твердых тел, предварительно расплавленных так, чтобы они смогли полностью друг в друга проникнуть, подвергнуть друг друга взаимному излучению, в результате составив одно целое — а ведь кажется, будто на это способны лишь жидкости, такие, как сочетание воды с вином или кофе с молоком²⁷. Попытаюсь признаться, что согласиться с подобной идеей — на первый взгляд, сногшибательной — натолкнуло меня слово «латунь», и как раз потому, что в нем, облеченный одновременно в легкую и тяжелую вокабулу, присутствует образ молока (чуть ли не молоки, laitance) с металлической природой, а не животного происхождения».

Эту длинную страницу мы привели полностью, так как она может проиллюстрировать некий тип психологической усложненности. Для ее «анализа» потребовались бы продолжительные комментарии. Она расположена как раз на грани имени и вещи, грез и мысли, впечатления и наставления. Отчетливое понятие социальной ценности (медаль) граничит с грезами о ценности алхимической (благородные металлы). В понятии «сплав» (alliage) присутствует все, что подразумевается в понятии «союз» (alliance). Хороший сплав должен избегать мезальянсов. Мишель Лейрис, несомненно, ощутил бы изящество следующей фразы из «Псалтыря Гермофила»: «Латунь^А моют для того, чтобы этот сплав мог обнимать Латону».^В

Возможно, читатель лучше уяснит сущность грез, необходимых для переживания этого понятия *сопроникновения* двух твердых субстанций, если мы покажем ему мыслителя, который не мог этого себе представить. Нам кажется, что

²⁷ Эта сенсуалистская этимология понравится даже тем, кто вспомнит, что название мельхиора происходит от смеси фамилий двух рабочих, которые изобрели этот *сплав* (Майо и Шарлье).

^А Во франц. языке слово «латунь» («laiton») — мужского рода.

^В *Латона* — древнеримская богиня здоровья, соответствует греческой Лето. Мать Аполлона и Артемиды.

не простое тело, но «восстановительный сплав», образованный посредством «чередующегося амальгамирования, защищающего части сплава от их растворителей». На его взгляд, «иридий, осмий, родий и палладий — всего лишь восстановительные сплавы на основе платины.» Так Распайль *выдумывает* лакировку и амальгамирование. Он не столько литейщик, сколько геометр. Он защищается поверхностными образами грез о глубинах. Заметим, впрочем, что, согласно интуиции Распайля, «восстановительные сплавы» — это самозащищающие слои, своего рода броня, вырабатываемая металлами *против* растворителей.^{26bis}

Мы обнаружим и массу прочих глубоких материалистических впечатлений в связи с самым что ни на есть банальным опытом, если захотим, например, обратить внимание на то, с какой искренностью в подробностях Мишель Лейрис очинивает карандаш. Вот длинная страница, где все сказано, где есть любовь и интерес ко всему. Он настраивает нож, сначала на твердость дерева, затем — на скрипучую жесткость грифеля. Итак, вот прямо-таки эссе по феноменологии материи: «Более чем любой удачный или неудачный опыт, какие издавна показывают учителя физики, эти элементарно простые действия способствуют нашему соприкосновению с материей минералов, целиком включенной здесь в до смешного узкие пределы этого сияющего тела, близкого к драгоценным камням по своей аккуратности и

[^] Распайль, Франсуа Венсан (1794—1878) — франц. химик и политический деятель. Прославился как популяризатор новых открытий в области медицины («Семейный врач» — 1843; «Учебник здоровья» — 1845). В 1848 г. баллотировался в президенты от социалистов (против Луи-Наполеона), но набрал всего около 36 тыс. голосов.

[^] Розе, Генрих (1795—1864) — нем. химик, ассистент Берцелиуса. В 1844 г. открыл ниобий; совместно с Фрезениусом разработал качественный и количественный анализ.

^{26bis} Аналогичным образом А. фон Гумбольдт^с разрабатывает химию обволакивания: «Кислород меняет цвета попросту оттого, что он изменяет поверхности тел» (Expériences sur le galvanisme. Trad., p. 498).

^с Гумбольдт, Александр фон (1769—1859) — нем. естествоиспытатель и путешественник. Начинал как геолог. Совершил путешествия в Колумбию, в бассейн Амазонки, в Перу; затем в Джунгарию и на Алтай. В последние годы жизни был советником прусского короля; исполнял дипломатическую миссию при дворе Луи-Филиппа.

прикосновению с материей минералов, целиком включенной здесь в до смешного узкие пределы этого сияющего тела, близкого к драгоценным камням по своей аккуратности и изяществу и еще более близкого к углю по тусклости и расцветке».

А сопричастность к субстанциально сокровенному столь глубока, что Мишель Лейрис инстинктивно находит образы минеральной жизни, как будто: «В сердцевине древесной оболочки, которую овевают флюиды тонирующего аромата, сокрыта каменноугольная жила грифеля, а стискивающий ее тонкий, но негибачаемый стебелек с округлым или многоугольным сечением напоминает как защитную оболочку, так и питательную среду. Вот так в настоящих каменноугольных рудниках, разрабатываемых в земных недрах, гумус растительного происхождения и геологические отложения скапливаются поверх вожденной материи, словно запасы продовольствия, позволяющие ей тайно питаться и непрерывно воссоздавать себя».

Да, все эти страницы стоит прочесть. Они дают нам доступ к целебному интересу к вещам и субстанциям. Они способствуют нашему возвращению в природу, к природной материи, и помогает этому действие, ставшее банальным в результате нашего безразличия. Лейрис как будто возвращает нам *наш первый карандаш*. К тому же сколь поразительно ощутить вместе с Лейрисом, что существует своего рода *космический карандаш*, наводящий нас на мысли о руднике (mine) в недрах земли, когда мы точим грифель (mine) нашего карандаша^А. Формалисты скажут, что это просто *игра слов*. Если же вчувствоваться в эти страницы Мишеля Лейриса, то это докажет нам, что здесь, наоборот, *игра вещей, игра материй*. Из на первый взгляд формально убогих ощущений возникают грезы, сочетаемые нами с субстанциями, наделяющие нас чувствительностью к *ценностям* субстанций. Внезапно я начинаю ощущать, что соли-

^А Очередная иллюстрация того, что французский язык шире русского пользуется несложными метафорами и метонимиями. С точки зрения русского языкового сознания между карандашом и шахтой нет ничего общего, а между тем их сравнение не требует умственных усилий!

дарен с автором в его любви или презрении к субстанциям. Я признал одно из своих скрытых отвращений, когда прочел, как Лейрис упомянул «это омерзительное изобретение по имени чернильный карандаш». Здесь мы сталкиваемся с редким примером «чисто минеральной ненависти», не имеющей ни малейшего отношения к сфере ненависти, которую исследует психоанализ.

Так, стоит лишь нам допустить материальные и динамические образы — как самая убогая из минут наполнится чувствами, интересами, познанием грез. Настоящий *импрессионизм материи* говорит о нашем первом контакте с сопротивлением мира. Здесь мы обретаем молодость наших действий.

ХIII

Сгруппируем несколько замечаний о романе из области воображаемой геологии, написанном писателем, без сомнения, чрезмерно позитивным, хотя на него и воздействовали естественные образы минералов. Впрочем, в исследованиях воображения неудачные попытки не перестают вызывать психологический интерес. Итак, перелистаем роман «Лаура», где Жорж Санд нагромождает *минеральные грезы*. Следуя своему привычному методу, попытаемся прокомментировать материальные образы Жорж Санд, сопоставляя их с аналогичными образами, заимствованными у других писателей.

С первых же страниц читатель «Лауры» может узнать, как в микрокосме кристалла прочитывается целая вселенная. Несомненно, Жорж Санд недостает подлинного чувства грезы, и хотелось бы, чтобы, работая в более густой онирической полутьме, писательница схватывала формирующиеся миры минералов. Грезы многочисленны и многословны, по крайней мере, с точки зрения их продолжительности. К примеру, разглядывая через лупу отколотую «жеоду»^А, Лаура видит в ней «таинственные гроты, сплошь покрытые сталактитами необычайного блеска... я увидела

^А Жеода — полость внутри горной породы, стенки которой покрыты кристаллизованными минералами.

особенности формы и цвета, которые, будучи увеличенными воображением, образовывали альпийский рельеф: глубокие овраги, грандиозные горы, ледники — все, что составляет величавую и внушительную картину природы».

Один персонаж Захер-Мазоха^А, талмудист, раскалывая камень, описывает нам все то же воображаемое увеличение образов: «Каково же было его удивление, когда камень раскололся и он увидел небольшую полость, похожую на волшебный грот в миниатюре, по краям и внутри которого возникали столбики, искрящиеся и прозрачные, словно драгоценные камни! Каждый из них имел по шесть граней. Перед ним предстала новая тайна, и напрасно он силился в нее проникнуть...»²⁸ Эти несколько строк служат хорошим примером *проблемы воображения*: благодаря какому секрету и какой тайне жеода в полости камня может напоминать пещеру в полости горы?

Гомография, объединяющая кристалл с изящными и четкими формами и гору, отчетливо вырисовывающуюся на фоне голубого неба, подчиняется тому же фундаментальному принципу грез. «Все это замечали», — утверждает Жорж Санд. А вот написала об этом она одна. «Тысячу раз я мысленно сравнивала камешек, который подбирала под ногами, с горой, возвышавшейся у меня над головой, и я обнаружила, что образчик породы — это как бы масса в миниатюре».

Многие читатели, несомненно, останутся холодны к безудержным «сравнениям». Ведь у них нет страсти к камням, и такие повествования они сочтут специфически *холодными*. Между тем, чуть покопавшись, можно установить, что «литогномическая психика» Жорж Санд не является исключением. Ее можно усмотреть, например, у Рёскина, написавшего: «...гора Сноудон^В, восхождение на

^А Захер-Мазох, Леопольд фон (1835—1895) — австр. писатель, автор жанровых романов из галицийской жизни; его романы дали повод для появления термина «мазохизм».

²⁸ *Sacher Masoch L. Le Cabinet noir de Lemberg. L'Illau. Trad. 1888, p. 168.*

^В Горный массив Сноудон расположен в Великобритании, в Западной части Уэльса. Высшая точка — гора Моэль-И-Видлта (1085 м). Центр Национального парка.

которую запомнится мне навсегда; именно там впервые в жизни я нашел настоящую “руду”, кусок медного пирита²⁹. Вот оно, *воспоминание о руде*, запечатлевающее интерес к миру.

Впрочем, что бы ни получалось из «холодности» пейзажей, проецируемых, исходя из созерцания камня или образчика руды, подобранных на обочине дороги, философ, ставящий перед собой задачу описать и дать классификацию всевозможных типов материальных грез, не должен оставлять без внимания столь оригинальные страницы, как приведенные выше отрывки из Рёскина, Захер-Мазоха и Жорж Санд. И как раз проникаясь сопричастностью к грезам об окаменении и слегка «обездушивая» ландшафты и предметы, мы осознаем, что *амплифицирующая игра*, движущаяся от камня к горе, имеет в виду не просто изменение масштабов и геометрическое увеличение форм. Здесь присутствует еще и своего рода коммуникация между субстанциями. Эта амплифицирующая игра минералов образует метафоры, которые простыми формальными соображениями как следует не объяснишь. Неужели нескольких отблесков зари на горных пиках достаточно, для того чтобы можно было сказать (а ведь зачастую говорят), будто пики *кристаллизуются*? Как ощутить эту *твердость* столь отдаленного объекта, эту его враждебность по отношению к голубому небу, этот разодранный в клочья горизонт, этих разрезающих небо монстров, если мы не предавались продолжительным грезам с блестящим и твердым камнем в руках?

И именно философ, занимающийся также чеканкой и альпинизмом, предлагает нам понятие *твердости на отдалении*: «Стоит лишь пробудить внимание, и мы сумеем определить вид скальной породы не только вблизи, но с весьма далекого расстояния — по очертаниям своего силуэта на фоне неба, по совокупности собственных форм массив скажет нам, является ли он вулканическим, метаморфическим, известковым или каким-нибудь еще.

Итак, сообразно твердости скалы обретают собственное лицо, т. е. под бесконечно разнообразной внешностью повторяются какие-нибудь особенности, в такой же степени в чертах контура (чуть было не сказал “в рисунке”), как и в

²⁹ Ruskin J. Souvenirs de Jeunesse. Trad., p. 103. См. pp. 79, 101.

случайных элементах поверхности (чуть было не сказал “в декоре”)³⁰.

С этой четкостью «твердости на отдалении» сопоставим превосходный образ графини де Ноайль^А. Она созерцает «Альпы, горы фарфоровой голубизны, легкие, хрупкие, звонкие; казалось, они зазвенят, если к ним притронуться»³¹. Поэт Джон-Антуан Но тоже видит, как

Les pics d'albe perle ou d'onux,
Jaillir, crevant le ciel et menaçant le monde.³²

(Пики из белого жемчуга или оникса
Брызжут, пронзая небо и угрожая миру.)

Немного поразмыслив над этим любопытным образом *отдаленной твердости*, мы заметим, как в нем действует транссенситивность, трансцендентность осязаемого, обнаруживающего иное осязаемое.

Нам удастся сочетать между собой образы столь различного происхождения не иначе, как определив их онирическое ядро и обнаружив его земной характер. Прочтение романа «Генрих фон Офтердинген» поможет этому сгущению образов. Следуя за Новалисом по его подземному миру, мы поймем, что и камни, и горы творятся одной и той же грезой. Глядя на эти гроты, украшенные алмазами и ярко-красными кристаллами; попав в эти укрытия, что купаются в свете, ставшем земным в результате своего сгущения, в свете, насыщенном легкими тенями и лазурными прозрачностями, мы сможем уверовать в зрелища из иного мира. Однако мы не должны забывать, что картины эти воссоздаются в доме рудокопа и что мы видим этот блеск, держа в руках кристалл. Ничто не препятствует нам проследить за рассказом по *уменьшенной модели*, словно по карте материи.

³⁰ *Monod-Herzen*. Статья в журнале «Mois». 10 mai 1911, p. 580.

^А *Ноайль*, Анна де Бранкован (1876—1933) — франц. поэтесса румынского происхождения. Для ее творчества характерны неоромантизм и языческий мистицизм, а в поздний период — болезненная сосредоточенность на теме смерти.

³¹ *La Domination*, p. 113.

³² *J.-A. Nau*. *Hiers bleus*, p. 80.

Исследования земных недр вовсе не нужны для того, чтобы грезовидец, одушевленный «литогномической психикой», узрел в полости камня целый кристаллизованный мир, землю, выдолбленную для жизни драгоценных камней. Подобно Жорж Санд с ее придорожным камнем, все мы держали в ладонях дворец фей. Но с этим вымыслом нас весьма быстро разлучили. Все *аугментативы*[^] воображения обыкновенно поднимают на смех. Лишившись ощущения размеров, метафора утратила жизнь и отвагу. Вернемся, стало быть, к несколько формальному аспекту преувеличения и посмотрим, как материальное воображение, несмотря ни на что, продолжает обрабатывать эту обедненную тему.

Итак, Жорж Санд с быстро утомляющей настойчивостью, развивает на протяжении всего романа тему сравнения кристалла и горы: «Аметистовая долина... лишь один из тысячи аспектов этой неисчерпаемой по богатствам природы...» Разумеется, долина эта вычитывается внутри созерцаемого камня, и текст продолжается так: «Вот на некотором отдалении — долины, где сардоникс янтарного цвета округляется могучими холмами, а цепь темно-красных сияющих гиацинтов довершает иллюзию полыхающего зарева. Озеро... это область халцедонов неясных оттенков...» (р. 44).

Но увеличивающее видение идет еще дальше, оно переходит все границы. Воображаемая гомология жеоды и земли выражается в обратном определении: вся земля — это громадная жеода, полый булыжник. «Наш шарик — (это) большая жеода, и земная кора представляет собой его жильную породу, а внутренняя часть обита восхитительными кристаллами...» (р. 60). Мы лучше уразумеем этот восторг перед тем, чего мы не видим, в следующей главе, посвященной ценностям глубинного. Раз уж земной шар заключен в кору, богатства и роскошь он держит скрытыми. «Тот мир, который мы зовем подземным, и есть настоящий мир роскоши; но ведь, несомненно, существует обширная часть его поверхности, еще неведомая человеку, где какая-либо щель... позволила бы ему добраться до самой зоны драгоценных камней и созерцать под открытым небом чудеса...

[^] *Аугментатив* — в грамматике: суффикс, обозначающий увеличение предмета.

которые видят в грезах... Я уверена, что эта щель или, скорее, вулканическая трещина... находится на полюсах, что она имеет правильную форму кратера в несколько сот лье в диаметре и в несколько десятков лье в глубину, наконец, что блеск драгоценных камней на дне этого бассейна — единственная причина полярного сияния...»

Эта неожиданная геологическая теория полярных сияний может послужить нам для измерения сразу и научного безумия грезы, и смелости ее синтезов. По сути дела, научный дух может обвинить это «объяснение» северного сияния в «дурном вкусе», ибо научному духу также свойственны «вкусовые суждения». Но космичность воображения не столь сурова. Она смиряется с этой увеличенностью образов, ибо в последней есть, по крайней мере, ценность новизны. Небо является здесь отражением земли; полярное сияние — светозарная проекция роскошных кристаллов из центра земли. На сей раз кристаллизуется уже не просто гора, но и весь небесный свет. Все небо превращается в руду. Оно приобретает цвет «розового гипса», оно окаймлено «аметистами». Это необъятное окаменелое свечение окружает землю и небо, образуя их единство. А свечение земных минералов расцветивает небо. *Земное* созерцание руды, скрытой под земистой коркой (земной корой) жеоды, накладывает печать на все мироздание.

А теперь грезы о минералах прочитывают в блестящем камне все прошлое земного шара. «Кристалл, видишь ли... не то, в чем есть пошлые мысли; это таинственное зеркало, которое... вобрало в себя отпечаток и отразило образ величественного зрелища». Созерцая минеральное свидетельство, мы грезим о космической драме происхождения мира твердых веществ. К космологии стихий добавляется космология минералов, космогония устойчивого мира. Об этой-то космогонии мог бы грезить мастер-стеклодув: «Это зрелище, — продолжает писательница, — было картиной остекления земли». Жорж Санд, как и Бюффон, представляет себе центр Земли в виде гигантского тигля стеклодува. Грезовидец из «Лауры», переживая колоссальное остекление, утверждает, будто в земном лоне «малейший драгоценный камень превосходит по размеру египетские пирамиды, а крупные кристаллы турмалина (достигают) объема наших мощнейших башен».

Земная кора — лишь грязь и шлаки. Красота внутри.

Глава десятая

Кристаллы. Грезы о кристаллах

... Драгоценные камни окликали друг друга.
И внезапно гора утратила свои изумрудные кольца.

Махали-Пхал. Нараяна

I

Образы не поддаются той же классификации, что и понятия. Даже когда они обладают большой отчетливостью, они не подразделяются на исключаящие друг друга роды. Изучив, например, камни и руды, мы не все сказали о кристаллах; когда мы грезили о всевозможных типах окаменения, мы не наблюдали как следует за грезами о кристаллах. Все это по меньшей мере необходимо повторить в новой тональности. Поэтому новую главу мы должны посвятить воображению кристаллов.

Как мы указывали в нашей книге «Грезы о воздухе», нельзя с уверенностью сказать, что созерцание прекрасных форм кристаллов, находимых в земле или минерализуемых с помощью длительных алхимических манипуляций, обязательно будет *земным* созерцанием, выбор которого характеризует *земное* воображение. Напротив, по кристаллам и драгоценным камням, представляющим собой наиболее естественные и определенные твердые тела, тела, твердость которых является как бы *видимой*, можно доказать поразительное изобилие всевозможных образов. Все типы воображаемого обретают здесь свои существенные образы. В кристаллическом камне грезят огонь, вода, земля и даже воздух. Уже тем, что напряженные грезы их персонализуют,

полная классификация кристаллов и драгоценных камней поставляет материал для общей психологии воображения материи. Впоследствии мы также попытаемся проследить на примере одного кристалла образные линии, переносящие нас от одной материальной стихии к другой. Так нам удастся измерить крайние типы подвижности воображения. В частности, мы покажем, что один и тот же предмет, один и тот же кристалл, можно трактовать «по-земному» и «по-воздушному». Созерцая этот изумительный предмет, служащий окказиональной причиной столь свободной воображаемой активности, мы научимся попеременно то блистать, то крепнуть, извлекая все возможности из чистого и сплошного света. Мы увидим, как в необыкновенном синтезе объединяются образы глубин Земли и звездного неба; мы обнаружим поразительное единство *грез о созвездиях* и *грез о кристаллах*. Как лучше доказать, что мы должны избавиться от интересов *объективного описания*, если мы желаем пронаблюдать во всей их самостоятельности все виды деятельности *воображающего субъекта*, помещая образы на их уровень, в ряды изначальных феноменов?

Формирование поистине *взаимных* образов, в которых обмениваются между собой воображаемые ценности земли и неба, свет алмаза и свет звезды — вот метод, который, как мы уже говорили, движется в сторону, противоположную процессу концептуализации. Понятие приближается постепенно, объединяя благоразумно приближенные друг к другу члены сравнения. Сочетая драгоценный камень со звездой, оно образует «соответствия» между тем, к чему мы прикасаемся, и тем, что мы видим, и тем самым грезовидец как бы погружает ладони в скопления звезд, чтобы ласкать драгоценные камешки. Наблюдая за работой землекопов, Малларме восклицает: «Что за драгоценности, текучее небо!» (*Divagations. Conflict*, p. 53). В этих пяти словах объединены четыре плана: камень, небо, неподвижность и текучесть. Логик может найти здесь повод для критики, поэту остается только восхищаться.

И если мы будем грезить такие взаимные образы, поддаваясь соблазну дойти до их корней, как бы спускаясь к ме-

сторождениям драгоценных камней и одновременно словно бы поднимаясь к сферам небесных светил, то мы поймем всю значимость изречения Новалиса, видевшего в рудокопах «что-то вроде опрокинутых астрологов» (Henri d'Ofterdingen. Trad., p. 128). Драгоценные камни — это звезды земли. А звезды — небесные алмазы. На небосводе существует земля, а внутри земли есть небо. Но мы не уразумеем этого соответствия, если будем видеть в нем лишь обобщенный и отвлеченный символизм. Как мы уже имели случай продемонстрировать, речь идет именно о материальном соответствии, о коммуникации между субстанциями. В «Королевской химии» Кроллиуса^А, книге, обильно цитировавшейся на протяжении столетий, читаем: «Драгоценные камни суть элементарные звезды. Драгоценные камни извлекают свой цвет, форму и оттенки металлов из формирования небесных светил» (Royale Chymie de Crollius. Lyon, 1624, p. 112). Более критично настроенный автор, Альфонс Барба, пишет: «В действительности, кажется, будто драгоценные камни предназначены для того, чтобы в сокращенном виде представлять блеск Светил, — и будто они являют собой еще и образ этих светил, как по своему изяществу, так и по сроку своей жизни» (Barba A. Métallurgie ou l'Art de tirer et de purifier des Métaux. Trad., 1751. Т. I, p. 82). В этом то ли реальном, то ли символическом соответствии можно уловить *синтетическую* ценность образа. Замкнуть в себе свет означает подготовить пути для жизни. Пико делла Мирандола^В учит нас, что тела, «лучезарные по природе, наполнены всевозможными качествами сопричастности даже к жизненной силе. И не то чтобы он считал, будто свет сам по себе животворит или живет, но по меньшей мере свет готовит и располагает к жизни тело, способное к ней, благо-

^А Кроллиус, (Кроль) Освальд (1580—1609) — нем. алхимик и химик. Ученик Парацельса. Его основной труд «Basilica chimica» (1608) был переведен на франц. в 1622 г. под названием «Royale Chimie».

^В Пико делла Мирандола, Джованни (1463—1494) — итал. гуманист и философ. Жил во Флоренции под покровительством Лоренцо Великолепного. Изучал Каббалу. Критиковал платонизм Фичино, пытался примирить платонизм с аристотелизмом. Осн. трактаты: «О достоинстве человека» (1485); «Гептаплюс» (1489); «О сути и едином» (1492).

даря предрасположенности собственной материи, тем более что, как утверждает он, такого рода свет не встречается без сопровождения некоторого тепла, каковое происходит здесь не из огня и не из воздуха, но попросту с неба, чьей способностью является сохранять и умерять все вещи. Наконец, подобно тому, как душа представляет собой невидимый свет, свет, согласно учению орфиков и Гераклита, есть видимая душа» (Цит. по: *Granger G. Paradoxe que les Métaux ont Vie. Ch. XIV.*)

II

Но перед подробным рассмотрением астральных флюидов кратко покажем, что кристаллы весьма отчетливо иллюстрируют биполярность панкалистских интересов.

На одном из полюсов грезящая душа проникается интересом к безмерной красоте, в особенности — к красоте знакомой: к голубому небу, к бескрайнему морю, к дремучему лесу, к абстрактному лесу, настолько громадному, настолько вплавленному в таинственное единство, что деревьев в нем мы уже не видим. А звездная ночь так огромна, так обильна звездным сиянием, что самих звезд совершенно так же не видно.

На другом полюсе грезящая душа проникается интересом к исключительной и изумительной красоте. На этот раз в чудесном образе нет вселенского величия; это красота, которую мы держим в руках: милые миниатюры, цветы или сокровища, творения феи.

Между двумя полюсами, как правило, существует такая противоположность, что некоторые обороты речи кажутся раздираемыми ими на части: переходя к другим размерам, язык как будто меняет и значения, даже когда этимология вроде бы утверждает некую нерушимую связь. Так обстоят дела со словами «феерия» и «фея». Фея — это красота в миниатюре, феерия же — красота мира. Фея — это малое, которое творит великое. Она представляет собой грезу писателя, уединенного в своей мансарде. И наоборот, феерическое — в своей диковинной жизни — господствует над воображением и бросает ему вызов. Оно навязывает себя расточаемыми богатствами. В феерии центра созерцания уже нет, а значит, нет и созерцания. Феерия по своей сути

превосходит любую интуицию. Она непрерывно передвигает «точку» восторга. Она покидает само воображение.

В этой-то диалектике великого и малого без конца обмениваются между собой грезы о созвездиях и грезы о кристаллах.

III

Разумеется корни грез о кристаллах нам следует искать вблизи редкостной и глубинной красоты изолированного кристалла. Стоит воображению воспринять уроки кристалла, как оно перенесет эти грезы на все остальное. Гийом Дэвисон, химик XVII века, «распространяет принцип кристаллизации не только на соли и минеральные вещества, но еще и на ячейки ульев и некоторые части растений, такие, как листья и цветочные лепестки»¹. Но подобная кристаллизация является как бы внешней, а вот кристаллические грезы панкализуют свой предмет вглубь в поисках сокровенного в драгоценных камнях. Взгляд грезящего — удивительное дело — тяготеет к *центру* драгоценного камня. Такой грезовидец грезит *внимательно*.

Несомненно, воображение иногда проявляет интерес и к весьма крупным кристаллам, но те представляются ему всего лишь диковинками. Таков, к примеру, экспонируемый в Берне кристалл скальной породы, «бернский гигант», или же кристалл из Музеума^А; внутри последнего экспоната раздуваются белые облака. В действительности о растущих кристаллах мы никогда не грезим. В сновидениях мы скорее уж встречаемся с осветляющимися кристаллами. Это сосредоточивающийся свет, изолированная прозрачность:

Belle lumière qu'un orfèvre
Voudrait entourer d'une pierre.

(Прекрасный свет, что златокузнец
Пожелал поместить внутрь камня.)

(Рильке. Poèmes français)

¹ Hæfer. Histoire de la Chimie. Т. II, p. 235.

^А Музеум — национальный музей естественной истории в Париже. Восходит к основанному Ги де Броссом Саду медицинских трав (1655). Музей — с 1794 г.

Так кристалл пробуждает материализм чистоты. Как выразился Виктор Гюго: «Кристаллу и хотелось бы запачкаться, да он не может» (*Les Travailleurs de la mer*. Éd. Nelson. Т. I, p. 226).

При таком сжатии, в этой сгущенной прозрачности кажется, будто камень достиг еще и абсолютной твердости. Мы воображаем, что молот не способен раздробить этот атом жестких грез. Отсюда легенда о том, что алмаз способен выдержать «удары молотобойца» (*Реми Белло*)^А.

Тем самым с кристаллом сочетается греза о твердости. Можно отыскать массу текстов XVI и XVII веков, где горный хрусталь^В описывается еще и как замерзшая вода². Когда этот стародавний образ выразительно подчеркивают, наделяя его энергией моральной метафоры, ему как бы возвращают жизнь. В романе «Человек, который смеется» Виктор Гюго пишет: «Хрусталь получается из облагороженного льда, ... алмаз же — из облагороженного хрусталя; как утверждают, лед становится хрусталем за тысячу лет, а хрусталь алмазом — за тысячу столетий» (Т. II, p. 420). Аналогично этому стоит лишь всеми силами захотеть чистоты и прозрачности сердца, как мы увидим кристаллизацию блага. Надо заметить, что Виктор Гюго уже не верит в традиционный образ, однако материальное воображение не расстается с *традициями этого образа*.

Для любого грезовидца кристалл представляет собой активный *центр*, влекущий к себе кристаллическую материю. Обычно говорят, что кристалл подпитывается водой-матерью. Один автор переворачивает этот образ и говорит, что пищеварение — это кристаллизация. Грезы о кристаллизации также с неизбежностью представляются грезами об из-

^А Белло, Реми (1528—1577) — франц. поэт, вошедший в 1554 г. в группу «Плеяды». Переводчик од Анакреона. Автор знаменитого лапидария «Любовь и новые обмены драгоценными камнями» (1576), продолжающего традицию эзотерического знания древних, согласно которому каждый минерал связан с определенной планетой и обладает благими и пагубными свойствами.

^В Французское слово *crystal* может означать и кристалл, и хрусталь, и зеркало водоема, водную гладь. В дальнейшем все эти значения обыгрываются.

² См. *Sénèque*. *Questions naturelles*. Ed. Garnier, p. 356.

быточной твердости, о затвердении. Кристалл может считаться и своего рода основой совершенной формы, формы, образованной благодаря своему *единству*. Потому-то Ла Метери[^] и сказал: «Кристаллизация является одним из грандиознейших явлений природы». И добавил: «У каждой соли, у каждого камня, у каждого металла есть подходящая форма... Если смотреть на вещи шире, то мы не побоимся утверждать, что воспроизводство организованных существ, растений и животных равным образом есть подлинная кристаллизация... Когда смешивается мужское и женское семя, достигается тот же эффект, что и при смешивании двух солей: результат — кристаллизация плода». Мы прекрасно ощущаем, что в таких интуициях присутствуют всего-навсего *реализованные воображаемые ценности*. Если бы кристалл не обладал из ряда вон выходящей воображаемой ценностью, его не воспринимали бы как *зародыш* ребенка.

Но нам возразят, что греза не всегда центрирована вокруг изолированного камня и что нередко случается грезить о пещере, наполненной сокровищами, кристаллическими богатствами, отовсюду мечущими пламя. Следует отметить, что когда во сне мы так находим драгоценные камни в освещенном гроте, они всегда бывают разноцветными и весьма разнообразными. Им нет числа; им свойствен, так сказать, странный онирический цвет пестрого многообразия, который можно назвать *цветом неисчислимого*. Они рассеивают чары. И тогда грезовидец теряет нить грезы, как если бы такое обилие света дробило его видение, а такое разноцветье лишало жизнь его нервов согласованности. И действительно, когда эти *пестрые грезы* о гроте или сундуке, набитом драгоценными камнями, переписываются в литературе, то в конечном счете они делаются монотонными. Литературная живопись этих *чудесных* богатств в таких случаях превращается в шаблон, а читатель перескакивает че-

[^] Ла Метери, Жан Клод де (1743—1817) — франц. химик и натуралист. Считал, что каждая частица материи имеет свойственную ей силу, которую она никогда не утрачивает. Человека объявлял «усовершенствованной обезьяной». Кроме того, считал, что все тела возникают в результате кристаллизации.

рез страницы, чтобы увидеть, что произойдет с героем, только что приобретшим столь баснословные богатства.

Но есть и авторы, которые находят тут удовольствие. Можно вспомнить сцену из «Акселя», когда Сара обнаруживает зарытый в горах клад³. Чтобы повернуть утесы на их петлях, Сара пользуется обычным для сказок методом, и психоаналитики без труда дадут ему характеристику: «Соединив ладони на эфесе кинжала, казалось, она собрала воедино все свои юные силы, а наконецником копья оперлась меж глаз геральдической Мертвой Головы». Тогда-то и открылись все двери: «Из сводчатой щели отверстия — по мере того, как отверстие становилось все более зияющим — излился сначала искрящийся ливень камней, шелестящий дождь алмазов, а миг спустя посыпались драгоценные камни всех цветов, купающиеся в свете, — мириады бриллиантов с гранями, похожими на молнии, бесчисленные тяжелые ожерелья опять же из алмазов, сверкающие безделушки, жемчуга. Эти журчащие потоки огня, казалось, внезапно затопили плечи, волосы и одежду Сары: драгоценные камни и жемчужины прыгали вокруг нее со всех сторон, со звоном ударяясь о мрамор могил, образуя снопы ослепительных искр даже подле белых статуй с потрескиванием пожара». Эту страницу можно привести как свидетельство о паранойе, фиксированной на богатствах. Можно вспомнить, что отец Вилье де Лиль-Адана провел всю жизнь в поисках сокровищ. Какой отзвук воображаемой жизни может передать шум «громыхающих и звенящих водопадов жидкого золота», «низвергающихся в самый низ тенистой аллеи»?

Аналогичным образом поверхностная греза быстро утрачивает интерес к чересчур подвижным и многочисленным кристаллическим узорам в калейдоскопе. Возможно, по этой причине слово «калейдоскопический» употребляется почти исключительно в пейоративном смысле — и с какой легкостью! Со своей стороны, я не люблю злословить по адресу игрушки, которая столько меня развлекала. Она мо-

³ *L'Isle-Adam V. de Axel. Éd., pp. 226—227.*

жет научить нас красоте мгновенного, всевозможным кратким и прекрасным изменениям кристаллического света. Но перо не в силах описать такой опыт. Чтобы заставить читателя грезить всеми силами материального воображения, писателю необходимо больше заботиться о подлинных кристаллических грезах, рождающихся рядом с бриллиантом-солитером.

Впрочем, еще необходимо остерегаться того, чтобы *социальное* бессознательное, накапливающее алчность к деньгам, не смешивалось с бессознательным *естественным* и чтобы жажда бриллиантов не зависела от арифметики каратов. В фундаментальной грезе о сверкающем камне — одной из наиболее изначальных для всех народов до такой степени, что драгоценный камень можно возвысить до уровня архетипа бессознательного, — грезовидцу нравятся богатства, которые не продаются.

К тому же крайне интересно констатировать, что глубокая греза никогда не продает своего имущества. Она его теряет, *поскольку ее* неотступно преследует мысль о его утрате. Иногда имущество *отнимают*. Порою греза его *раздаст* — очень редко, ибо она ничего не предлагает. Но не *продает*. Представляется, что у глубокой грезы — т. е. той, что покидает социальный план ради плана космического, — отсутствует *категория меновой торговли*. «Почти никто из моих пациентов, — пишет Робер Дезуайль, — не проявляет ни малейшего желания к присвоению, когда возникает весьма частый образ драгоценных камней» (*Le Rêve éveillé et la Psychothérapie*, p. 86), а в качестве исключительного случая он указывает на «приобретательство», когда один больной с весьма маркированной анальной фиксацией присваивает алмаз, предлагаемый ему в грезах.

Здесь мы сталкиваемся с диалектикой богатства, в которой уверенность в банковском счете как бы противопоставляется глубинной убежденности в талисмানে. С одной стороны, богатство с хорошо спрятанным банковским шифром и ясное в социальном плане радует капиталиста, осознающего свое общественное могущество. Такому богатству свойство обмена присуще до такой степени, что мы частично излечим скупца, посоветовав ему заплатить долги «иг-

рой» чеков, а не реальным обменом банкнот. Тогда он подпишет чек, но считать деньги не будет; боль не столь отчетливая, а значит, менее острая.

С одной стороны, невероятная концентрация богатства, богатства таинственного, но тем не менее очевидного, сцепляющегося со всеми нашими грезами. *Деньги наделяют нас социальным могуществом*, тогда как *сокровища — могуществом онирическим*. Разумеется, деньги и сокровища не принадлежат к одному и тому же слою психики. Понятно, что продажа сокровища, коим «мы дорожим», может потребовать психоанализа.

Если драгоценный камень соотносится с глубинными зонами бессознательного, то надо ли удивляться, что в нем могут сконцентрироваться всевозможные космические силы грез о человеческом могуществе? Для исполнения любых желаний, чего бы ни пожелал человек — здоровья, молодости, любви, ясновидения, — существуют драгоценные камни. Один кристалл приносит удачу, другой вызывает любовь, третий предохраняет от опасностей. Тем самым кристалл рассматривается как своего рода *естественный талисман*, действующий без вмешательства некроманта. Как сказал поэт Шарль Кро^А, все драгоценные камни — это «талисманы, силе которых нет предела»^{4,5}.

Впрочем, возьмем наименее «эрудитскую» грезу и посмотрим, как кристалл предстает в виде *онирического про-*

^А Кро, Шарль (1842—1888) — франц. писатель, один из «проклятых поэтов». Знаток древних языков, изобретатель цветной фотографии и фонографа, музыкант.

⁴ Cros C. L'Alchimie moderne apud Poèmes et Proses, p. 262.

⁵ Нам было бы нетрудно сделать настоящую главу потолкаше, припомнив некоторые из часто встречающихся в книгах эпохи Ренессанса астральных свойств камней или их действия в качестве талисманов. Мы же удовольствовались лишь краткими намеками на них, дабы не погрязать в теме, за которую мы не беремся, ибо тогда пришлось бы трактовать символику драгоценных камней. А между тем наша задача как раз отличается от трансцендентного символизма. Она сводится к установлению своего рода имманентного символизма, символизма наивного, поскольку нам необходимо доказать, что простейшие образы могут вызывать упорядоченные грезы, отмеченные настоящей онирической печатью, а также глубоко характеризовать грезовидца.

странства-времени с точки зрения простого неискушенного грезовидца.

Кристалл возбуждает нескончаемые грезы о собственном прошлом. Откуда он взялся? Какова его история? Какие воспоминания об исчезнувших эпохах он хранит? Что сокровенного получил он от тех, кто грезил с его помощью?

В настоящем времени сокровище воспринимается как присутствие, как залог верности стража.

Если драгоценный камень так отягощен прошлым, то неужели у него нет будущего? Какому миру мы его посвящаем? Литература изобилует историями о проклятых камнях, о камнях преступных.

Впрочем, эти наскоро брошенные ремарки, наверное, покажутся довольно-таки банальными. И банальны они в силу своей смутности; любой наблюдатель без труда отыщет души, для которых они играют определенные и решающие роли. Мы заимствуем из одной старой книги чрезвычайно обстоятельный документ, где время, связываемое с драгоценными камнями, получает необыкновенную разработку. Порта пишет: «Камни обретут свои важнейшие свойства на небе и будут сопрягать их с небом, если их отшлифовать в определенные часы и время... ибо в этом случае они больше одушевятся, а их воздействие станет более могущественным, к тому же образы светил в оных камнях выразятся с большей естественностью»⁶.

Итак, здесь соединяются два типа могущественных грез: прежде всего греза о материальных *флюидах*, ставящих субстанцию в соответствие с конкретной планетой, а затем — и греза о математических аспектах неба, устанавливающих соответствие между субстанцией и совокупностью светил. Аналогично тому, как гороскоп человека составляют в момент, когда рождение наделяет его физиономией, гороскоп для драгоценности следует разрабатывать в момент, когда резчик камней придает ей геометрическую форму. Рабочий должен грезить сразу и о свете драгоценного камня, и о свете небосвода. Глубины субстанции он должен

⁶ *Porta J.-B. La Magie naturelle. Trad., Lyon, 1565, p. 487.*

соединить с глубинами неба. Он должен «бракосочетать» небесные знамения с сигнатурой субстанции⁷.

Как в таких бесконечных сновидениях не ощутить сверхдетерминаций бессознательного в действии? Точнее говоря, здесь присутствует *астральная сверхдетерминация*; небесные светила действуют, так сказать, дважды: своей индивидуальной материей и своими группировками. Ювелир, который наделит свое ремесло всевозможными космическими ценностями, выберет драгоценный камень по господствующей над ним планете и будет обрабатывать его согласно *царствующим аспектам*. Существует некий синтез формирования созвездий и образования кристаллов. Символы математики кристаллических граней и математики созвездий объединяются подобно тому, как уже объединились материи планеты и соответствующего ей камня⁸.

⁷ К. Г. Юнг подчеркивает важность для Парацельса параллелизма между психическими силами и силами материальными. Он демонстрирует, что алхимия представляет собой моральную аскезу. Он показывает именно позицию духа, *складывающегося* при изучении мироздания. Парацельсовское понятие «*confilamentum*» (соневосвод) соотносится с *небосводом* (*filament*). Юнг охотно перевел бы слово *confilamentum* выражением «уподобление (*Angleichung*) небосводу» (*Jung C. G. Paracelsica. Zürich, 1942, p. 90*).

⁸ Если хоть с каким-то вниманием прочесть исследование по онирической психологии, то наскоро выведенные рассуждения Жоржа Сореля^А о камнерезах окажутся совершенно недостаточными. «Я считаю, — говорит Жорж Сорель (*De l'Utilité du Pragmatisme, p. 198*), — что правильные многогранники были придуманы камнерезами, пожелавшими произвести формы, которые разум мог бы счесть наиболее совершенными из тех, что можно извлечь из особо благородных материалов; их поиски ошупью, очевидно, предшествовали многим рассуждениям геометров; не видно, какие основания могли быть у тех, кто задавался столь трудными и бесполезными проблемами, как разбираемые в XIII книге Евклида, если эти проблемы не должны были истолковывать знаменитые открытия». Сорель только и рассуждает, что об искусственности человеческого разума; поэтому он отвергает как чисто геометрическую мысль, так и ее онирическое происхождение. А ведь это он написал: «Сами твердые камни были окружены таким поклонением, что, например, резьба по корунду расценивалась как святотатство». Как бы там ни было, поразительно видеть, что Сорель весьма скоро принял свое кредо за *неоспоримый факт*; ведь через несколько страниц он пишет без малейшего доказательства: «Камнерезы придумали правильные многогранники...»

^А Сорель, Жорж (1847—1922) — франц. философ и социолог. Теоретик синдикалистской революционной практики; противник буржуазной демократии.

Драгоценный камень, в должное время обрабатываемый великим камнерезом, поистине является камнем астрологическим. Он принадлежит астрологии, вырезанной в твердом материале, — это узел судьбы, которая становится напряженной в тот момент, когда связывается с чьим-либо рождением, когда художник отделяет камень от его жильной породы. Камень обездвиживает гороскоп. Благодаря своей астрологической огранке он наделяется способностью служить «передатчиком» гороскопа. Стало быть, это синтез гороскопа и талисмана. Странные грезы, в которых кристаллическая материя сопрягается сразу и с мгновением, и с вечностью! Графиня де Ноайль, грезившая в одном из египетских музеев, пишет (*La Domination*, p. 238): «Божественные скарабеи — капли голубых столетий, тепловатой граненой бирюзы».

Но приведенная страница Порты остается исключительной, и алхимики устанавливают сопричастность между небесными светилами и свойствами камней прежде всего через *материальные флюиды*. В этом-то духе подлинно материального воображения мы и собираемся развивать дальнейшие замечания.

IV

Итак, теперь посмотрим подробнее, как разные типы воображения, затронутые другими стихиями материального воображения, могут накладываться на земное воображение кристаллической материи. Мы признаём, что нет драгоценного камня, который был бы истинно и исключительно земным. В царстве грез кристаллы всегда подвергаются воздействию сопричастности другим стихиям — огню, воздуху и воде.

И действительно, в грезах земной психики земля темна и черна, сера и мутна, *земля землиста*. Воображаемое сцепление с какой-либо материей прежде всего требует от воображения некоего утверждения, тавтологически и непосредственно связывающего существительное с прилагательным. Необходимо, чтобы субстанция реализовала *свое* качество, чтобы она заставила нас пережить обладание присущими ей богатствами.

Эти богатства должны быть активно хранимы, сконцентрированы в каких-то глубинах. Один химик XVII века, грезя о жизни драгоценных камней, считал, что эта жизнь всегда в опасности. По мнению Гийома Гранже (*Paradoxe que les Métaux*

ont Vie. 1640, ch. III), камням присущ «особый способ само-сохранения посредством накопления дружественных предметов и отвращения к врагам». Самый твердый из кристаллов должен активно поддерживать собственную твердость.

Если мы захотим уразуметь понятие *материального флюида*, его следует рассмотреть во всех потенциях его *активизма*. В частности, необходимо обратить внимание на то, что такая прекрасная и мощная материя, как драгоценные камни, воспринимает *флюиды* небесных светил отнюдь не *пассивно*. *Минерал поистине притягивает астрал*. В этом воображаемом притяжении только и происходит, что реализация воли к обогащению. Оно представляет собой основополагающий закон воображения обладания, а воображение обладания систематически превосходит позитивность обладания. Обладание же — всего лишь тень, если в нем нет позитивности иллюзий. Любая теория обладания конденсируется в убеждении, что всякое богатство притягивает другое богатство, что всякое богатство активно и в режиме *сложных процентов* превращает разнообразнейшие потенции в капитал.

Преимущество исследований материального воображения в том, что эти темы трактуются в них простодушно. Так, на взгляд Беркли, смола *притягивает* солнечные лучи; она не просто находится под влиянием солнца, а активно накапливает разнообразные флюиды, всевозможные ценности. Таковы нормальные грезы, и мы без труда можем привести массу примеров на эту тему. Как бы смола ни текла, она — огненное существо. И не только оттого, что она горит, выделяя бесчисленные запахи, но и потому, что она представляет собой летнее существо, потенцию солнца, растительное золото, аватару золота солнечного и земного. Все эти превращенные в капитал потенции, по Беркли, остаются в дегтярной настойке, материалистической панацее великого противника идеи материи^А.

^А У Дж. Беркли действительно есть сочинение «Сейрис, или Цепь философских размышлений и исследований, касающихся достоинств дегтярной настойки и разных других предметов, связанных друг с другом и возникающих один из другого» (1744). Беркли слышал о целебном действии дегтярной настойки на Род-Айленде от местных индейцев, а затем испробовал ее на себе. (См. *Беркли Дж.* Соч. М., 1978, с. 465—509).

Впрочем, активизм динамического воображения астральных флюидов, возможно, характернее всего проявляется в *твердых* разновидностях материи. Так, по мнению Порты, звездные флюиды с трудом проникают в драгоценные камни. Но благодаря самому этому нелегкому проникновению в камнях флюиды закрепляются надежнее, чем в любой иной субстанции: «Сколь же они как бы противятся (*semblent dures*) получению благоприятных даров с небес, и однако, когда они их получают, они удерживают и сохраняют их весьма долго; по-моему, это понравилось бы Ямвлиху»^А (*Porta J.-B. La Magie naturelle*, p. 471).

Может быть, мы лучше поймем такое накопление флюидов в твердой материи, если приведем литературный образ *приобретенной твердости*. Мы не можем чересчур умножать параллелизм материальных и моральных образов. Совокупность образов воли естественно притягивает к себе моральные образы. Именно об этом пишет Ницше в «Утренней заре»: «Как надо каменеть — твердеть медленно-медленно, словно драгоценный камень, и, наконец, спокойно застыть ради вечной радости» (§ 541).

Но мы больше не вдаемся в изучение этой тенденции материалистической грезы, состоящей в том, чтобы «навечно» определиться с ценностями; мы собираемся изучать, как происходит овладение разнообразнейшими ценностями.

V

Чтобы драгоценные камни так живо светились, чтобы они воспринимали чистейший свет, сам стиль воображения должен способствовать тому, чтобы драгоценные камни были сопричастны потенциям, связанным с грезами больше земной, трех других стихий, более онирических и ониризирующих, чем земля. Эту причастность мы собираемся искать в порядке «воздух, огонь, вода» и начнем с самого сложного. Впрочем, чаще всего мы принимаем точку зрения современного воображения и потому цитируем только

^А Ямвлих (250—330) — греч. философ; пифагореец и платоник. Разработал теорию души, основанную на математических принципах. В труде «*De mysteriis*» попытался рационально обосновать религиозные культы и ритуалы». Пришел к монотеизму (во главе всех богов — Первопринцип).

тексты, которые воображение может оживить в наши дни. А чтобы изучить проблему во всей ее историчности, потребовалось бы написать алхимическую энциклопедию.

Едва открыв ларец, где хранился сапфир, воздушное изображение взлетает в голубое небо. Похоже, этот камень вобрал в себя всю небесную голубизну. В действительности *голубизна* — изначальный цвет неба. В порядке образов, перед тем как перейти на другие объекты, она принадлежала небу. Когда небесная голубизна нисходит в сапфир, кажется, будто безмерное пространство соскальзывает в своего рода безразмерное пространство или, согласно превосходному выражению Люка Дитриха, «в беспространственную глубину» и замыкается в ней. Итак, сапфир кажется нам самым просторным из драгоценных камней.

Стихи Ланца дель Васто и прекрасный комментарий к ним, который дает Люк Дитрих, мгновенно заставляют нас пережить участие неба в столь небольшом драгоценном камне: «Драгоценный камень — это точка, где устраняется противоположность между материей и светом. Материя вбирает свет в самое нутро и перестает отбрасывать тень... Кусочек угля, превращенный в алмаз магией огня и долгим подземным терпением, достигает прозрачности источника и звезды. Душа видит, как в нем сияет совершенство, к которому она стремится; человеческая проблема решается здесь с помощью астральных уподоблений:

Astre prochain, lumière que je touche,
Pierre qui vit, répons à mon regard,
O cri secret, concrète extase, couche
Où le jour sombre et médite à l'écart,
Rappelle, exalte, abolis ce qui passe
Et contiens-moi, profondeur sans espace.

(О ближнее светило, свет, к которому я прикасаюсь,
Живой камень, ответь на мой взгляд,
О тайный крик, сгущенный экстаз, ложись туда,
Куда погружается день, и предавайся раздумьям поодаль,
Вспоминай, возвышай и устраняй преходящее,
И обуздавай меня, о беспространственная глубина.)».⁹

⁹ Dietrich L. Ciselures et Dessins // Pyrénées, p. 540.

Пространство неба и душевное пространство растворяются друг в друге. Свет становится телесным. Прилагательное «небесный» в этой грезе сочетается с материей. Сгущенная греза как бы изгладила антитезу тьмы и света.

Нельзя ли с этими поэтическими грезами сопоставить усилия гегелевской диалектики? Для гегельянца кристалл — это тело, принимающее внешнее внутрь. Непрозрачное тело поначалу отвергает безмерный свет прекрасного пространства. Непрозрачное тело не желает снимать покровы со своих глубин. Но представляется, что кристаллизация, извергая жильную породу, способствует образованию объекта, которому больше нечего прятать: «Индивидуальное тело, по правде говоря, поначалу бывает темным, поскольку именно в этом, как правило, состоит детерминация абстрактной материи, существующей для себя. Но мы видим, как эта темнота исчезает в материи “отделанной“, а значит, индивидуализированной посредством формы»¹⁰. Тем самым кристалл — самим фактом своей оформленной индивидуальности — становится «средой для света». Вот великий образец союза между образами и идеями! Кажется, будто дневной свет и свет духа соединяются в прозрачном камне. Кристалл помогает нам *понимать* материю. Абстрактно и конкретно мы находим камень *светозарным*. Такой внутренний свет свидетельствует нам о *разуме* материи. И вот мы попадаем в некое средоточие, где идеи греют, а образы мыслят. В таких случаях и греза научается создавать абстракции. Здесь она творит абстракцию света, из которого сохраняет лишь чистоту. Чистое и большое небо распростерлось в грезящем сапфире.

Когда свет камня не столь мягок, когда камень мерцает, вырисовывается *звездная*, а уже не *небесная* сопричастность. Связь тут настолько крепка, что в некоторых грезах невозможно любоваться алмазом, не думая о ночи. В плане грез мерцание — феномен тьмы. Выражаясь в стиле Жюльена Гракха^А, алмаз — это «сумеречный красавец». Это образец воли к

¹⁰ Hegel. Philosophie de la Nature. Trad., Véra. Т. II, p. 17.

^А Гракх, Жюльен (Луи Пуарье) (р. 1910) — франц. писатель; профессор истории; начинал как сюрреалист. В своих романах стремился создавать «мифы нашего времени»; описывал индивидуальную инициацию героев, в которой греза становилась реальностью («В замке Арголь» — 1938; «Балкон в лесу» — 1958; «Полуостров» — 1970 и др.).

господству. Алмаз — гипнотизирующий взгляд. Впрочем, мы вернемся к этому вопросу, когда займемся изучением сопричастности кристалла огню. А пока давайте подумаем лишь об универсальной силе алмаза, о его гипнотическом смысле.

Для своего сотворения алмаз сосредоточил в себе силы земли и неба. Реми Белло описал в стихах борьбу между магнитом и алмазом, которые грезятся как две противоположности. Превосходный пример воображаемого взаимодействия между метафорой и реальностью: алмаз притягивает взгляды, а магнит — железо. Легенда превращает двух «магнетизеров» во враждебные силы.

Dirai-je la chose non croyable,
Chose vraiment épouvantable,
De la force du Diamant,
Opiniâtre à son contraire,
Combattant comme un adversaire
La force et la vertu de l'Aimant.

(Скажу я вещь невероятную,
Вещь поистине устрашающую,
О силе Алмаза,
Упорствующего против своей противоположности,
Борющегося, словно противник,
С силой и доблестью Магнита).

(*Belleau R.*, p. 44)

Но кто сейчас считает, что Алмаз и Магнит остались непримиримыми противниками — не только по этимологии, но и для воображения сил?¹¹

¹¹ Агриппа^А утверждает, будто «алмаз препятствует магниту притягивать железо» (p. 39). Поэт грезит об иной этимологии. Виктор-Эмиль Мишле пишет об алмазе: «Никакая материя не в силах его расцарапать, ни одна эмоция как будто не в силах в него проникнуть. Он живет в чистой интеллектуальности и мертв для всякой чувствительности... Древние называли его «Неукротимый», *Adamas*. Называют его еще и солитером (одиноким)» (*Les Portes d'Aigrain*, p. 125).

^А Агриппа Неттесгеймский (Генрих Корнелиус) (1486—1535) — медик, философ, алхимик и каббалист родом из Кельна. Лейб-медик Луизы Савойской и историограф Карла Пятого. Осн. труды: «Об оккультной философии» в трех книгах (1531); «О неточности и тщете наук» (1530).

Эта тема *космической силы* алмаза, камня, сосредоточивающего силы мироздания, может сочетаться со стихиями в исследованиях психологической зоны, промежуточной между опытом и воображением. Но отчетливо уловить, в чем проблема, трудно, поскольку сам избыток метафор привел к износу наивных убеждений. Так, один автор XVII века после нескольких других легенд сообщает еще и следующую: «Алмаз, который не поддается величайшим силам вселенной, таким, как железо и огонь, по словам Плиния, складывает оружие перед кровью Козла и уступает ей, надобно лишь взять ее прямо из животного и употреблять теплой» (*François R. Essay des Merveilles de Nature et des plus nobles Artifices*, p. 177). Впрочем, автор добавляет: «В Париже над этим насмеются, к тому же это сказка и ее не следует рассказывать в приличной компании». Цель такого предупреждения, несомненно, убедить нас в том, что в записи этого поверья также присутствует неуместность. Мир устроен так, что мы, как правило, запрещаем улыбаться философу, изучающему поочередно рассудок и образы: если он рационалист, то разве у него нет обязательств по отношению к серьезному, к строгости и косности рассудка, а если он желает изучать ониризм, то как он посмеет отрешиться от энтузиазма и забыть вдохновенный тон? А тем не менее существует столько промежуточных проблем! Рационализация зачастую бывает изнанкой рациональности, а воображение часто переходит от убежденного тона к подшучиванию. В приведенном примере насыщенный отзвуками предрассудок экстравертируется в шутку. Если бы наша цель состояла в нагромождении примеров такого рода, мы могли бы беззлобно посмеяться над всеми преимуществами психоанализа. Даже в сфере рационального познания мы приходим к лучшему пониманию чего-либо, когда искренне смеемся над собственными заблуждениями.

VI

Нет более затертого образа, чем образ пламени алмаза; нет более легкой материальной сопричастности, чем причастность драгоценного камня огню стихий. Нам кажется бесполезным приводить его примеры в простой форме. Образ кристалла, который «мечет пламя», в какой-то степени яв-

ляется *естественным*. Стало быть, мы удовольствуемся показом того, как этот образ обрабатывается метафорами, как воображение возвышает его сверх всякой меры.

Поначалу кажется, что воображение, не устающее надевать свои объекты богатствами, с легкостью перегружает собственных героев сокровищами. Литературное воображение расточает украшательство. В романах носят гораздо больше украшений, нежели в жизни. Вот как Гюстав Кан описывает цирковую звезду: «Змея из карбункулов расплющивалась о ее грудь; в громадном опале у нее на шее отражались зори в млечном утреннем тумане на больших реках, а дальний пылающий костер был фоном и как бы душой камня»¹². Превосходный пример нагромождения космических прилагательных: тут и вода, и молоко, и туман, и огонь. Прекрасный пример противоречий, дорогих для воображаемого богатства: большая река и пылающий костер. И все это на груди наездницы! У символизма было неплохое зрение!

Камни могут превращаться в образы снопов многоцветного пламени. В своей книге «Ковчег» Андре Арнифельде проявляет собственную причастность снопу пламенных отблесков, «космическому празднеству», в следующих выражениях: «Опьяненный и беспредельный, жонглируемый этой огненной волной, жонглирующий сам, свет, попавший в эту бурю камней, я чувствовал, как я журчу, пылаю и блистаю в демиургической оргии лучей, цвета и пространства...»¹³ Грезовидец жонглирует и жонглируем, мечет огни, а огни мечут его — вот доказательство того, что он причастен струе пламени, брызжущего из камней. Не будем забывать, что огонь обретает смысл в своих образах прежде всего благодаря *движению*. Это ускоритель как в воображаемом так и для воображающего. Слово *пыл* обращается ко всем органам чувств.

Подобно любому сочетанию живых и разнообразных красок, скопления драгоценных камней наделяются движением и порывами. Кажется, будто они — эти тысячи не-

¹² Kahn G. Le Cirque solaire, p. 50.

¹³ Arnyvelde A. L'Arche, p. 38.

подвижных огней в драгоценных камнях — уже готовят образ колибри и райской птицы, которых так часто сравнивают с летающими сокровищами. Жюль Дюгем^А сообщает легенду об индийских мудрецах, поднимавшихся в воздух благодаря свойствам драгоценных камней, и добавляет: «Малайцы некогда поклонялись маленькой райской птичке... коей они приписывали миссию провожать и защищать стаи изумрудных райских птиц»¹⁴. Наконец, «перья наделяли способностью к полету носившего их мудреца». Легенды группируются вокруг простой реальности и сцепляются с нею: цвета огня летучи. Они *потрескивают*. Во многих образах африканский ткачик в полете как бы разбивает кристаллы. Андре Бретон оформляет этот образ по-новому: «Алмаз можно разделить на столько алмазов, сколько потребовалось бы для купания всем африканским ткачикам»¹⁵. Для поэтов кристалл — это еще и своего рода звуковой охват вселенной. Пьер-Жан Жув^В, умеющий вслушиваться в тихое безмолвие стихов, пишет:

La chose tremble et l'on entend
 Les forêts de cristaux se former...

 Les musiques jamais entendues se mettre au travail.

(Вещь дрожит, и мы слышим,
 Как образуются леса кристаллов...

 Неслышанная музыка принимается за работу.)
 (Le Paradis perdu. Mouvement, p. 20)

При умиротворенном созерцании слышится хрустальный перезвон. Похоже, что некоторые *напряженные* души в сво-

^А Дюгем Жюль, возможно, имеется в виду Пьер Дюгем (Дюзем) (1861—1916) — франц. физик, историк философии и естественных наук.

¹⁴ Duhem J. Histoire des Idées aéronautique avant Montgolfier, p. 44.

¹⁵ Breton A. Le Revolver à Cheveux blancs, p. 143.

^В Жув, Пьер-Жан (1887—1976) — франц. поэт, начинавший как «унаимист», славивший научно-технический прогресс, а после Первой мировой войны ставший убежденным католиком. Романист, музыковед, переводчик Гёльдерлина и Шекспира.

ем *напряжении* ощущают кристалл как взрывчатую материю, в которой содержится разрывающий клетки огонь. На взгляд д'Аннунцио, кристалл представляет собой прозрачную боль, чуть ли не разрывающую сердце¹⁶. В «Может быть, да, может быть, нет» сланцы блистают так, что кажется, будто они «потрескивают, словно стерня в пламени... прокаленные булыжники сияют острой белизной, подобно отрывистым крикам» (Trad., p. 270).

По многим качествам *феникс*, огненная птица, подобна «агрегату» *летающих драгоценных камней*. Один автор описывает ее «в пурпурном оперении с двумя слоями позолоты». Из бессознательного образ наделяется *сверхрасцветченностью*, чтобы подчиниться закону *сверхдетерминированности* богатств. Цвета недостаточно, нужен еще *блеск*, а блеск и огонь сконденсированы в драгоценных камнях.

Для доказательства нашего сближения «драгоценные камни — райская птица — феникс» покажем, как один автор говорит о райской птице: «Вечная игрушка воздушных волн, райская птица не находит иного убежища, кроме дыхания ветров, другой пищи, кроме небесной росы. Природа, украсившая ее отблесками изумруда и позолоченными лучами топаза, дала ей лишь крылья, словно бы для того, чтобы призвать ее к небесной любви, которую никогда не придется осквернить земле... Под ее роскошными золотыми крыльями природа соорудила мягкое гнездо из перьев, и в небесах, которые райская птица не должна покидать иначе, как чтобы умереть, ее птенец резвился подобно фениксу в первых лучах солнца».¹⁷

Так украшения из драгоценных камней становятся многоцветным пламенем, пламенем подвижным и летящим. Сокровенный огонь оживляет их, подготавливая метафоры, связанные с жизнью.

Полное изучение *воображаемых огней* в драгоценных камнях должно «пройтись» по всему спектру — от белизны до блеска, от «топазов, этих сосулук старых строгих вин», как выразился Шарль Кро¹⁸, до пылающих рубинов. Но именно

¹⁶ См. *D'Annunzio G. La Ville morte. Acte III. Trad.*, p. 190.

¹⁷ *Denis F. Le Monde Enchanté*, p. 150.

¹⁸ *Cros Ch. L'Alchimie moderne // Poèmes et Proses*, p. 262.

по рубинам мы лучше всего измеряем живость огненных впечатлений. Малейшая бледность моментально притягивает пейоративное суждение, а чуть более яркий блеск, напротив, призывает безграничную похвалу. Возьмем эти ценностные суждения, эти суждения о пыли немного более расширительно.

Когда в нашей второй книге о *земле* мы владимся в подробности *нюансировки* качеств, нам придется вернуться к разнообразным впечатлениям, наделяющим ценностью *драгоценные* камни. Теперь же мы понаблюдаем в действии игру ценностей, приводящую поочередно то к преувеличению ценности камней, то к их «очернению». В частности, воображение, наделяющее их полем, как будто просто измеряет их пыл и пламенность.¹⁹ Один автор так комментирует силы излучения рубина: «Рубин-самец обладает бóльшим блеском и более свежей аlostью, нежели самка, которая черновата, мрачна, бледна, с ослабленной и блеклой аlostью»²⁰. Можно уловить в действии *нюансировку* красного пламени рубина. Вольно же современному читателю прочитывать прилагательные *свежий* и *блеклый*, как если бы они соответствовали *состояниям*, обозначаемым безжизненными метафорами... Избегая сопричастности, такое прочтение запрещает себе и познание онирических ценностей, тонирующих качеств. Подобно тому, как алхимик работал до тех пор, пока не получал *прекрасный* цвет, грезящий о драгоценности нуждается в *свежем* рубине. Действительно, об онирических ценностях рубина следует судить согласно диалектике свежести и блеклости. Ощущать эти ценности следует, либо утрируя, либо смягчая их — как «самца» либо как «самку».

Тот, кто созерцает рубин, проникаясь сопричастностью к нему в динамическом смысле усиливающегося блеска,

¹⁹ Все-таки есть случай, когда воображение доходит в своих образах до крайности. Так, у Гийома Гранже читаем: «Руйус, ученый Медик, опять же подтверждает это диамантическое качество в повествовании о двух Алмазах, каковые мадам де Эр, отпрыск августейшего Люксембургского дома, имела в своем обладании и которые передавались по наследству в ее династии. Сии Алмазы время от времени производили другие Алмазы, им подобные» (*Granger G. Paradoxe que les Metaux ont Vie*, chap. X).

²⁰ *François R. Essay des Merveilles de Nature...*, p. 174.

видит, как из камня исходит *пламя*²¹. Наш автор добавляет: рубин темно-фиолетового цвета (*balais*) (по-итальянски *baleno*, что означает «молния») «распознается, когда фиолетовое пламя вырывается вовне подобно точечному раскату грома и карминной молнии». Даже в чисто описательной книге, подобной сочинению Рамбоссона «*Les Pierres précieuses et les principaux Ornaments*» (Paris, 1884)? мы находим все то же впечатление *бездонной глубины* алмаза: «Кажется, будто вырывающиеся из него струи света исходят из глубокого и бездонного источника. Огни его брызжут, как будто собранные в едином порыве: они устремляются вверх, ибо не могут больше сдерживаться» (р. 29). Вот так свет грезится, словно душевное волнение. Алмаз блистает от нетерпения. А какое отвращение содержится в следующем суждении, выдержанном в противоположном духе: «Как бы его ни подделывали под рубин, гранат — это маленький гибрид (*bâtardeau*), грязно-темный, проглядывающий густой тучей без единой свежей черты»²².

Надо ли подчеркивать волю проклинать этого несчастного «грязно-темного» выродка? Его «качество» здесь — не благодушный атрибут, употребляемый со спокойным безразличием современного геолога, который говорит о дымчатом кварце. Воображение не *обозначает* свои объекты. Оно ими похвально или обесценивает их. Аналогично этому ему недостаточно *обозначать* ценности; необходимо, чтобы оно не оставалось равнодушным к добру и злу, «квалифицируя» или «дисквалифицируя» их. И тогда направленное *против* граната стихотворение Реми Белло покажется нам совершенно спортивной дисквалификацией *воли к блистанию*.

Писатели эпохи Ренессанса непрестанно возвращаются к одной идее: драгоценные камни бросают вызов миру

²¹ Нередки легенды, в которых комната освещается драгоценным камнем, без иного света, кроме света, о проекции которого, исшедшей из глубин камня, мы и грезим.

²² «Грязно-темный гранат» — строчка из Реми Белло («Рубин»).

мрака. Карбункулы, говорит один автор, «позорят самые яркие угли». «Самая мрачная тьма не может ни сокрыть, ни даже омрачить их живость, и сам мрак вынужден скрыться». Странные образы тьмы, отгоняемой в свое логово, черноты, скрывающейся в черноте, тени, гонимой светом. Нам скажут, что это не более чем фигуры стилия. Но это будет означать забвение того, что оценка предметов требует *ораторских ценностей*. Драгоценные камни — сгустки хвастовства. Носящему их они дают возможность сопричастности к этой воле к блистанию. Героиня Жорж Санд, Цезарина Дитрих, желает, чтобы каждый знал, что она носит всего одну драгоценность, один сверкающий камень, но зато какой! До чего *величественный* камень!

И как же тогда — в энтузиазме сопричастности — удержаться от преувеличений? Ценность беспредельно возрастает. На одной странице Жорж Санд мы видим пример этого безудержного преувеличения, этой ничем не обусловленной сопричастности огню алмаза. В «Лауре» Назьяс показывает своему племяннику легендарный алмаз, алмаз «столь изумительной белизны, чистоты и величины... казалось, будто в комнату вошло закатное солнце... Я закрыл глаза, но это оказалось тщетным. Красное пламя заполняло мои зрачки, ощущение невыносимого тепла проникало внутрь моего черепа»²³. Так излучение алмаза действует на закрытые глаза. Но это еще не все. Если по *литературному алмазу* Жорж Санд ударить пальцем, из него посыплется дождь искр и извергнется струя пламени. Ни одно качество, *усвоенное* грезами, не может оставаться пассивным. Самый легкий щелчок по предмету вызывает атаку с его стороны. Образ метания лучей вбирает в себя все образы дротика, острого копья, пронзающего голову грезовидца.

И поскольку ничто не останавливает воображающего автора, впечатление тепла, и без того преувеличенное, доводится до космического уровня: алмаз Назьяса способен

²³ *George Sand. Laura*, p. 70.

растопить льды полюса. Когда его взяли в поездку в край за полярным кругом, он распространил там «тепло, нежное, словно весна в Италии»²⁴.

Впрочем, достаточно перейти от реальности к метафоре, чтобы столь чрезмерные образы перестали шокировать здравый смысл. Жан Кокто пишет в «Испорченной молитве»:

L'âne et le boef réchauffent un diamant surnaturel,
Surnaturel. Regardez! mais regardez-le!

Regardez, il éclaire la neige et les mondes,

Il dissimule un mécanisme d'arcs-en-ciel.

(Осел и вол разогревают сверхъестественный алмаз,
Сверхъестественный. Смотрите! Посмотрите-ка на него!

Глядите, он блистает снегом и мирами,

В нем кроется механизм радуг.)

Воспользуемся примером со столь тяжеловесно преувеличенными образами, чтобы подчеркнуть потребность в преувеличении, какую мы ощущаем в самих словах, когда записываем их, их воображая, т. е. с убежденным воображением, короче говоря, когда мы уверены, что у нас есть литературное воображение. К примеру, в качестве отправной точки необходимо допустить, что если камень холоден, то *бриллиант горяч*. Это ощутит любой читатель, желающий как следует пережить воображаемый активизм глагола *блистать* (briller): сочетая с *бриллиантом* его активный глагол, он зарядит себя функцией блистания, ощутит легкое блаженство, тонизирующий пыл любого расслабляющегося существа. Бриллиант блистает и вызывает блеск взгляда: это поверье настолько общепринято, что навязывает себя романисту, даже когда тот описывает столь бескорыстный характер, как бедную Тэсс д'Эрбервилль. Когда в вечер пе-

²⁴ Один пациент Дезуайля, работавший с грезой об алмазе, говорит так: «С его помощью мне удалось найти к себе подход и я проник в область, которая могла быть образована солнечным сиянием. Впечатление такое, что тепла больше, чем света... ощущение космической мощи, странной, хотя и чуть устрашающей силы» (*Le Rêve éveillé et la Psychothérapie*, p. 336). Подчеркнем, что греза здесь является в какой-то степени нормальной и естественной, как того и требует метод Дезуайля.

чальной свадьбы она открывала ларец с бриллиантами, то «ее глаза мгновение сверкали, словно камни»²⁵. Гегель говорит в сущности, то же, что и несчастная служанка: «Типичным кристаллом является алмаз, этот продукт земли, виду коего радуются глаза, потому что они видят в нем первенца света и тяготения».

Естественно, стоит представить себе нюансы объекта, как он начинает расти и способствовать преувеличениям: разве желать алмаза и глядеть на него с гипнотизмом желания не означает усиливать его блеск?

Другой натурфилософ без колебаний наделяет драгоценные камни осознанным блистанием. Ж.-Б. Робине^А пишет: «Поскольку мы имеем сочетание нескольких органов, дающее глаза, у нас есть дар зрения. В другом сочетании органов карбункулу присуща способность быть лучезарным» (*De la Nature*. 3-е éd. Amsterdam, 1766. Т. IV, р. 190). «Способность к лучезарности, — добавляет наш автор, — разумеется, представляет собой нечто более совершенное, нежели дар видеть свет. Она предполагает больше чистоты в субстанции, больше однородности в ее частях, бóльшую тонкость в строении. Мы называем душой незримый свет, а светом — зримую душу» (р. 191). «Карбункул, алмаз, изумруд, сапфир и все прочие камни, возведенные на уровень естественных светоносцев, как те, что отбрасывают свет без всяких предварительных условий, так и те, что светятся лишь при помощи трения, — не наслаждаются ли они на свой лад проявлением столь превосходного свойства? Нет ли у них своеобразного сознания? Не проявляют ли они его с ощущением некоего удовлетворения? Камень, который трут, чтобы сделать его светоносным, понимает, чего от него требуют, а блеск его доказывает его благосклонность» (р. 192).

Однако этот философ XVIII века перегибает палку. Он приводит еще один пример неуклюжего преувеличения: он мыслит парадоксами вместо того, чтобы чистосердечно грезить. Наивность его сомнительна. Он не достигает плана

²⁵ *Hardy Th. Tess d'Urberville*. Trad. Т. II, р. 50.

^А **Робине**, Жан-Батист (1735—1820) — франц. философ. В трактате «О природе» (1761) развивает материалистические и сенсуалистские взгляды.

грез, излюбленного поэтами или наивными учеными предыдущих столетий^{25bis}.

По существу, когда нам говорят о вещах и когда нам говорят о фактах, необходимо подтверждать и возвеличивать *естественные грезы*. Приведем пример этого преувеличения реального. В «Гелиогабале» Антонен Арто^А пишет: «На голове у статуи алмаз по имени Лампа. В ночи он отбрасывает свет столь живой, что храм освещается им, словно факелами... В этой статуе есть еще одно чудо; если вы глядите на нее анфас, она смотрит на вас; если же вы удаляетесь, взгляд ее следует за вами» (р. 40). На таких страницах алмаз — взгляд и свет — красноречиво высказывается о силе своих чар. Своего рода брейдизм^В воображения помогает складывать легенды. У легенд, передаваемых по традиции, у легенд, с которыми связывается интерес, есть постоянное онирическое ядро. Алмаз чарует — в буквальном и переносном смысле.

Сколько раз в наших исследованиях воображения нас заставляла врасплох инверсия созерцаемой красоты: внезапно прекрасное начинает смотреть на нас! Подобно звезде, алмаз принадлежит миру взгляда, это модель сияющего взгляда²⁶. Красота кристаллов возвращает нам пламя нашего вождедеющего взгляда.

^{25bis} Ср. Виктор-Эмиль Мишле: «Вульгарная наука... утверждала в минералогии, будто кристаллы наделены полом. Дескать, бывают кристаллы-самцы и кристаллы-самки, и все повинуются закону любви (Les Portes d'Airain, p. 62).

^А Арто, Антонен (1896—1948) — франц. писатель, драматург, актер театра и кино. Провозглашал «жизнь против культуры» и «поиски абсолютного опыта». Основатель «театра жестокости». «Гелиогабал, или коронованный анархист» — 1934.

^В Брейдизм — по имени брит. хирурга и гипнотизера Джеймса Брейда (1795—1860). Он первым установил, что если располагать блестящий предмет на расстоянии 0,25—0,45 м от глаз, пациент уснет, если он этого захочет и будет слушаться указаний экспериментатора.

²⁶ Доктор Жан Жеро в диссертации по медицине «Драгоценные камни в терапии» (1933) сообщает, что «алмаз Регент^С из Лувра первоначально находился в глазной впадине статуи некоего индийского бога».

^С Регент — алмаз весом в 137 каратов, входящий во Французскую Корону (Лувр, галерея Аполлона). Найден в Голконде в 1701 г. Сначала назывался «Большой Питт», затем был куплен для Короны Филиппом Орлеанским.

В одной фразе Рембо описывает мгновение этого отраженного взгляда:

... и драгоценные камни глядели.

Образ всегда с нами, даже когда он отрицает себя, даже когда он задерживает собственный порыв — привилегия воображения, одинаково ясного и когда оно скрыто, и когда оно выставляет себя напоказ:

О! Потаенные самоцветы — раскрывшиеся цветы!^А

Аналогично этому Жюль Сюпервьель^В пишет:

Un trésor dans le feuillage
Chuchote ses pierreries.

(Сокровище в листве
Шепчет своими драгоценными камнями.)

(A la Nuit, p. 47)

А Гийом Аполлинер, написавший в 1913 г. статью о Пикассо, пользуется тем же образом и аналогичной инверсией: «Его глаза внимательны, словно цветы, стремящиеся непрерывно созерцать солнце» (*Les Peintres cubistes*, p. 31). В лирической сказке Виктора-Эмиля Мишле читаем: «Желтые, фиолетовые и рыжие цветы» открывают свою красоту в единении со взглядом: «Возможно, непрерывный отсвет этих солнечных цветов остался навсегда и в топазовых зрачках Лены» (*Contes surhumains*, p. 9).

Общий взгляд, взгляд возвращенный в таких случаях указывает на подлинный обмен, иногда наделенный смыслом обмена субстанциального. Так, об изумруде один старый автор пишет: «Его радостный зеленый цвет пре-

^А Рембо А. После потопа // Рембо А. Произведения. М., 1988, с. 229. Пер. Н. Стрижевской.

^В Сюпервьель, Жюль (1884—1960) — франц. поэт; родом из Уругвая. Держался в стороне от «передовых веяний» в культуре и мысли XX века. Для него характерны чрезмерная повествовательность, уравновешенность, «простоватый» лиризм.

восходит любую зелень, ибо он до краев заполняет глаза и возвращает в природу натренированное зрение: чем больше мы глядим на изумруды, тем сильнее они увеличиваются, ибо от них зеленеет весь окружающий воздух». Вместо этого обмена материей вялой и избыточной, огненный опал обменивается с глазами пылающей материей: «Он мечет в солнце ответные дротинки, возвращая его лучи, хотя и ставшие чуть бледнее, словно лучи другого солнца: его пламя напоминает зрачок глаза».

Как мы видим, все метафоры сдвигают свой центр; они попеременно переходят от желания к объекту и от объекта к желанию, так что воображение занимается творчеством независимо от функций надзора, будь то со стороны рассудка, опыта или вкуса. Любого из перечисленных трех принципов достаточно для критики безумной истории об алмазе, вызывающем таяние всех полярных льдов. Но у *литературной критики* нет функции *рационализации литературы*. Если критика хочет встать вровень с литературным воображением, она должна изучать как *бьющую через край*, так и *сдержанную* выразительность. Не рассматривая эти два динамических закона, литературная критика может выражать суждения невпопад. Она не готовит нас к анализу ритма, благодаря которому мы переживаем великие образы, где гениальный поэт сумел вдохнуть выдержку в безудержность, — или же высшее счастье, порыв к новому в умиротворенный образ, а новую жизнь — в образ, спящий в языке. Как бы там ни было, литературная критика должна познавать избыточное бредовое воображение. Вот почему на этих страницах мы собрали *грезы воли к блистанию*.

Взаимодействие ценностей, вовлеченных в созерцание алмаза, может достигать моральных ценностей, а те могут помочь морализации расстроенной психики. Робер Дезуайль в своих упражнениях по сновидениям наяву часто советует созерцать чистый алмаз. Такое созерцание пробуждает беспримесное спокойствие. Ведь спокойствие и тревога, как утверждает он, это чувства, друг друга преследующие (II, p. 26) независимо от причин и реальных оснований этих чувств: в этом смысле образ может исцелять, а воображаемый алмаз — рассеивать страхи. Похоже, что кристалл, который грезят в его жильной породе, советует больному отбросить смятение и начать новую жизнь в средоточии его собственного света (ср. II, p. 27).

VIII

В этой книге и в предыдущей работе мы уже несколько раз встречались с понятием *чисто литературного образа*. Повторим, что мы подразумеваем под ним образ, черпающий всю свою жизненность в *литературе*, или по меньшей мере, образ, остающийся инертным и не обретающий *многословного* выражения. Зачастую — когда мы смотрим на обычную и пошлую реальность — в ней совсем нет черт, *преображающихся* в литературный образ. Так, неприметный жаворонок — это птица, невидимая в полете, да и ее пение остается довольно-таки монотонным. Но она подобна космическому центру столь грандиозной экзальтации, что (за это ручаются столько литератур) становится символом сразу и состояния души, и залитой солнцем вселенной. Пример с жаворонком в литературе позволяет нам утверждать, что чисто литературный образ есть подлинная *реальность литературы*. Аналогично этому *райская птица* есть чисто литературный образ экзотики.

Если бы мы могли систематически изучать чисто литературные образы, мы сумели бы впоследствии воспользоваться ими как средствами анализа психологии литературного воображения. И тогда было бы интересно улавливать эту *литературную реальность* в ее отношениях с отчетливо определенной *материальной реальностью*. Нам представляется, что драгоценный камень позволяет изучать именно взаимоотношения между реальной и воображаемой материей. Можно брать камни, качества которых вызывают у нас объективную уверенность в большей степени, чем качества других, например, рубины и алмазы, — и они сразу же будут восприниматься в цепи метафор, *умножающих свои значения* до такой степени, что у первых знаков вовсе не окажется смысла. И тогда более «спокойные» камни приобретут невероятные душевные качества. Шарль Кро в предисловии к своим научным размышлениям о производстве искусственных драгоценных камней вспоминает «целомудренную бирюзу, которая может умереть от наглого прикосновения» (L'Alchimie moderne // Poèmes et Proses. Éd. Gallimard, p. 262). Даже по отношению к как нельзя более точно определенному драгоценному камню, когда начинает высказываться воображение, мы ощущаем, что реаль-

ность — ничто, а воображение — все. Актуальный литературный образ как бы захватывается традиционным ониризмом камня. Камень также ассимилирует всевозможные алхимические грезы. И дело доходит до того, что мы можем говорить о воображаемом Космосе, сопряженном с конкретным драгоценным камнем: в твердом расцветченном атоме потенциально содержится мир. Как развивать столько смыслов — и не писать? Образ драгоценного камня *записывается*. И записывается в большей степени, нежели видится. Была бы только потребность видеть, нечто увидеть... Мы поставили бы в тупик многих поэтов, если бы потребовали от них *объективного* описания камней, блистающих у них в стихах. Но ведь такие образы потенциально содержатся в душе человека. Махали Пхал пишет: «Есть ли нужда смотреть на изумруд, чтобы доказать самому себе существование водяного призрака?»²⁷ Грезовидец, посвятивший жизнь образам воды, прекрасно знает, что изумруд — это сон реки, что изумруд — это большой пруд с выцветшей водой.

Впрочем, к проблеме *чисто литературного воображения* драгоценных камней можно подходить и иным путем. В согласии с классической литературной критикой можно рассмотреть искусство поэтов, претендующих на «оттачивание» стихов, тех, кто плавит Эмали, гравировывает Камей и изготавливает диадемы^А. В таких случаях слова становятся бриллиантами. Их синтаксис зависит от ориентации грани бриллиантов.

В превосходной книге Жака Шерера о Малларме мы найдем важные замечания о поэзии этого гранильщика алмазов²⁸. К примеру, Шерер справедливо пишет: «Чтобы составить поэтическое произведение, слова, эти украшения из драгоценных камней, должны не уноситься неистовым потоком, а блистать иератической неподвижностью, родственной тому молчанию, которое так любил Малларме, — когда они, будучи расставлены по местам магией поэта, за-

²⁷ *Makhali Phal. Nārāyana*, p. 225.

^А Намек на сборник Теофиля Готье «Эмали и камеи».

²⁸ *Scherer J. L'Expression littéraire dans l'Œuvre de Mallarmé*. 1947.

жигаются от взаимно отражающих огней, образующих их значение и ценность» (р. 162).

И Жак Шерер напоминает, что в своем предисловии к «Цветам зла» Теофиль Готье писал: «Существуют такие слова, как алмаз, сапфир, рубин, изумруд, что сияют, словно фосфором, если их потереть, и выбор их требует изрядного труда».

Во многих стихотворениях Малларме мы видим, как складывается «мозаика из драгоценностей» (См. *Mondor A.[^] Vie de Mallarmé*, р. 227). У нас нет «Трактата о драгоценных камнях», написать который Малларме собирался в 1866 году (см. *Mondor*, р. 222), но когда слова во фразе о Малларме обмениваются блеском, автор обращается с ними с такой восприимчивостью, что фраза эта превращается в изящный калейдоскоп, когда ее берется перечитывать тот, кто уже прочитал. Кто может измерить игру света, например, в следующей фразе: «Слова сами собой возвышаются многочисленными гранями, что считаются редкостными или имеющими ценность для духа, центра вибрирующей неопределенности; дух же воспринимает их независимо от их обыкновенной последовательности, спроецированными на стены грота, пока длится их подвижность или существует их первоначало, то, что в словах не сказано: перед затуханием все они готовы взаимно отразиться, словно отдаленные огни, или засветить искоса, будто при совпадении»²⁹.

[^] Мондор, Анри (1885—1962) — франц. хирург и писатель. Осн. труды: «Почти все великие медики» — 1943; «Анатомы и хирурги» — 1949—1950; «Жизнь Малларме» — 1941—1942; «Жид и Валери» — 1947.

²⁹ *Mallarmé S. Divagations*, р. 290.

Глава одиннадцатая

Роса и жемчуг

И ты не узнаешь, то ли кристалл воды
поднимается с земли на небо, то ли небо
вместе со своей тьмой клонит к земле
свое кристальное пространство
до самой твоей тени.

Адам Мицкевич. Письмо 8

I

Небольшую главу мы собираемся посвятить росе и жемчугу, поскольку их образы будут для нас достаточными, чтобы проиллюстрировать причастность грез о кристаллах воде. Разумеется, можно было бы объединить под одной рубрикой и множество других образов «воды» драгоценного камня, кристальной прозрачности, приписываемой *фундаментальной воде*. Но ради краткости следует придерживаться центральной темы: роса — с точки зрения воображаемой жизни — и есть подлинный кристалл[^] воды. В «Танском бестиарии» [См. далее, с. 347] описывается это продолжительное превращение «росы в драгоценный камень».

В современной литературе неисчислимы образы кристальной росы, выставляющей свои драгоценности в утреннем саду. Но чаще всего такие образы инертны. Они утратили чувство воображения материи. Стало быть, в этой главе нам придется обратиться к забытым образам в том виде, как они встречаются в алхимической литературе.

[^] Слово *crystal*, как уже упоминалось, означает не только «кристалл», но и «прозрачная вода», «водное зеркало».

И прежде всего обратимся к истокам субстанции. Роса падает с *неба* в самую ясную погоду. Дождь падает из туч, в результате получается обыкновенная вода. Роса нисходит с тверди небесной, и получается небесная вода. Но что такое слово «небесный» (*céleste*)[^] для современной души? Моральная метафора. Чтобы понять небесную росу в ее субстанции, необходимо вспомнить, что прилагательное «небесный» обозначало материю. Чистая вода, пропитанная небесной материей, — вот что такое роса. Она, как говорит поэт, — «медовая вода с неба и звездное млеко» (*Kahn G. Le Conte d'Or et du Silence*, p. 284).

С точки зрения де Роша, роса представляет собой «корневую влагу всех вещей», несомую ветром «в его чреве», и исходит она с небесной сферы, с Луны, это «млеко, которое небеса ниспосылают на землю»¹. Она живет в ритме времен года и помогает весеннему обновлению природы: «Земледельцы Майскую Росу ценят больше, чем дожди прочих времен года... Это основная пища семян» (p. 256). «Она столь совершенна по своему составу, что самомалейшее ее количество всегда способно творить чудеса» (p. 259). Эта последняя черта в достаточной степени характеризует грезы о могуществе, неизменно сопряженные с воздействием малого на великое. На протяжении столетий искренне похвалялись «плодовитой росой».

По мнению такого врача, как Дункан, роса действует своей вкрадчивостью: она готовит пути для оплодотворения: «Нежная роса открывает лоно земли, подготавливая землю для лучшего приятия духа воздуха, который делает ее как бы беременной тысячью продуктов или по меньшей мере возбуждает зародыши, уснувшие в семенах, что она прячет» (*Duncan D. Chymie naturelle...*, p. 78).

Иногда отчетливее всего уроки философии можно усвоить по самым что ни на есть незначительным и химерическим примерам. Грезить о росе, как о зародыше и семени,

[^] Французское слово *céleste* употребляется в более архаическом и возвышенном контексте, нежели русское «небесный».

¹ *Rochas H. de. La Physique reformée contenant la Réfutation des erreurs populaires et le triomphe des vérités philosophiques. Paris, 1648, p. 255.*

означает быть сопричастным становлению мира из глубин его бытия. И тогда мы проникаемся уверенностью в том, что переживаем бытие-в-мире, так как являемся существом-становящимся-бытием-в-мире. Алхимик помогает миру в его становлении, он довершает мир. Это *оператор* становления мира. Он не только собирает росу, но и выбирает ее. Ему нужна «майская роса». А вселенная дает эту майскую росу в недостаточно чистом виде. И тогда грезовидец парадоксальным образом концентрирует ее, дабы ее возвысить, он дистиллирует и когобирует ее, чтобы вытеснить из нее все излишние примеси, чтобы она стала чистым зародышем, силой произрастания, абсолютной силой^{1bis}.

Такой медик и алхимик, как де Роша, не сомневается в том, что роса действительно нисходит с неба или, точнее, с наиболее возвышенных небес. Дождь, утверждает он, падает от сгущения паров, «но (воды поистине) небесные приходят в форме Росы, каковую подлинные философы называют потом Неба и слюною Светил: Солнце — отец ее, а Луна — мать». Вот мы и столкнулись с космическими свойствами вселенской субстанции. Современное образование отвращает нас от подобных образов. Порою культурным людям не нравится, когда напоминают о несомненной популярности таких образов на протяжении столетий. Однако желающий познать воображение должен доходить до конца всех образных линий. Наш автор продолжает: «Те, кто оказались столь счастливы и проанализировали эту драгоценную жидкость, хорошо знают, в чем различие между ней, дождем и обыкновенной водой. Каждому известно, что растения, орошаемые водой из источников, колодцев и даже рек, никогда не приносят столь превосходных плодов, как увлажняемые или питаемые росой». Рациональный ум с трудом поймет, что ради орошения земли дождь как бы нуждается в *ферменте росы*. Такой ум достаточно далек от этимологических уз, связывающих слова *rosa* (*rosée*) и *оро-*

^{1bis} См. Glaser[^] Ch. Traité de la Chymie. 1670, p. 387.

[^] Глазер, Кристоф (ум. 1678) — швейцарский химик, работавший в Королевском ботаническом саду в Париже. Синтезировал несколько важных химических соединений.

шадь (argoser)^А. Язык перестал способствовать грезам. Язык служит для выражения мыслей. Но грезовидец, осмысляющий субстанции и любящий первозданные слова, инстинктивно следует впечатлениям о могущественной молодости утренней росы. Он соглашается с тем, что если к дождю подмешать росу, если при помощи росы *сделать* его *стихийей*, «дождь будет весьма обильно наделен духом жизни, или вселенной». На взгляд самой «Энциклопедии», роса все еще соответствует «атмосферной панспермии»^В. Разумеется, материальное воображение своих субстанций не утрачивает. В растительности роса остается. Бывает, что ее обнаруживают даже в прахе растительности, и искусник, который может извлечь из растения эту небесную росу, — как говорит один алхимик на своем выразительном языке, — будет обладать «медиумом и клапаном», способными притягивать к себе все свойства лекарственных трав.

Некогда эту *небесную* росу примешивали ко множеству панацей. Это была *универсальная медицина*, ибо она готовила настойку из универсума. Она сочетала всевозможные зародышеобразующие свойства, поскольку эти свойства коренились в *господствующих светилах*. Во многих отношениях панацея и противоядие антитетичны друг другу: противоядие представляет собой смесь земных медикаментов, панацея же — это сочетание наиболее мягких субстанций, ставших стихийными благодаря свойствам неба. Роса есть некая *всеобщая субстанция*, вещество мироздания. Фабр выражается следующим образом (р. 310): Каждодневно природа готовит «весьма тонкое желе из квинтэссенции всех стихий и чистейшего из небесных влияний, каковые она перемешивает, готовя жидкость, пригодную для питания всех вещей. Роса — это стихийная жидкость, заключающая в себе свойства и качества всей природы». (См. *Fabre*, р. 312.) Как не воздействовать пантрофизму на микрокосм, на человека? Природа готовит для мудреца свои эликсиры в громадном перегонном кубе, каким является мир.

^А В данном случае французские слова наглядно соответствуют русским.

^В *Панспермия* — одна из теорий происхождения жизни, согласно которой жизнь могла быть перенесена с одной планеты на другую. (Осеменение Земли могло происходить из зародышей, занесенных лунными вулканами или доставляемых метеоритами).

Когда мы позволяем воображению убедить нас, что роса — это субстанция утра, мы соглашаемся с тем, что она поистине состоит из *дистиллированной зари*, она — сам плод рождающегося дня. Лекарственные травы растворяют именно в воде первых рос. На поиски ее отправляются на рассвете в апреле, добывают ее на острых кончиках листьев, раскрывшихся ночью, — и приходят в изумление от этих круглых кристалликов, что украшают сад. Вот оно, *прекрасное*, доброе и истинное лекарство. Роса Молодости — самая могущественная из вод Молодости. В ней содержатся сами зародыши юности.

Но алхимик стремится помочь Природе, заместить Природу. Если роса обладает небесным могуществом, благодаря которому она содержит в себе зародыш всех зародышей, то не следует ли подготовить для нее изложницу здесь, на земле? Не следует ли подготовить кристаллические залежи для кристаллов, образующихся на небосводе? И вот грандиозной грезой алхимика становится *искусственное нисхождение росы* в должным образом подготовленную руду. Благодаря образу росы выявляется зародыш существ, например, в тексте «Диалог между Евдоксом и Пирофилом»: «Средство вызвать нисхождение этой воды с Небес, разумеется, изумительно; оно в Камне, что содержит центральную Воду, каковая поистине то же, что и Вода Небесная; но секрет состоит в умении превратить Камень в Магнит, который притягивает, охватывает и присоединяет к себе Астральную Квинтэссенцию, совершенную и более чем совершенную, способную наделить совершенством Несовершенное» (р. 261).

Этот текст нельзя прочесть как следует, если не вспомнить, что Камень, становящийся изложницей для небесной росы, — наиболее прозрачный среди камней, кристалл, что содержит в своем лоне прекраснейшую из вод, кристалл совершенной прозрачности, в котором, согласно этому взгляду, происходит взаимная кристаллизация небесного, земного и водного начал. Ступение всех великих субстанций... Убежденности в его существовании мы больше не переживаем, поскольку привыкаем воображать лишь формы. Алхимик же видел великие грезы о субстанциях.

Но в тексте о Евдоксе и Пирофиле перед нами в чрезвычайно любопытном свете предстает еще и активизм чисто-

ты, и тем самым этот текст вносит важный вклад в психологию воображаемых ценностей. По существу, чистая субстанция представляет здесь *очищающую активность* — и активность торжествующую! Здравый смысл запрещает нам смешивать чистое с нечистым. Он учит нас, что в этой смеси чистое неизбежно разрушается. Однако до чего же инертен этот рациональный идеал беззащитной чистоты, чистоты, открытой любым оскорблениям! И наоборот, воспринятая во всем могуществе длительных и упрямых грез воображаемая чистота в действительности становится *волей к очищению*. Такая чистота ничего не боится, такая чистота *атакует* нечистоту. А атакующий уже не боится происходящего в порядке ценностей. Речь идет не о диалектике двух противоположностей, но, скорее, о поединке между субстанциями. Капля росы очищает сточную канаву. Эта нелепость с точки зрения здравого и рассудочного опыта несколько не мешает динамическому воображению субстанциальной чистоты. Чтобы понять душу, нам не подобает судить ее, как дух. Расположимся подле материальных образов субстанции, ставшей стихийной благодаря кристаллу чистоты, — и мы поймем, что этот кристалл распространяет кристаллизацию чистоты. Алхимик доверяет магнетизму чистой субстанции. Он прекрасно знает, что находящиеся в земле драгоценные камни «астрализованы», т. е. что они притягивают и концентрируют *флюиды* небесных светил. Тщательно собрав росу или обретя ее в философском камне, он надеется достичь астрализации чистоты. Подобно всем чистым субстанциям мироздания, не питают ли философский камень и роса чистый зародыш, — раз уж солнечное золото питает золото, произрастающее в самой скрытой из жил?

Чтобы искренне пережить эти образы, каковые позитивистское и экспериментаторское сознание, без сомнения, может счесть безумными, мы, конечно, обязаны признать их *связность*. Они обладают связностью именно *материального* воображения, воображения, не позволяющего себя отвлекать всякими образами формы и цвета, но грезящего о субстанции, о глубинных силах субстанции, о качествах конкретного мира. В таком случае можно задать вопрос о том, что же осталось от традиции старых книг, или что принадлежит к великому природному сновидению, сделав это едва заметно, как

Мэри Вебб: «Когда у каждого листика, покрытого росой, виден свет его тайного союза с влажными звездами, не нисходит ли на нас нежность, несравнимая даже с благоуханием цветов?» (*Les Poids des Ombres. Trad.*, p. 182). Кажется, будто у поэтов роса — говоря материально — представляет собой дух всепроникающего космического изящества:

...la rosée nocturne émeut la terre,
Rendant légers les murs et poreux les humains.

(...ночная роса волнует землю,
Делая легкими стены и пористыми — людей.)

(*Emmanuel P. Le Pâtre et le Roi*, No. 35).

II

Разумеется, к теме росы подмешиваются образы не столь сплошного воздушного или акватического характера. Зачастую круговорот жизни во вселенной, который мы воображаем в росе, приводит к большей спаянности также неба и земли. По мнению одного автора XVII века, растительные духи и масла выделяют испарения, выпадающие на землю, после того как их пропитывает небесный дух, «и оплодотворяющие землю в форме жирной росы». Это понятие *жирной* росы типично для донаучной литературы. Ничто, кроме воображения питательного изобилия, концентрированной пищи, не оправдывает этого понятия.

В этой-то перспективе мед весьма часто воображается как затвердевшая роса, во многих отношениях причастная небу и земле². Для аббата Руссо^В мед представляет собой дрожжи мироздания: «Природа меда такова же, ибо он —

² См. *Gilson E. Études sur la Rôle de la Pensée médiévale dans la Formation du Système cartésien*. Vrin, 1930, p. 117.

^А Жильсон, Этьен (1884—1978) — франц. философ. Показав влияние схоластики на Декарта, открыл новые перспективы в изучении средневековой философии. Автор работ о Дунсе Скотте, Бонавентуре, Бернаре Клервоском, Августине Блаженном и Фоме Аквинском. Также написал «Введение в изучение изящных искусств» и автобиографию.

^В Руссо, аббат (1630—1696) — франц. медик. Принадлежал к Ордену капуцинов. Изготавливал в Лувре секретные лекарства, высоко оцененные Людовиком XIV. Основные из них — лауданум Руссо и успокоительный бальзам.

универсальный дух воздуха... каковой становится телесным в росе, что выпадает и оседает на цветах... где и собирают ее Пчелы... Это начало смешивания высших Элементов с низшими, Небес с землею... И это Существо, хотя и составленное из Элементов, не имеет никакой совершенной спецификации до тех пор, пока оно не одушевляется и не набухает в виде особых семян. Таково, стало быть, начало отелеснивания и сгущения духов воды и воздуха, которые в самой нижней области воздуха соединяются с Парами земли, а те придают ей первичное маслянистое сгущение, служащее пищей для растений и сообщающее им первое движение плодородия». Вот так — в пока еще завуалированной форме — мы обнаруживаем все те же активистские материальные образы, прослеженные нами в глубинном воображении кристалла. Мед — это не просто инертная «добыча», которую пчела находит в чашечке цветка. Это субстанция, что уже способствовала произрастанию и следовала жизненному порыву зародышей в самих зернах, когда она была занесена туда плодоносной росой; но мед не позволяет растению взять себя в плен, а поднимается до самого цветка. К тому же он сохраняет и ценности произрастания: «Мед — это универсальный дух, пока вовсе не закрепленный за растительным царством» (р. 84).

Психоаналитики часто вынуждены изучать подлинные психические узлы, где сопряжены понятия сферы питания и сферы производства потомства. Если бы они направили свое внимание на формирование объективных знаний, то увидели бы в цитируемых нами текстах одно и то же смешение питающего и порождающего. Всякая субстанция, глубины которой мы грезим, отсылает нас к глубинам нашего бессознательного. По существу, цитируемый нами текст — не исключение, и мы могли бы привести множество других примеров, которые всегда производят одно и то же впечатление *подсознательных* физики и химии. И еще: нужно ли подчеркивать необходимость водворения субстанций в природу, чтобы из них родились материальные грезы? Психологическое исследование о консистенции меда, взятого ложкой и намазанного на хлеб, не сообщит нам ничего о его сокровенной тайне; оно не наделит наши видения космической мощью, и мы довольно-таки плохо по-

знакомимся с их *ощутимыми ценностями*, если не научимся пробуждать их при помощи *ценностей воображаемых*.

Столь обильно осмысляемая материя, как *мед*, естественно, в фармакопее небезразлична к субстанциям, которые можно с ней ассоциировать. Подмешанный к порошкам растительного происхождения, мед усиливает их лекарственные свойства. Аббат Руссо, кроме того, утверждает: «Мед с лекарственной травой делает то, что в земле с ней сделала бы роса, ибо мед — не что иное, как густая роса, сваренная в большей степени, нежели та, что незаметно летит сквозь верхние слои воздуха». Итак, мед не просто временно снимает горечь или «золотит пилюлю»; он *облагораживает* обволакиваемое им лекарство. Впрочем, можно быть уверенным, что воображение, целиком подчиненное царству субстанциальных ценностей, представит себе своего рода *взаимное облагораживание*, которое будет бесконечно умножать связанные с ним потенции.

Другой автор пишет: «Мед состоит из серы и росы. Вот почему мы называем его не земной, а небесной смолой».³ Пыл меда следует переживать с росой и смолой, с полной сопричастностью огню, как если бы весь мед был приготовлен разом или выдавлен. Для многих грезовидцев субстанций мед, по сути дела, представляет собой солнечную росу, росу живого золота. Так, мало-помалу накапливаются всевоз-

³ Если бы мы поставили задачу изучить все традиционные ценности субстанций, то по поводу меда нам следовало бы припомнить значительную мифологическую литературу. Массу справок можно найти в статье Узенера^а «Milch und Honig» (Hermès. LVII, 1902) об употреблении меда в литургии. Ссылающийся на нее Франц Кюмон^б (Les Mystères de Mithra, p. 132) сам показывает очищающее действие меда в инициациях.

Во всей алхимии мед является символом самого что ни на есть терпеливого, медленного и глубинного проваривания. Это похоже на субстанциальное продумывание длительных поисков пчелы, как если бы все цветы зрели и *перезревали* в субстанциальном *сюрреализме*. Тем самым недолго превратить мед и в субстанцию времени. Мед — это время.

^а Узенер, Герман (1834—1905) — нем. исследователь индоевропейской культуры. Автор работ об именах богов.

^б Кюмон, Франц (1868—1947) — бельг. филолог и археолог, профессор Гентского университета. Занимался преимущественно средиземноморским митраизмом и восточным маздеизмом. Осн. труд «Восточные связи в древнеримском язычестве» (1929).

возможные ценности. Материальное воображение так и не закончило накапливать потенции избранных им субстанций.

Но в наши времена рациональной мысли мы плохо разумеем масштаб всех таких синтезов, мы удаляемся от всяких космических грез. Как бы мы ни хотели вернуться «в мир», мы отрезали «от мира» субстанции. Меж тем кое-какие уединенные грезы рядом с прекрасными вселенскими субстанциями — грезы, в которых мы почти не сознаемся и о которых не пишем, всегда склоняют нас к такой сопричастности. Мы вновь обрели бы все эти синтезы, если бы воздали искреннюю и поэтическую дань уважения «земным благам».

III

У поэтов нет более распространенных образов, передающих красоту росы, нежели образы *жемчуга*. Здесь нашей задачей не является накопление примеров этой банальной метафоры. Мы хотим сразу же дойти до основания грезы и посмотреть, как созидалась легенда о жемчуге, порождаемом небесной росой. Эта диковинная легенда часто встречается в книгах по алхимии. Приведем несколько ее примеров.

«Все хорошие авторы письменно сообщают нам, что жемчуг производится и состоит из росы; жемчужины в своих раковинах, представляющих собой рудники, где образуются и зарождаются драгоценные камни, принимают на рассвете росу, когда эта божественная жидкость выпадает с неба, и поднимаются на поверхность воды, и там раскрывают раковины, дабы впустить в себя росу, что переполняет их и насыщает собственной чистой субстанцией; впоследствии они закрываются и отправляются к своим обычным залежам на дно морское, где благодаря естественному теплу варится и вываривается эта роса и благодаря промыслу природы формируется и творится жемчуг, который прилепляется к стенкам их раковины».

Рене Франсуа выражается в том же духе: «Перламутр имеет небесную оболочку и питается лишь небесным Нектаром, чтобы кормить жемчужину серебристую, или бледную, или желтоватую, смотря по тому, что дает ему Солнце и где чище роса. Итак, принимая росу с разверстой чешуей, перламутр образует зернышки, что застывают, твердеют и об-

леденевают; постепенно под лучами солнца природа полирует их; наконец, образуется восточный жемчуг. Если роса крупная, жемчуг также крупнее; если гремит гром, раковина погружается под воду, и сообразно грому появляются выкидыши жемчужин — шишковидных, плоских, поддельных или пустых, словно мочевые пузыри».

Похоже, что каждый автор привносит в легенду дополнительную черту, еще одну материальную грезу. Один подчеркивает медленный процесс внутри «перламутра». Сколь бы чистой ни была субстанция росы, перламутр отбрасывает ее «экскрементозные» части. Забывая о том, что раковина — первая залежь росы, этот автор утверждает теперь, будто раковину формируют экскрементозные части, ее выпот. Вот характерная инверсия грезы: раковина творит жемчужину; жемчужина творит раковину. Шероховатое и отполированное сближаются здесь, формируя двунаправленную диалектику. Греза обыгрывает ценность и противощенность.

Еще один автор, непрестанно возобновляя одну и ту же тему, подчеркивает медленность образования жемчуга. Черное море «питает раковины, которые всплывают на поверхность и раскрываются, там они принимают небесный дождь; впоследствии они погружаются и обрабатывают эти дождевые капли в продолжение ста лет... Жемчужины, возникшие несвоевременно, воняют, словно падаль... Не следует полагать, будто любой дождь описанным способом преобразуется в жемчуг; это происходит лишь с дождем, выпадающим в определенные дни и под определенными знаменами»⁴. И мы все время обнаруживаем скрытую мысль об астрологической детерминации. Для грезовидцев, отверженных космичности, малейшая Жемчужина, отмеченная совершенством, должна формироваться в подобающем месте и в подобающее время. К тому же она должна быть «в Мире».

Разумеется, космогония жемчуга в той же степени применима и к космогонии драгоценного камня, ибо повсюду основную роль играет все та же греза о флюидах. «Бестиа-

⁴ Langlois. Ch. Le Bestiaire de Philippe de Thaon. T. III, p. 27.

рий Филиппа Танского»^А, опубликованный Ланглуа^В, рассказывает о «камне, состоящем из света всех остальных»^С. Тем самым он является первоначалом всех драгоценных камней. «Его называют Унио^С. Он рождается на острове Тапне из небесной росы. Эти камни без изъяна и шва приоткрываются, вбирают в себя росу и закрываются; тем самым они порождают потомство, словно живые твари».

Со своей стороны, Рене Франсуа говорит: рубины не порождаются из «чресл земли, но они — кровавые слезы неба, что становятся рубинами, т. е. благородной небесной росой, на песке Индии».

Вот так мы только что безудержно предавались безумным мыслям, даже хорошенько не взвесив, что у этих авторов объясняется наивностью и желанием удивить. Но именно в таких образах мы переживаем эпохи, когда писатели работали у пределов наивности и как бы прорываясь к крайностям образов. Потому-то — вопреки чрезмерностям — подобные образы обязательно раскрывают силы воображения.

Как бы там ни было, мы собираемся понаблюдать за этими образами в деталях и попытаемся уловить момент, когда они слегка амортизировались и стали метафорами.

Например, образ жемчужин, помятых громом, образ, несомненно смехотворный, если он выходит *из-под пера какого-нибудь вульгаризатора алхимии*, встречается в сочинениях святого Франциска Сальского: «Жемчужины, зачатые или питаемые на ветру и при шуме грома, имеют лишь корку жемчуга и пусты по субстанции...» Читатель самостоятельно отыщет моральный контекст этого образа. Он удивится, что ему придется немного погрезить о моральных метафорах. И тогда поймет, что воображение, вовлекающее нас в свои образы, может черпать в них определенную силу убеждения, несомненно, довольно-таки наивно-

^А Филипп Танский — англо-норманский писатель, автор «Лапидария» и «Бестиария» (1121—1135). Писал для английского двора с тенденцией к обмирщению знания, которым тогда владело лишь духовенство.

^В Ланглуа, Шарль Виктор (1863—1929) — франц. историк-медиевист; сторонник позитивистских методов. Вместе с Шарлем Сеньобосом в 1897 г. написал «Введение в изучение истории», а в 1902 — книгу «Инквизиция».

^С *Ibid.*

^С Унио (лат.) — единство.

го, но не без изящества. Чтобы показать, что сильная и постоянная душа может «жить в мире, не получая никакой мирской влаги», святой Франциск Сальский пишет в другой главе: «Перламутр живет в море, не вбирая в себя капель морской воды» (р. 4). Рене Франсуа пишет в 1657 году: «Перламутр пренебрегает прелестями своей хозяйки — моря... союз у него только с небом». Эти тексты соприкасаются между собой. Можно прочесть текст Рене Франсуа *морально*, как урок, преподаваемый сердцу человека миром предметов, чтобы доказать, что и у человека должен быть «союз только с небом».

И наоборот, мы можем прочесть текст святого Франциска Сальского *физически*, как доказательство того, что мораль обладает физической реальностью.

Поскольку мы более не причастны онирической реальности всех этих образов, мы охотно назвали бы язык святого Франциска «цветистым». Но мы не отдаем себе отчета в том, что эти «цветы» являются как бы *естественными*, поскольку их порождает тяга к ониризму в согласии с сознательной мыслью.

Но приглушим еще на одну ступень дальние отзвуки наивных голосов, и тогда в творчестве современного писателя мы найдем образ жемчуга, рождающегося из чистой росы; Томас Гарди — там, где изобилуют сцены утреннего пробуждения мироздания, — пишет: «Туман подвешивал мельчайшие влажные алмазы к ресницам Тэсс и оставлял у нее в волосах капли, похожие на семена жемчуга»⁶. Откуда взялись эти семена жемчуга? Прочел ли о них Томас Гарди в старых книгах? Впрочем, какой читатель, храня верность медленному чтению, внезапно пробудит в себе принципы двойного чтения, требующего от нас читать сразу и смысловой план, и план образов; какой читатель остановится здесь ради грез?

Что же касается разнообразных и изумительных образов, называющих слезы жемчужинами, росу жемчугом, а дрожащие утренние капельки алмазами, то с ними покончено. Они закрыли дверь грез. И больше ее не открывают. Чтобы вернуть словам их утраченные грезы, следует простодушно вернуться к вещам.

⁶ Hardy Th. Tess d'Urberville. Trad. T. I, p. 205.

Часть третья

Глава двенадцатая

Психология тяжести и тяготения

Моральные повадки человека сродни его физическим повадкам, а те приводят его лишь к непрерывному падению.
Ж.-П. Рихтер. Квинтус Фиксляйн^А

I

В нашей книге «Грезы о воздухе» мы показали несколько образов падения и бездны, очевидно, относящихся к сфере материального воображения. Тогда эти образы были необходимы нам для пояснения инвертированной динамики взлета. Как в мире грез, так и в реальном мире взлетают *вопреки* тяжести. И наоборот, теперь нам необходимо вспомнить всевозможные воздушные образы, чтобы как следует оценить *психический вес* образов земных. *Психологию тяжести*, психологию того, что превращает нас в неповоротливые, утомленные и медлительные существа, в существа падающие, невозможно создать без помощи психологии легкости, без ностальгии по легкости. Стало быть, мы позволим себе отослать читателя к нашей предыдущей работе, где мы начали изучать динамическое воображение.

Между тем ошибется тот, кто ограничится обыкновенной подстановкой образов *низа* под образы *верха*. Такие геометрические образы можно счесть чересчур ясными. Они сделались логическими образами. Чтобы пережить динамическую диалектику происходящего вверху и происходящего внизу, от их простенькой наивности следует оторваться.

^А «Квинтус Фиксляйн» (1796) — роман нем. писателя Жан-Поля Рихтера (1763—1825).

Мы лучше поймем психический реализм этой диалектики вознесения и падения, если душой, полной грез, прочтем следующие заметки Леонардо да Винчи: «Легкость рождается из тяжести, и наоборот; сразу же платя за свое благодатное сотворение, они увеличивают свои силы в той же пропорции, в какой растет их жизнь, и чем больше в них движения, тем больше в них и жизни. Разрушают они друг друга также в один и тот же момент, в общей вендетте их смерти. И подтверждается это тем, что легкость творится, только будучи в союзе с тяжестью, а тяжесть производится, только продлеваясь в легкости»¹.

Несомненно, этот темный отрывок можно снабдить и научным комментарием, который покажет, что процитированный итальянский ученый, располагающийся в истории в промежутке между Аристотелем и Галилеем, представляет себе падение тяжелых тел в активной атмосфере, мыслимой как заполненная среда. Но это пояснение со стороны идей не приблизит нас к фокусу убеждений, в которых предтеча современной мысли лишь грезит науку. Чтобы добраться до самого очага изначальных убеждений, нам придется разместиться в самом центре образов. И как раз в своего рода психической туманности формируются и ядро нашей тяжеловесности, и совершенно «цветочная» жизнь нашей легкости. Мы ощущаем, как становимся тяжелыми или легкими в «вендетте» противонаправленных решений. Охваченные головокружением, мы чувствуем, что смогли бы и *подняться*. Тысячи впечатлений способствуют варьированию нашего *психического веса*, поистине *воображаемого веса*. Если бы мы сумели углубиться в тщательное изучение своего онирического опыта, мы довольно быстро обнаружили бы мерки крайней весовой чувствительности своих впечатлений. Мы, возможно, смогли бы научиться борьбе со своей тяжеловесностью ради исцеления от своей неповоротливости. И тогда педагогика тяготения дублировала бы психологию психической тяжести. Какая воля к взлету ввысь заключена в следующих двух строках Есенина:

Не хочу я небес без лестницы,
Не хочу, чтобы падал снег.[^]

¹ *Léonard de Vinci. Carnets. Trad. T. I, p. 45.*

[^] Из поэмы «Инония» (1919) // *Есенин С. Избранное. Алма-Ата, 1960, с. 319.*

Вертикальность представляет собой столь осязаемое человеческое измерение, что порою она позволяет растягивать образ и показывать его направленным в две стороны, вверх и вниз: образ значительно расширяется. Всякий грезивидец, который любит вертикаль, прикурит сигарету от других грез, если поразмыслит над двунаправленным движением, заимствованным из прекрасной книги Рибмон-Дессеня «Ессе Ното»:

*Il battit des ailes, alluma une cigarette,
Et la fumée monta vers le ciel,
Et la cendre tomba sur les pieds de l'enfer.*

(Он захлопал крыльями, зажег сигарету,
И дым устремился в небо,
А пепел упал к подножью ада.)

II

Весьма мимолетные и совсем не назойливые образы иногда могут наделять нас своего рода осознанием головокружения, оживлять в нас уснувшее головокружение, глубинную энграмму бессознательного. В действительности нередко бывает так, что однажды случившееся головокружение накладывает отпечаток на целую жизнь.

Чтобы сориентировать нашу проблему на конкретный случай, приведем личное свидетельство.

Одно из серьезнейших несчастий жизни моего бессознательного произошло, когда я взобрался на шпигель страбургской колокольни до самого фонаря. Мне было двадцать лет. До этого я был знаком лишь со скромными колокольнями в сельской местности в Шампани. Сколько же раз я пользовался по небрежности открытой дверью, чтобы изнутри вскарабкаться на башню колокольни, без страха соприкасаясь с миром лестниц и лестничек! Долгие часы я стоял у колокольных навесов, обозревая прекрасные реки, холмы и пригорки. Вид на холм, который мы в Бар-сюр-Обе называем горой святой Жермены, представляет собой округлое и достаточно замкнутое пространство, и центр его — колокольня. Что за декор для грез о всевластии субъекта

над созерцаемым зрелищем! Но в Страсбурге^А подъем на колокольню *внезапно* становится *несоизмеримым с человеком*. Когда посетитель следует по каменной лестнице за проводником, поначалу справа его охраняют небольшие колонны, но *внезапно* почти на самом верху эта ажурная сеть колонн резко обрывается. И тогда по правую руку от него зияет пустота, беспредельная пустота над крышами. Повороты винтовой лестницы столь стремительны, что посетитель оказывается в совершенном одиночестве и вдали от проводника. И тогда жизнь его начинает зависеть от руки, вцепившейся в поручень...

Подняться и спуститься, два раза по несколько минут абсолютного головокружения — и вот на всю жизнь на психику накладывается отпечаток...

С тех пор я не мог любить горы и башни! Во мне запечатлелась энграмма головокружительного падения. Когда ко мне возвращается это воспоминание, когда в сновидениях и даже в грезах наяву оживает этот образ, какой-то неопределенный недуг спускается в глубины моего существа. При написании этой страницы я испытывал муки, а переписывая ее, страдаю, словно при новом и реальном приключении. Совсем недавно я читал книгу, в которой вовсе не ожидал встретиться со своей историей, однако это воспоминание помешало мне продолжить чтение. Я переписал следующий абзац: «Большинство чужаков останавливаются на смотровой площадке, но фанатики, те, у кого хватает дыхания, и бодрячки лезут и выше, в четыре башенки, приводящие к основанию весьма оригинальной и легкой восьмиугольной пирамиды, которая образует шпиг колокольни. Если вам не слишком досаждают полнота и вы не боитесь головокружений, вы можете карабкаться и выше башенок, по восьми винтовым лестницам, — под восемью углами они выются до самого фонаря. Гёте не раз совершал такое восхождение — и как раз для того, чтобы получить закалку от головокружения. Он нацарапал свое имя на камнях башенок...»² Я почти не по-

^А Страсбургский собор Нотр-Дам построен в 1439 г., имеет высоту 142 м и до XIX в. был самым высоким в Европе.

² *Depping G. Merveilles de la Force et de l'Adresse. Paris, 1871, p. 167.*

нимаю архитектуры, описанной Деппингом; она совсем не пробуждает у меня отчетливых воспоминаний. Я полностью предаюсь страданиям. Выражаясь в стиле Мальбранша^А, я охотно сказал бы, что обостренная чувствительность, мешающая мне читать, коренится в моем *болезненном воображении*. Психоаналитики, возможно, отыщут и моральные причины такой чувствительности. Но, на мой взгляд, объяснением здесь может служить лишь то, что столь обильные впечатления головокружения остались сопряженными с вот *этим воспоминанием*, столь отчетливо конкретным и ясно определенным, столь изолированным в истории моей жизни. Стоило мне спуститься на землю, как ко мне вернулась ничем не замутненная радость существования. Я пил рейнское вино и мозельские вина с тонким чувством почтения, которое они могут внушать шампанцу. Но все эти радости не воспрепятствовали сложиться во мне психическому несчастью. Мое воображаемое падение продолжает терзать мои грезы. Как только ко мне возвращается тревожный кошмар, приходит ощущение того, что я вот-вот упаду на страсбургские крыши. И если я умру в своей постели, то умру я от этого воображаемого падения, с разбитым или сдавленным сердцем. Болезни часто бывают лишь второстепенными причинами смерти. Существуют образы более вредоносные и жестокие, образы, которые не прощают.

Похоже, Александр Дюма страдал от той же напасти. В «Моих мемуарах» (Т. I, р. 276) он писал: в десятилетнем возрасте мое «физическое воспитание шло своим чередом: я бросал камни, словно Давид, стрелял из лука подобно воину с Балеарских островов, влезал на коня, будто нумидец; только не лазил по деревьям и не карабкался на колокольни. Я много путешествовал; и в Альпах, и в Сицилии, и в Калабрии, и в Испании, и в Африке я часто попа-

^А Мальбранш, Никола (1638—1715) — франц. философ. Ввел в картезианскую философию идеи, заимствованные у Блаженного Августина. На его взгляд соответствие между идеями души и движениями тела осуществляет Бог. Суть его окказионализма состоит в том, что нам не дано увидеть различия между тем, что Бог нам показывает, и тем, что Бог являет нам в откровении.

дал в труднопроходимые места, но проходил через них, потому что там надо было пройти. Только я один знаю, сколько мне пришлось намучиться, когда я там проходил. Этот сугубо нервный и поэтому неисцелимый ужас был столь велик, что если бы мне предоставили выбор, я бы, скорее, предпочел драться на дуэли, нежели карабкаться на самый верх Вандомской колонны. Однажды вместе с Гюго я поднимался на башни Нотр-Дама; сколько же пота и содроганий мне это стоило». Несмотря на список показных доблестей, образующих «покрышки», которые без труда снимет психоаналитик, мы прекрасно ощущаем, что «этот сугубо нервный ужас» характеризует психику, странным образом ставшую чувствительной благодаря энграмме воображаемого падения. Несколькими страницами ранее Александр Дюма сделал признания, которые могут помочь нам найти следы столь живучей тревоги в самом раннем детстве: «Подобно природе, я боялся пустоты. Как только я ощущал хоть какую-то оторванность от земли, у меня, как у Антея, начинала кружиться голова, и я терял все силы. Я даже не дерзал спускаться в одиночестве по лестнице с хоть немного крутыми ступенями...» (р. 273).

В своей чрезвычайно обстоятельной автобиографии Хенрик Стеффенс^А посвящает множество страниц описанию необычайной глубины таких впечатлений. По его мнению, головокружение представляет собой внезапное одиночество. Когда оно завладевает человеком, того не спасет никакая опора, никакая рука помощи не в состоянии удержать его от падения. Несчастный, пораженный головокружением в его изначальном значении, становится *одиноким* до самых глубин своего существа. Он сам — живое падение. Это падение открывает настоящие бездны в его собственной сути: *Ein solcher Mensch wird in den dunklen Abgrund seines eigenes Daseins... hinweggezogen* (Такой человек уносится в темную бездну собственного существования)³. Речь идет именно о

^А Стеффенс, Хенрик (1773—1845) — нем. мыслитель родом из Норвегии. Участник романтического движения. Профессор минералогии, затем — физики и естественных наук.

³ Steffens H. Was ich erlebte. Breslau, 1840. 10 vol. T. I, pp. 334 suiv.

крахе существа, о крахе *здесь-бытия*, воспринимаемого по возможности физически, до возникновения метафор на эту тему, разработанных в философии Кьеркегора.

Такого рода впечатления сопровождали Стеффенса поистине на всем протяжении его жизни. Он утверждает, что они в самом деле стали составными частями его грез. А всякое физическое головокружение он всегда соотносит все с тем же впечатлением внезапного и полного одиночества: «Головокружение открывало мне темные бездны одиночества покинутой души».

Одно-единственное предчувствие грезы о падении убивает сон. В одном из рассказов («На воздушном океане. Тропинки к незримому»)^А Ремизов пишет: «Сколько раз в миг, когда я засыпаю, я невольно представляю себе, будто карабкаюсь по карнизу на очень большую высоту, и в испуге ощущаю, что больше не могу даже видеть сон» (Trad., p. 178). В дурные дни своей жизни я воспринимаю сон как падение. Это бывает по ночам, когда судьба человека — падать. Его охватывает смутное головокружение, связанное со столь отчетливой мыслью!

Мы слишком долго пользуемся изношенными словами. И только читая Хенрика Стеффенса, я пережил все потенции и задние мысли, дремлющие в старом французском слове *garde-fou*^В (перила, парапет). Перила защищают нас от элементарнейшего безумия, что может постичь любого из нас на мостике или на верхней площадке лестницы. Александра Дюма такое безумие охватывало на балконе его квартиры на третьем этаже. Но чтобы придать весь смысл энграммам падения, которые могут запечатлеться в самом отдаленном бессознательном, вспомним предупреждение, высказанное г-жой Монтессори^С относительно ухода за новорожденным. В ее книге «L'enfant» читаем: «Я видела ново-

^А Башляр цитирует франц. перевод рассказа.

^В Буквально: спасай-безумца.

^С Монтессори, Мария (1870—1952) — итал. медик и педагог. Свой новый педагогический метод ввела в Риме в 1906 г. в Домах ребенка под влиянием «детских садов» Ф. Фрëбеля (1837) и психологии ощущений Итара и Сегена. Свободный от трудового воспитания ребенок должен был постепенно развивать пять чувств и учиться без принуждения. «Директрисе» запрещалось повышать голос. Осн. труд — «Научная педагогика» (1909).

рожденного, которого — едва успев спасти от асфиксии — погружали в стоящую на земле ванночку; и пока его стремительно туда опускали, чтобы окунуть в воду, он закрывал глаза и вздрагивал, вытягивая руки и ноги, как всякий, кто ощущает падение.

Таков был его первый опыт страха» (Trad., p. 20).

«Здравый смысл», не обязательно являющийся «психологическим смыслом», не проявит здесь особого доверия. Здравому смыслу необходимы зримые рационализации. Он с легкостью верит, будто падение оставляет психологические следы в детской душе лишь тогда, когда оставляет шрамы на лбу. Но как не заметить, что физические последствия — пустяк, коль скоро речь идет об изначальном ощущении, о внезапном, прежде неведомом внутреннем движении? Мария Монтессори сравнивает заботу, с которой относятся к молодой матери, и бесцеремонность по отношению к младенцу: «Младенца вынимают из колыбели и вновь туда кладут, поднимая на уровень плеча переносящего его взрослого; а затем его снова опускают, чтобы положить на кровать рядом с матерью, и все это соответствует тому, чем показались бы ей обязательный подъем и спуск в лифте, механизмом которого невозможно управлять» (p. 22). И автор советует делать медленные и нерезкие движения. В таких случаях никакая энграмма головокружения не нарушит еще дремлющей, но уже чувствительной жизни.

Между воображаемым падением вроде пережитого нами в Страсбурге и «падением» столь слабым и далеким от каких бы то ни было явных последствий, как рассматриваемое Марией Монтессори падение младенца, мы без труда найдем массу промежуточных падений со множеством вариантов. В частности, в разряд промежуточных падений мы поместим «литературные падения», вычитанные бездны, всевозможные виртуальные падения, дающие нам уроки счастья, обрабатывающие наше бессознательное по воле чтения, так что формируется динамический мазохизм, о котором Гёте сказал: «Не бывает подлинных наслаждений кроме тех, когда начинается головокружение»⁶.

⁶ *Goethe W. Les Années de Voyage de Wilhelm Meister. Trad. Porchat, p. 17.*

У всех этих виртуальных переживаний есть общая черта: падение творит в них пространство, падение углубляет бездну. Безмерное пространство не столь уж необходимо для воображаемого падения в глубины. Легкого и малозаметного динамического образа часто бывает достаточно для того, чтобы поместить в ситуацию падения целое существо, — иными словами, в этом плавном динамическом образе уже имеется нечто молниеносное, если только мы переживаем его *in statu nascendi*, в мгновение, когда он запечатлевается в психике. Иногда великий писатель умеет передать этот гипнотизм головокружения в нескольких словах. В книге «Грезы о воздухе» мы показали, с каким искусством такой поэт, как Эдгар По, пользовался динамическими образами подобного рода. Он инстинктивно понимал, что литературное головокружение должно начинаться с легчайшего «прогибания», но «прогибание» это должно быть в некотором роде глубинным, онтическим и напоминающим обморок. Чересчур детально описанное литературное падение, бездна, слишком перегруженная образами, *пробуждают расходящиеся интересы*, и интересы эти возбуждают читателя, которому писатель хотел бы внушить образы онтического исчезновения. Слишком обстоятельное литературное падение вызывает у нас утрату динамики бездны, а последнюю необходимо отличать от географии глубин. В действительности исследовать бездну, отправляться под землю с шахтерской лампой для того, чтобы встречаться там с монстрами, означает переживать дискурсивный страх. А кошмары падения, напротив, *просты и ужасны*. Всякое пугающее падение представляет собой первый *испуг*, испуг, единственная судьба которого — *расти*. Драматическая поэма падения должна стать во всех своих строфах и началом, и ускорением. Это *становление* несчастья, но не обязательно *нагромождение* бед.

Иногда писатель производит впечатление падения в глубины, разрабатывая какой-нибудь смежный образ. Он осуществляет «динамическую вариацию» фундаментальной «динамической темы». Это впечатление падения в глубины удастся передать тем лучше, если автор останется в рамках гомогенности единственного ощущения. Падения с пере-

менным результатом или многословные слишком часто возвращают нас в предметный мир. В книге Тика «Лоуэлл»⁴ (Т. I, р. 351) мы встретим страницу, где продемонстрирована плодотворность гомогенного впечатления. Тик способствует ощущению падения звуковыми средствами. Он умеет передать чисто звуковые оттенки крушения осыпи. И тогда небытие глубин, глубины, устремленные в ничто, слышатся в задыхающемся, исчезающем, а после страшного предела — в уже безвозвратно исчезнувшем голосе... Именно через звук обнаруживается средство изображения сразу и заунывного, и отдаленного бытия, которым завершается чье-то падение. Переживая чтение методом вчувствования, наша душа превращается в ухо, оставшееся над колодцем безмолвия. Тик дает нам возможность пережить тревожную «утечку» утрачиваемого бытия при помощи *Schmelzen*, в исчезающем таянии. Жившее звуком пространство пустеет, теряет напряженность, а затем тает и умирает. Вся эта напряженность бездны моментально «проседает», так как голос достигает бездны. Чтобы произвести впечатление небытия, достаточно безмолвия. И это небытие — небытие внизу. Вместо блаженного безмолвия, которого достигает тонкая и шелковистая песнь дальних высот, здесь мы слышим какое-то шаровидное молчание, перекатывающееся по тяжести замирающего голоса... Но чтобы воспользоваться всеми преимуществами должным образом озвученного литературного падения, страницы текста надо читать на немецком языке⁵.

Столь поверхностные впечатления не могут обладать связностью, и писатель не сумел бы передать их читателю, если бы в каждом из нас не было некоей диаграммы падения,

⁴ Роман Людвига Тика «История Вильяма Лоуэлла» написан в 1792—1795 гг. и рассказывает о столкновении патриархального английского дворянина с новомодными тенденциями эпохи.

⁵ Ср. *Hugo V. Légende des Siècles*. «Le Titan»:

Il tend l'oreille au bruit qui va s'affaiblissant,
S'enivre de la chute et du gouffre, et descend.

(Он с напряжением вслушивался в затихающий шум,
Упоенный падением и бездной, и низвергся.)

инстинктивного и неуничтожимого страха перед падением. Не испытав внутренней катастрофы, связанной с незабываемыми высотами, мы вряд ли уразумеем единство разнообразнейших и весьма отдаленных метафор. В действительности реальные пропасти на нашей доброй земле представляют собой исключение, и часто мы умеем избегать столкновения с ними и содрогания при виде их. Но наше бессознательное как бы выдолблено воображаемой бездной. Внутри нас упасть может все что угодно, все что угодно может в нас самоуничтожиться.

А коль скоро это так, вопреки любой грамматике слово «бездна» является не именем объекта, а психическим прилагательным, которое может сочетаться с самым разнообразным опытом. И мы не должны удивляться тому расширительному значению, которое придавал этому слову Бодлер: «В морали, как и в физике, у меня всегда было ощущение бездны, и не только бездны сна, но и бездны действия, грезы, воспоминания, желания, сожаления, раскаяния, прекрасного, количества и т. д.» («Fusées», p. 43). Бездна зовет к себе лавину. Сожаление — лавину сожалений. Стоит нам начать размышлять о количестве, как на заурядную исчислимость обрушивается таинственная арифметика. Свои бездны есть и в великом, и в малом. У каждой стихии своя бездна. Огонь — это бездна, искушающая Эмпедокла. На взгляд грезовидца, малейший водоворот — это Мальстрем. У каждой идеи собственная пропасть. Бодлер приумножает свидетельства Паскаля^А.

Редко можно встретить философов, у которых была бы столь отчетливая интуиция глубинного падения, падения вглубь бытия, так чтобы во всем своем объеме переживалась синонимия физического и морального падения, как у Франца фон Баадера^В. Суизини с полным правом приводит

^А О бездне бесконечности и бездне небытия, между которыми заключен человек, Паскаль говорит в «Мыслях», например, p. 526, fr. 199

^В Баадер, Франц фон (1765—1811) — нем. философ-мистик; в своих сочинениях воспроизводит сложность кризисной, открытой искушениям и страдающей муками души и тела личности. По образованию — медик и естествоиспытатель.

следующее сопоставление: «Термин “падение”, согласно Баадеру, можно понимать двояко. По поводу несчастного случая, когда философ упал в яму и сломал руку, в письме к Шуберту от 22 ноября 1815 г. он пишет о *Nichtgründen* этого события, о невозможности подыскать основание, каковое отражалось бы в факте этого несчастного случая физическим образом. Но несколькими днями спустя, 4 декабря 1815 г., в письме Кристиану Даниэлю фон Майеру он утверждает, что если невозможность обнаружить основание (*Nichtgründenkönnen*) столь ужасна уже с физической точки зрения, то каков же должен быть ужас падения внутреннего человека (*Das Fallen in Herz und Kopf*), падения в сердце и в голову» (Т. I, р. 307). Столетие спустя психоанализ проинтерпретирует с моральной точки зрения спотыкание. Но судьбу падения психоанализ характеризует не столь глубоко, как фон Баадер.

Все собранные нами динамические образы представляют собой вариации на с антропологической точки зрения основополагающую динамическую тему. Это образы, систематически выходящие за пределы опыта и показывающие постоянство реальности эфемерных опасностей. В особенности же они тяготеют к *драматизации* падения, к превращению его в *судьбу*, в один из типов *смерти*. В них претворяется наше падающее существо, наше существо-становящееся-в-становлении-падения. Они знакомят нас с *молниеносным временем*.

Раздумывая над образами падения, мы обречем новое доказательство тому, что воображение открывает нам *нашу* реальность путем преодоления реальности как таковой.

Эти размышления мы возобновим в другой работе, где займемся изучением диалектики *чрезмерного мира и возбужденного субъекта*.

II

Длинной поэмой *спускающейся психики* является «Освобожденный Прометей» Шелли (акт II, сцена II). Вот две строфы из нее:

«В бездну, в бездну, спускайся, спускайся! Сквозь тень сна, через сумеречную битву Смерти с Жизнью, сквозь завесу и барьер кажущихся и существующих вещей, до самых ступеней отдаленнейшего трона, спускайся, спускайся!

Пока звук вихрится и обволакивает тебя, спускайся, спускайся! Как олененок притягивает пса; как туча притягивает молнию, а факел — немощного мотылька; как отчаяние притягивает смерть, любовь — горе, а времена притягивают и то и другое, сегодня притягивает завтра, как сталь повинуется душе камня, спускайся, спускайся!»

В этой последней строфе переводчик впал в грех ясности^А, столь распространенный во французских переводах; он выправил смутную причинно-следственную связь, превращающую английский текст в незабываемое онирическое свидетельство:

While the sound whirls around
Down, down!
As the fawn draws the hound,
As the lightning the vapour,
As a weak moth the taper;
Death, despair; love, sorrow;
Time both; today, tomorrow,
As steel obeys the spirit of the stone,
Down, down!

Сохранение слова *draws* (притягивает) в промежутках между многочисленными подлежащими и дополнениями в порядке расположения подлежащих и дополнений, без сомнения, дало бы описания, идущие вразрез с любым прозаическим благоразумием. К примеру, надо ли было переводить в соответствии с порядком слов, согласно которому молния притягивает тучи, если тучи существуют до молнии? Следует ли понимать эти строки так, будто немощный мотылек притягивает и зажигает факел, в пламени которого он стремится умереть, как если бы это хрупкое существо стремилось в бездну пламени? Ум ясный, ум, любящий *осмысленную поэзию*, решиться на такое не может. А между тем перед нами текст во всей своей таинственности, со всеми грамматическими нелепостями, и в нем отражено презрение грез к порядку причин и следствий. Вольно же читателю мыслить и грезить... Текст обязывает его к ин-

^А Башляр цитирует франц. перевод Луи Казамьяна.

версиям: иногда здесь повелевает мысль, а иногда — некая смутная греза. Смерть накапливает отчаяние, но, возможно, судя по склонности стольких несчастных, отчаяние вызывает желание смерти. Любовь тяжелеет в горе, но время притягивает и любовь, и горе — так в каком же порядке? А к чему порядок? Радость любви, этот громадный вулкан радости, завтра превратится в лаву и пепел. Что это — судьба или противоречие? В конечном счете чего стоят имена и объекты! Строфа есть не что иное, как глагол, глагол падения; в ней лишь одно движение, движение спускающейся психики.

Такая строфа во многих отношениях представляет собой аномалию для шеллианской поэтики. К примеру, сталь, высекающая искры из камня, уже не является активной сущностью. *Она повинуется*. Стало быть, динамическая сущность представлена здесь в неподвижном. Весьма редкое исключение для поэзии Шелли, всегда желающего жить в центре активности любого образа, в центре всякой динамической экспансии.

Впрочем, зачем подавлять свободу чтения? К чему укреплять логику, для чего переворачивать инверсии? Похоже, что подобные стихи — с предведением сил бессознательного — оставляют свободу прочтения, позволяющего производить массу интерпретаций. Читатель, нуждающийся в перилах (*garde-fous*) рассудка и в отчетливости опыта, будет следить за прочтением Казамьяна. Но есть и читатели, которым необходимо насладиться каким-то головокружением, некоторой новизной поэтического переживания. К счастью для своих читателей, Шелли грезил. Некоторые суждения он *преобразовал* как поэт. И такая «конверсия» не опасна для стремящихся к ясности языка. Грамматисты все расставляют по местам. Но, следуя собственной логике, они могут остановить приливы и отливы жизни бессознательного. Вот почему кажется, что современная стилистика постепенно утрачивает навыки обхождения с простой инверсией. В языке без спряжений начать с дополнения, чтобы — когда все сказано и сделано — расположить на достаточном удалении подлежащее и, возможно, глагол: вот ремесло, которому вряд ли теперь учат. Но такое ремесло знакомо грезам, а бессознательное — в нем учитель. *Стилистическая инверсия* позволяет осуществлять и инверсии, и эк-

страверсии, которые могут бодро одушевлять бессознательное, закосневшее в своих привычках. Но ради этого следует уметь сказать мотыльку: «О Сын Солнца, существо из света, призови к себе пылающий огонь; ты в нем и он в тебе осуществите материнство смерти, великое желание возвращения к стихийным радостям».

III

Психология тяготения содержит в себе явную диалектику, согласно коей существо либо подчиняется законам притяжения, либо сопротивляется им. Начали мы с изучения динамических образов падения. Бóльшую ценность имеют образы распрямления. В порядке воображаемого по-настоящему позитивными являются образы высоты. Иными словами, функция человеческой психики состоит в нормальной сублимации, в сублимации психического порядка, материально психического порядка. Кажется, будто высоко держать голову побуждает человека настоящий тропизм. Идеологическая сублимация, возможно, представляет собой частную разновидность этой чисто физической сублимации. Попросту говоря, человеческая психика специфицируется как воля к распрямлению. Тяжести падают, но мы *желаем* их поднять; когда же мы не в состоянии поднять их, мы *воображаем*, будто поднимаем их. Грезы воли к распрямлению располагаются среди наиболее динамизирующих грез; они одушевляют все тело, от пят до затылка.

Впрочем, как нам приходилось часто замечать, грезы воли не бывают без объектного дополнения, и психологию воли путем вглядывания в ничем не занятые силы души создать невозможно. Занятие воли может быть попросту воображаемым, поднимаемый объект — тоже воображаемым, но для различения и развития виртуальностей нашей души необходимы образы. Сейчас мы увидим на конкретных образах новые примеры взаимоотношений воли и воображения.

Займемся *образами расплющивания*. Мы ощутим их диалектику благодаря вмешательству противоположных образов, как если бы *воля к распрямлению* спешила на помощь расплющиваемой материи. Если нам удастся сенсibiliзировать эту пару, мы сумеем увидеть, как оживится ритми-

ческий анализ противоположных образов расплющивания и распрямления.

Впрочем, чтобы пробудить в нас впечатление расплющивания, необходимы какие-то пустяки, а это доказывает крайнюю чувствительность воображения по отношению к образам, наделенным такими смыслами. Например, для этого достаточно низкого потолка. Нанося визит Гёте, Тик изумился тому, что в доме великого человека потолки столь низки. Он ощутил необходимость записать это замечание. Что — он оказался чувствительным к этому противоречию? Не испытал ли он нездорового удовольствия от этого впечатления? Наше бессознательное с такой легкостью принижает наших соперников, а метафоры так легко выражают чувства глухой враждебности!

В романском склепе Гюйсманс, естественно, проникается чувствительностью к «своду, осевшему от смирения и страха»⁶. В одной фразе выражены и качество, и эмоция — вот вам и могущество конденсации грандиозных образов: «В этих массивных пещерах чувствуются страх и грех», — уточняет писатель (*Ibid.*, p. 8). Можно представить массу свидетельств по этой теме. И что поразительно — столь обобщенное впечатление сохраняет достаточную индивидуальность для того, чтобы столь часто встречаться и так разнообразно украшаться в литературе. Это доказательство того, что в нем обнаруживается *некий первообраз*.

Впрочем, рассмотрим наши образы посреди спокойной природы и займемся изучением сначала в первых проблесках, а затем — в более напряженной индуктивной силе динамических впечатлений, которые производят на нас холм и гора.

По существу представляется, что за пределами причастности образам формы и блеска грезящему свойственна и динамическая сопричастность. Величественные декорации вызывают к героическому актеру. Горы воздействуют на подсознание человека силами поднятия. Недвижно стоя перед горой, грезовидец уже покоряется вертикальному движению вершин. Глубинный порыв его бытия может перенести его к вершинам, и тогда он проникнется сопричастностью к воздушной жизни гор. И наоборот, он может пере-

⁶ *Huysmans J.-K.* La Cathédrale Éd. Crès. T. I, p. 85.

жить чисто земное ощущение раздавленности. И тогда он падает ниц телом и душою перед этим *величием* природы. Но эти глубинные движения могут характеризовать и массу других наклонностей; они определяют множество иных психологических нюансов. Порою такие нюансы бывают столь тонкими или исключительными, что выразить их могут только поэты. Итак, чтобы выявить бессознательное гор, чтобы получить столь разнообразные уроки вертикальности, обратимся к поэтам. Эти впечатления *индуцированной вертикальности* простираются от едва заметных движений души до крайне надменных и безрассудных вызовов.

Тем не менее вначале мы покажем пример самых плавных, тончайшим образом приходящих в движение вертикальных *индукций*, прислушиваясь к совету холма и наблюдая за союзом неба и земли. В отдаленном уголке Англии Элизабет Барретт Браунинг грезит душою, вспоминая о покинутой Италии. Она созерцает:

...les vallonnements légers du sol
 (Comme si Dieu avait touché, non pas pressé
 Du doigt, en faisant l'Angleterre) — hauts et bas
 De verdure — rien en excès, ni hauts ni bas;
 Terre ondulée; coteaux si petits que le ciel
 Peut y descendre tendrement, les blés monter.

(...легкие солнечные ложбины,
 (Как будто Бог к ним лишь прикоснулся, а не разгладил
 Перстом, как в Англии) — высоты и низины
 Зелени — ничего в избытке, ни высот, ни низин;
 Колышущаяся земля; пригорки столь небольшие, что небо
 Может нежно спуститься на них, чтоб взошли злаки.)

(Trad. Cazamian)

Пусть читатель воспримет меру этой *вертикальной чувствительности*! Бог-ваятель работает ласкающими движениями, и вот все силы рельефа уже трудятся в меру его изящества: небо спускается столь же плавно, как растут злаки, а холм дышит... На холме уже ничто не нависает над блаженной землей; с холма ничто не устремляется в слишком отдаленное пространство со слишком большой скоро-

стью. Благодаря холму мы обрели равновесие между небом и землей. Он дал нам по нашей мерке ровно столько *вертикальной* жизни, сколько необходимо, чтобы мы могли *плавно* подниматься, взбираться по склону без всякой реальной усталости — и прежде всего без всякой воображаемой усталости, по склону, где ярусами располагаются фруктовые сады и злаки. Эти стихи передают душу холмов. Так, стихотворение превращается в тест на *плавную вертикальность*. Его достаточно для того, чтобы обнаружить динамический образ, столь характерный для итальянских пейзажей образ пригорков и тропинок на склонах. Он учит нас читать поэмы вертикальности, проникаясь чувствительностью.

IV

А теперь рассмотрим рельеф *нависающий*. Возьмем, например, стихотворение, где *гора* выведена как синоним расплывающегося величия. *Гора* Верхарна тем самым является *динамическим образом*, образом, которому нет необходимости вырисовываться для высказывания своей враждебной тяжести:

Ce mont,
Avec son ombre prostenée
Au clair de lune devant lui,
Règne, infiniment, la nuit,
Tragique et lourd, sur la campagne lasse.

.....
Les clos ont peur du colossal mystère
Que recèle le mont.

(Эта гора
Со своей распростертой по земле тенью
При лунном свете
Беспредельно царствует ночью,
Трагическая и тяжелая, над усталой равниной

.....
Сады страшатся колоссальной тайны,
Которую скрывает гора.)

(Verhaeren E. Les Visages de la Vie⁶. Le Mont.
Éd. Mercure de France, p. 309).

⁶ «Les Visages de la Vie» («Лики жизни») — сборник 1899 г.

«Эта колоссальная тайна» — что немного наивно для поэтики фламандского поэта — представляет собой тайну недвижимой тяжести. Впоследствии, в процессе развития поэмы Верхарна, сюда вмещается другая тема, на которую переместится интерес. Страх перед колоссальной тайной, сделав нормальный зигзаг, породит изобретательную любознательность, а та займется поисками богатств, спящих *внутри* горы. Поэзия Верхарна часто пользуется сложным красноречием, смешивает жанры, и поэтому впечатление от нее слабеет. Но изначальная данность поэмы — достаточно отчетливый образ *горы*, расплющивающей равнину и *давящей* на окружающие ее обширные плоские земли.

Поистине гора воплощает Космос расплющивания. В метафорах она играет роль абсолютного и непоправимого раздавливания; в ней выражается превосходная степень нависшего и непоправимого горя. Мато говорит Саламбо⁶: «Это было похоже на горы, нависшие над моей жизнью» (р. 90).

V

Это чувство расплющивания может вызвать у грезовидца активное сострадание. Кажется, будто в грезах, связанных с созерцаемым миром, распрямляющее усилие может прийти на помощь расплющенной равнине в силу своего рода механического закона равенства действия и противодействия, часто применяющегося в онирической сфере. Грезящий географ — если таковой найдется — предлагает свои услуги, чтобы удержать гору подобно Атланту. И неважно, что его сочтут хвостуном (*tranche-montagne*)! Сочувственно созерцая рельеф, он участвует в борьбе сил с убежденностью демиурга. Чтобы лучше понять *массивность* горы, необходимо грезить о ее поднятии. Горы одушевляют своего героя. Атлант — это человек, динамизированный горами. С нашей точки зрения, *миф об Атланте* есть *миф о горах*. С полным основанием Атлант является сразу и героем, и горой. Атлант несет небо на приземистых горах, на плечах земли. Гора тоже хочет, чтобы ее считали героическим существом. В «Путешествии в Спарту» Баррес характе-

⁶ В романе Флобера «Саламбо».

ризует Тайгет^А «как героя пейзажа». А Виктор Гюго в «Легенде веков» пишет следующую строку:

Великие горы, эти безмолвные и священные носильщики

(Т. I, р. 72).

Сейчас мы увидим, как поэты — без помощи какой бы то ни было эрудиции — обретают эту первозданную мифологию. Вначале подчеркнем это динамическое созерцание, это *активно мифологическое* созерцание, преодолевающее мифологию смысла. Созерцать мироздание при помощи воображения материальных сил означает заново совершать все подвиги Геракла, бороться со всеми угнетающими силами природы *человеческими усилиями*, направлять человеческое тело в действие против мира. Здесь мы встречаемся с принципом антропоморфного усилия, специфицируемого по своему объектному дополнению. Такое воображаемое усилие располагает нас у рождения символов, а его не объяснишь смутным и формальным анимизмом. Мы не поймем всего значения психологического применения мифологии, если удовольствуемся *формальным* анализом ее символов или же если слишком быстро будем продвигаться к их социальному смыслу. Мы должны пережить состояние уединенной мифологии, мифологии индивидуальной, динамически вовлекаясь в миф в единстве нашей грезящей воли.

Так Геракл, *увидев* Атланта (то ли героя, то ли гору?), помогает Атланту, сам *становится* Атлантом.

И вот все увеличивается. То, что Атлант или Геракл водружают все небо себе на затылок, — не более чем еще один пример обычного преодоления динамических образов. В воображаемой жизни, как и в жизни реальной, судьба сил — заходить слишком далеко. В царстве воображения сильным можно сделаться не иначе, как став всемогущим. Грезы воли о могуществе — это грезы о воле к всемогуществу. У сверхчеловека нет равных. Он обречен пережить психологию гордыни, не пропустив в ней ни строчки. Даже когда он в этом

^А Тайгет — гора близ Спарты, с которой спартанцы сбрасывали физически не закаленных детей и немощных стариков; горный массив на юге Пелопоннеса.

не признается, он представляет собой один из образов в галерее легендарных героев.

Но какое блаженство — эта энергичная жизнь среди образов! До чего же достойна Богов эта энергичная образная жизнь! Если бы мы могли изучать подвиги Геракла в их динамических грезах, как образы первозданной воли, мы добрались бы до своего рода *центральной гигиены*, обладающей уже почти всеми свойствами *гигиены осуществленной*. Воображать усилие лирически, сочетать с воображаемым усилием сияющие легендарные образы — это поистине тонизировать все существо, не обращаясь к мускульной неполноте упражнений обычной гимнастики.

Образы, совершенно ничего не значащие для большинства читателей, восстанавливаются со всей благотворностью жизни грез, когда их соотносят с первозданными легендами. Так, например, в современной анатомии утверждают, что первый позвонок называется атлантом из-за того, что на нем держится голова. В наши дни забывают упомянуть астрологическое основание, согласно коему голова есть «небо микрокосма». В былые времена человеческое тело, которое сравнивали с телом вселенной, хранило в себе частицу великих легенд. Да простят это наблюдение над ничтожной деталью философу, который поклоняется словам и не может решиться поставить им в упрек даже самую мелочь в их метафорической игре. Когда именем Атланта свидетельствуют почтение к первому шейному позвонку, то кажется, будто голова лучше вращается на своем стержне.

Иногда грандиозные образы, скрывающиеся за недомолвками, оживают, когда словам возвращают все связанные с ними воспоминания. Так обстоят дела с образом Планеты-Головы у Анри Мишо, когда мы читаем в его «Атланте»: «Бремя Планеты-Головы... надавило на тело, ставшее чем-то вроде выветривающейся насыпи... Бремя Планеты-Головы с растущей массой занимает необозримую часть горизонта» (Lieux inexprimables // Fontaine. No. 61, p. 354). Такова страница, требующая именно «шейного» чтения, при котором с ясным умом и чистой совестью мы возносим хвалу позвонку по имени «атлант».

Итак, каждый образ, т. е. всякий акт воображения, имеет право сохранять — помимо своего объектного дополнения, обретающегося в реальности, — еще и свое легендарное дополнение. Позвонок «атлант» осуществляет *вертикальное* движение всех *позвонокв*. Кажется, будто в позвонке «атлант» фокусируется сопротивление бунтаря против рока. Об одной героине романа «Может быть, да, может быть, нет» д'Аннунцио пишет: «Ярость ее не раздавила... от дикого отвращения сила ее запружинила: позвонки ее спины распрямились, твердое ядро могущества в ее душе лишь окрепло» (Trad., p. 392). До чего же велико воздействие слов, относящихся к человеку, когда, например, позвоночный столб грезится в прямой осанке, в осанке вертикальной, как сама ось всякого распрямления!

Не соблазняла ли эта греза благоразумнейшего из психологов? Анри Валлон^А в «Психологической эволюции ребенка» пишет: «Возможно, понятие вертикали как неподвижной оси вещей соотносится с распрямленной осанкой человека, выучиться которой стоит ему стольких усилий». Согласно этому взгляду позвоночный столб представляет собой нечто вроде интровертивно переживаемой нити отвеса. Он ошутимо соотносится со всякой психологией распрямления и является активным проводником, помогающим в нашей глубинной борьбе с тяготением.

Сопоставление Валлона с Шеллингом — вот что даст нам уверенность в том, что мы покрыли все поле психологических возможностей, от экспериментирующей мысли до мысли грезящей. Во «Введении в философию мифологии» Шеллинг пишет: «Только у вертикального направления имеется активный духовный смысл; ширина чисто пассивна и материальна. Значение человеческого тела состоит скорее в его высоте, нежели в его ширине» (Trad., p. 214). Прежде всего держаться прямо. Остальное приходит по мере возможности. Держаться прямо в распрямленной вселенной: так «Я» проецирует «не-Я» в метафизике репрезентации воли.

^А Валлон, Анри (1879—1962) — франц. психолог и педагог; инициатор реформы образования. Осн. труды: «Возникновение характера у ребенка» — 1934; 1949; «Психологическая эволюция ребенка» — 1942; «Происхождение мышления у ребенка» — 1945.

Иногда своего рода имплицитному Атланту доводится обозначать напряжение в затылке. Возьмем, например, краткий синтез визуальных и динамических образов, замеченных Жозефом Пейре при виде пика Сервен («Matterhorn»)⁸: «Чтобы разглядеть его, требовалось запрокинуть голову, выдерживая затылком вес его головокружительной высоты». В своих воспоминаниях юности аналогичное замечание делает Розеггер⁹: со дна долины он видит гору столь невероятной высоты, что его охватило головокружение, когда он «откинул голову назад, чтобы иметь возможность смотреть вверх» (*Jeunesse dans la Forêt. Trad., Paris, 1908, p. 8*)^{6bis}.

На одной странице из Жозе Корти мы также ощущаем болезненный союз верха и низа в вертикальности, обретающей в *затылке* центр собственного напряжения: «Вскоре они оказались у подножия этой наводящей ужас вертикальной стены и подошли к ней вплотную. И там, воздев глаза к ее верху, они испытали неодолимое влечение к ее головокружительной устремленности в облака. Чарующее созерцание началось слишком поздно, и крайняя его тревожность близко соседствовала со страхом гипноза; они запрокинули головы, чтобы их взгляды скользили по возможности параллельно по обледенелой поверхности, где ничто их не останавливало... И внезапно двое новичков ощутили, что у каждого из них защемило сердце и каждый мог задать другому вопрос безумца из Ницше: существует ли еще «вверху» и существует ли еще «внизу»? Они бы застонали под трагической тяжестью гранитной массы, если бы к ним не пришло избавление в чудесном, тревожном и упоительном ощущении того, что они уже не на дне, а на вершине и внезапно замечают, как у них перед глазами распахиваются

⁸ Сервен (по-немецки Маттерхорн) — одна из высочайших вершин Пеннинских Альп на итало-швейцарской границе. Высота — 4478 м. Восхождение на этот пирамидальный пик всегда считалось особо сложным.

⁹ Розеггер, Петер (1843—1918) — австр. писатель. Родился в крестьянской семье; самоучка. Проповедовал возвращение к земле в противовес модернизму и техническому процессу. Цитируются воспоминания 1895 г.

^{6bis} Ср. *Gracq J. Au Château d'Argol, p. 23*: изнеможение у подножия высокой башни вызывает «не поддающееся определению впечатление высоты».

бездонные пропасти неба в своем ослепительном сиянии». Такие образы вертикальности можно оценить по достоинству, лишь проникнувшись их динамизмом. Башня и каменная стена — не только вертикальные линии; они еще и провоцируют нас на борьбу за вертикальность. Героем такой борьбы и является Атлант.

Обобщенно говоря, если бы можно было объединить динамические образы, специфицируемые в мускулах, мы обрели бы средства для параллельного формирования мускулистого человека, микрокосма мускулов, мускульного мироздания и мускульного космоса. Некоторые лики мира вызывают к действию наших мускулов. Некоторые картины вселенной ставят нас, если можно так выразиться, в *динамическую ситуацию*. Динамический анализ можно завести достаточно далеко; несомненно, можно различать «затылочного» Атланта и Атланта «поясничного». Все сочленения нашего динамизированного тела постепенно могут обрести своих полубогов.

Итак, сколь бы ничтожной ни была динамическая сопричастность вселенской жизни в нас и вне нас, она сталкивает нас не только с природой, но и с *феноменами, относящимися к человеку*, с элементами нарождающейся мифологии, мифологии будничной, мифологии, которая все еще стремится быть творческой силой сущностных метафор за пределами всякой педантичной мысли.

Возможно, мы лучше поймем эту с психологической точки зрения естественную мифологию, если противопоставим ей взгляды рационалиста-эрудита, мифолога, объясняющего мифы, сводя их к «рациональному». В книге Луи-Реймона Лефевра «Геракл» приведены многочисленные примеры таких рационализаций. Вот как, например, в ней объясняется миф об Атланте, несущем на себе мир. В одной из комнат жилища Атланта Геракл видит «некий громадный инструмент» (р. 148). Геракл просит, чтобы хозяин объяснил гостю его назначение. Хозяин, человек весьма ученый, спокойный и мудрый, объяснил, что он соорудил его собственными руками: это была небесная сфера. Чтобы лучше растолковать гостю, что это такое, оба они несколько ночей выходили на террасу и вглядывались в небо, на-

блюдая за ходом светил, которые Геракл впоследствии обнаружил на сфере на своих местах. Свои наблюдения Атлант сопровождал замечаниями о гармонии, царящей в творении богов, — он говорил об отношениях между небесной гармонией и гармонией в более близкой к людям природе, и его размеренные речи, его речения, исполненные мудрости и снисходительности к поведению людей, очаровали Геракла: «Итак, когда ты вернешься к своим, ты сможешь сказать, что помогал мне нести мир». Так Геракл, убивший в юности собственного учителя, сделался терпеливым благодаря уроку астрономии⁷.

Разумеется, задача описать подвиги Геракла как интеллектуальный труд может нравиться рационалисту. Но всему свое время. Здесь «понимают» именно поэты. В нескольких словах они обретают ту начинательную поэзию, что говорит нам о начале мира,

Где холмы еще ощущают Книгу Бытия,

в которой холмы — сами себе Атланты, когда они вздымаются, когда они живут подобно плечу человека, счастливому от своего действия:

Tant que les épaules des collines
Rentrent sous le gestes commençant
De ce pur espace qui les rend
A l'étonnement des origines.

(Пока плечи холмов
Возвращаются, повинувшись начинательному жесту,
Из этого чистого пространства, что влечет их
К изумлению истоков.)

(*Rilke R.M. Quatrains valaisiens, p. 70*).

⁷ Ср. abbé *Bonier*. Explication historique des Tables. 2e éd. Paris, 1715. Т. III, p. 26. Ср. *Cumont F.* Les Mystères de Mithra, p. 104. По мнению Балланша, «Геракл, заменяющий Атланта в держании неба на плечах, характеризует возникновение новой расы, новых царских династий, нового порядка вещей, и это всегда эпоха палингенеза» (Euvres. Т. III, p. 234).

Сюпервьель также писал в печали:

Comme la Terre est lourde à porter! L'on dirait
Que chaque homme a son poids sur le dos.

.....
Atlas, ô commune misère,
Atlas, nous sommes tes enfants.

(Как тяжело выносить Землю! Кажется,
Будто каждому человеку ее вес давит в спину.

.....
Атлант, о общее горе.
Атлант, мы — твои дети.)

(1939—1945. Poèmes. Lourdes, p. 43)

Если психологические заблуждения мифологов-рационалистов страдают многословием, то поэтам часто бывает дано выразить все в двух словах. Так, Полю Элюару понадобилась одна-единственная строка, чтобы вызвать образ естественного Атланта при необычайном сгущении:

Rocher de fardeaux et d'épaules.

(Утес нош и плеч.)

(Je n'ai pas de regrets. Poésie ininterrompue //
Fontaine, Décembre 1945.)

Два дополнения противоположно направленных движений — расплющивания и распрямления — функционируют здесь с изумительной легкостью; им присущ ритм человеческих сил, вписанных как раз в ту самую точку, в которой они стремятся сразиться с силами вселенной. Строки, подобные только что приведенной, оказывают на размышляющего читателя динамическое целебное воздействие.

Когда поэт развивает свой образ, его наделяют подлинной жизнью при чтении стихотворения, именно обнаруживая зародыш образа. Мы лучше прочувствуем стихотворение Жоашена дю Белле[^], если искренне поможем Атланту:

[^] Белле, Жоашен дю (1522—1560) — франц. поэт, знаток греческих и латинских древностей, реформатор французского сонета. Соавтор манифеста «Защита и блеск французского языка» — 1549.

J'ai porté sur le col le grand Palais des Dieux,
Pour soulager Atlas, qui sous le fais des cieux
Courbait las et recru sa grande échine large.

(Я носил на шее великий Чертог Богов,
Чтобы облегчить труд Атланта, который под ношей небес
Согнул, усталый и изможденный, свой громадный и широкий
позвоночник.)

Прочие поэты — вместо того чтобы переживать усилие Атланта при его возникновении — устремляются к его пламенному завершению. Белый посвятил бурному горообразованию целую страницу, на которой горы беспрестанно вздымаются; он переживает своего рода *возносящийся ландшафт*, всеми своими формами борющийся против тяготения: «Каменистые пики грозились; вставляли под небо; перекликались друг с другом; образовали огромную полифонию творимого космоса; и тяжеловесно, отвесно — громоздились громадины, в оскалы провалов вставляли туманы; мертвенно реяли облака; и — проливались дожди; бегали быстрые линии пиков; пальцы пиков протягивались, лазурные многозубия истекали бледными ледниками и нервные бледные линии гребнились повсюду; жестикулировал и расставлялся рельеф; пенились, проливались потоки с огромных престолов; и говор громового голоса преследовал меня всюду; по часам плясали в глазах и на бегу: стены, сосны, потоки и пропасти, камни, кладбища, деревеньки, мосты; пурпур трепаных мхов кровянил все ландшафты, кру́тни мокрого пара стремительно выбегали в расколах громадин; и — падали; между водою и солнцем обдавал танцующий пар, начинал хлестать мне в лицо; облако падало под ноги: в космы потока; пряталась бурно бившая пена под молоком; но под ним все: — дрожало, рыдало, гремело, стекало и пробивалось в редеем молоке теми же водными космами...

Я стою здесь, в горах...»^А

^А Из романа «Котик Летаев» // Белый А. Соч. В 2 т. Т. 2. М., 1990, с. 293—294.

Мы не пожелали разбирать этот длинный документ, ибо стремились оставить без комментариев свойственные ему силы воодушевления. Белый изображает именно динамическую картину, дает динамическое описание неистового рельефа. А до чего симптоматична последняя приведенная строка! Все эти вытягивающиеся пики, весь этот жестикулирующий и принимающий разные позы рельеф — все это имеет целью «распрямить» литературного демиурга среди гор! Как лучше можно выразить, что Атлант — хозяин мира, что он любит свою ношу, что он гордится своей работой? Динамическая радость пронизывает текст Белого. Автор переживает не апокалипсис, а неистовую радость земли.

Вот так для некоторых душ гора подает пример энергии, образец «действия». К примеру, Мишле пишет: «Что делать скуке Обермана^А в этих местах, исполненных действия?» (La Montagne, p. 356) Это *действие* неподвижного зрелища достаточно говорит нам о том, насколько динамично здесь созерцание.

Как только мы начнем глубинно переживать образы веса, мы поймем, что можно действительно *любить носить* тяжести, поднимать ноши, воплощать в себе Атланта. Настоящему альпинисту *ношение рюкзака* доставляет удовольствие. Уже дети борются за честь носить рюкзаки. В «Пернатом змее» Д. Г. Лоуренс пишет: «В Мексике мужчины носят громадные тяжести, не подавая виду, что они считают их тяжелыми. Они выглядят едва ли не так, будто им нравится ощущать ношу, которая давит им на позвоночник и которой они оказывают сопротивление» (Trad., p. 226). Аналогично этому Жорж Дюамель говорит: «Носить тяжести — вот призвание мужчины... Не ослабевая, мужчина выдерживал эту судьбу носильщика на протяжении веков и тысячелетий. Хотя он и выдрессировал животных, чтобы те помогали ему в этом занятии, из игры он не вышел, а роль свою сохранил»^Б.

Значительной части вызываемого им интереса муравей обязан тяжестим, которые он носит. Средневековые бести-

^А **Оберман** — герой одноименного романа франц. писателя Этьена Пивера де Сенанкура (1770—1846).

^Б *Duhamel G. Chronique des Saisons amères*, p. 157.

арии любили повторять, что «пропорционально своим размерам муравей носит более тяжелые ноши, чем одnogорбый и двугорбый верблюд»⁹. Мы проникаемся живым участием к его труду, который превратили в *моральный образ*.

Эти в высшей степени динамизированные *моральные образы* изменяют всю проблему трудовой морали, они модифицируют даже перспективу аскезы, каковая становится аскезой активистской. В сказке, которой свойственна моментально воздействующая отчетливость, Эмиль Дерменгем пишет: «Даже если ты взвалил бы на свои плечи ноши тяжелее гор, ты все же не добрался бы до истины. Все эти задачи приятны душе. Она находит в них удовлетворение своей гордыни. Она бывает довольна, только если ею властвует ее собственная воля» (Cahiers du Sud. Mars 1945). Полезная целенаправленность труда, несомненно, представляет собой активную форму компенсации за мучения. Но если как следует пробужденная, хорошо себя осознающая и одушевленная собственными образами воля стремится наслаждаться своей амбивалентностью, то она не нуждается в столь отдаленной и ускользающей компенсации, как полезность. Тяжелое на самом деле динамически приятно. Далеко не будучи иррациональной, как это представляет себе философия Шопенгауэра, воля рационализирует свои подвиги. Она считает логичным носить горы; она понимает природу, проникаясь сопричастностью, по меньшей мере частичной, к образам и трудам природы.

Во всех этих наблюдениях можно усматривать разнообразные компоненты бессознательного комплекса, который можно назвать *комплексом Атланта*. Он репрезентирует привязанность к зрелищным силам и — весьма своеобразная черта — к силам мощным, но неагрессивным, к силам, требующим только помочь ближнему. Так, сильный мельник доходит до того, что взваливает на свои плечи осла. На этом пути мы обнаружим всевозможные метафоры облегчения ноши, взаимопомощи, предлагающие носить тяжести совместно. Но помогаем мы оттого, что мы сильны, по-

⁹ Langlois Ch. Le Bestiaire de Philippe de Thaon. T. III, p. 9.

тому, что мы верим в собственные силы, из-за того, что мы переживаем ландшафт силы. Как замечает Женевьева Бьянки^А в связи с Гёльдерлином: «Все явления природы, как простейшие, так и наиболее грандиозные, играют роль тропов для ощущения. У Гёльдерлина всякий пейзаж преобразуется в миф, в некую тотальность жизни, окружающей человека и обращающейся к нему с властным моральным призывом» (введение к *Poésies*. Éd. Montaigne, p. 24).

Этот морализм образов, морализм в некотором роде прямой и наивно убедительный, мог бы объяснить многие страницы «Теодицей». Но на таких страницах у воображения есть цель, оно стремится доказывать, оно желает иллюстрировать доказательства. Мы же предпочитаем изучать его в текстах, где оно раскрывается как стихийная сила человеческой психики, как одновременная образам воля человека.

VI

С комплексом *Атланта* близко соприкасаются любопытные реакции, одушевляющиеся в подлинной провокации в своего рода вызове Горе. В книге «Вода и грезы», определяя Океан, как мир, подвергающийся провокации, мы сумели выделить то, что мы назвали комплексом Ксеркса в память о царе, повелевшем отхлестать море. В том же духе мы можем говорить о комплексе Ксеркса, бросающем вызов горе, о своего рода насилии над высотой, о садизме господства. Многочисленные примеры его мы обнаруживаем в рассказах альпинистов. Перечитайте страницы, которые Александр Дюма посвятил восхождению Бальма^В на Монблан, и вы увидите, что борьба горца с горой — борьба человеческая¹⁰. Для этого следует выбрать день: «Монблан, — сказал знаменитый проводник, — сегодня надел парик, а это с ним случается, когда он в дурном настроении, и потому с ним лучше не связываться». Однако на следующий день

^А Бьянки, Женевьева — переводчица книги Мартина Бубера «Я и Ты» на франц. язык. К ее переводу в 1939 г. Башляр написал предисловие.

^В Бальма, Жак (1762—1834) — франц. горный проводник. Вместе с д-ром Паккаром 8 августа 1786 г. совершил первое восхождение на Монблан.

¹⁰ См. *Dumas A. Impressions de Voyage. Suisse*. I, pp. 124 suiv.

погода, как говорят, благоприятствовала: «Пришла пора лезть на пригорок». Когда Бальма взбирается на вершину, он восклицает: «Я — царь Монблана, я — статуя на этом гигантском пьедестале». Так заканчивается любое восхождение — волей к пьедесталу, к пьедесталу космическому¹¹. Благодаря господству над величественным человек растет. Как говорил Гийом Гранже, Альпы и Апеннины — это «ступени Титанов».

В одном-единственном признании альпинист порою высказывает несколько компонентов пробуждаемого Горой комплекса могущества: «Я постепенно перестал считать эти горы, разлегшиеся вокруг меня, и врагами, с которыми следует бороться, и самками, которых следует попирать ногами, и трофеями, которые следует завоевывать, — дабы предоставить самому себе и другим свидетельство моей собственной доблести». Редко бывает так, чтобы кто-либо высказывал в столь малом количестве строчек столько сведений о себе (*Samivel P. L'Oréga des Pics*, p. 16).

Английский литературный критик Джеффри Уинтроп Янг запечатлевает динамический синтез альпиниста и Альп, человека со «сразу и притягательными, и враждебными» горами: «Мы видели, как перед нами вспыхивали кремниевая гора и стальной Уимпер^В, которые непрестанно сталкивались; все озарялось фейерверком выпускаемых ими опасных искр». Повидимому, здесь отмечено общее свойство человека и горы.

Если слабеет динамизм борьбы, засыпает чувство победы. Сам Уимпер отметил, что созерцанию на вершинах недостает воодушевления: «Я заметил, что чисто панорамные виды порою обманывают надежды. Даже вид, предстающий

¹¹ Рёскин — правда, со дна долин — издевается над альпинистами; он отмечает «крайнее тщеславие современного англичанина, в течение момента изображающего из себя столпника на острие какого-нибудь Рога или какой-нибудь Иглы, — как и его периодические исповеди, касающиеся очарования одиночества среди утесов» (*La Bible d'Amiens. Trad. Proust*, p. 215).

^А Самивель (Пьер Гейе) (р. 1907) — франц. писатель. Его творчество почти полностью посвящено горам. «Любитель бездны» — 1940; «Люди, вершины и боги» — 1971.

^В Уимпер, Эдвард (1840—1911) — брит. альпинист. Первым покорил несколько пиков в Альпах и Андах; исследовал Гренландию. «Альпийские восхождения» — 1871.

перед вами на вершине Монблана, далеко не кажется удовлетворительным. Оттуда вы созерцаете значительную часть Европы; ничто не господствует над вами, вы парите поверх всего; но взгляду не на чем отдохнуть. Вы похожи на человека, достигшего вершины своих вожелений, и — поскольку ему нечего желать — удовлетворен он не полностью» (Escalades. Trad., p. 162). Последняя фраза слишком абстрактна и плохо передает «уменьшение» бытия под воздействием застопоренного динамизма. Но, по крайней мере, она делает такой намек.

Впрочем, в качестве правила альпинистской литературы можно вывести то, что «вершину» свою она видит в ребяческой воле к власти. Приведем документ, который может служить образцом для массы аналогичных: «Самая верхняя скала, острие которой я отколол, чтобы сохранить его как реликвию, представляла собой всего-навсего небольшую глыбу беловатого гранита в зеленых пятнышках, и размеры ее были как раз таковы, чтобы удержаться на ней двумя ногами. Каждый из нас начал предаваться ребяческому удовольствию, попирая ее по очереди и оглядывая горизонт, чтобы засвидетельствовать свое королевское звание» (*Javelle E. Souvenirs d'un Alpiniste*, p. 254).

Вообще говоря, между горой и горцем речь может идти либо о *психологическом* контакте, либо о *психологическом* конфликте. В «Горе» Мишле пишет: «Я не удивлюсь, если Соссюр^А, обладавший столь спокойным и рассудительным умом, взобравшись на ледник, почувствовал гнев. Я почувствовал, что меня презирают и провоцируют эти дикие громады» (p. 17).

В рассказах о восхождениях изобилуют идиоматические обороты. Так, Андре Рош наделяет жизнью старую гору: «Это демон, а вероятно, и циклоп... Грудь с черными и струящимися мускулами нависает над нами. До чего же он велик, до чего же он страшен, я боюсь его; если бы он нас увидел, то

^А Имеется в виду Орас Бенедикт де Соссюр (1740—1799) — швейц. натуралист и физик. Организовал первое восхождение на Монблан. Открыл массу разнообразных минералов. Первым постулировал принципы рациональной метеорологии. «Путешествия в Альпы» (1779—1794), 4 тома.

пришел бы в ярость и шелчком отправил бы на ледник Монблана» (*Les Conquêtes de ma Jeunesse*, pp. 126—127).

Этот литературный страх быстро оборачивается в шутку: «старик Дрю^А принимает душ...» «Это похоже на то, как если бы старина Дрю ел черешню и из уголков рта небрежно сплевывал косточки». Шутками Альпийского клуба можно заполнить целые страницы.

Впрочем, не следует недооценивать роли этих шуток. Они находятся в связи с империализмом созерцающего субъекта, они служат доказательством господства. Мир становится космической игрушкой. На вершине Этны Александр Дюма воображает именно *бильбоке космического масштаба*. О восхождении он рассказывает, как о череде подвигов. Разве не пришлось ему вынести шестиградусный мороз! Его мул начал лягаться, что отбросило его «на десять футов назад». Вот он стоит «рядом с кратером, т. е. огромным колодцем восемь метров в окружности». Настала пора *поиграть* с миром. «Его кратеру свойственна некоторая торжественность, и он довольствуется игрой в бильбоке с раскаленными утесами величиной с обыкновенные дома» (*Dumas A. Le Spégonage*. Т. I, p. 210).

Все эти героические рассказы, заканчивающиеся шуткой, хорошо показывают потребность игры с ценностями, обесценивания того, что только что получило положительную оценку. Людвиг Бинсвангер^В (*Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*. Bern, 1947, p. 209) отметил эту привычку к «багабелизации», способствующей развязке драмы, ослаблению напряжения в сдавленном горле с помощью улыбки.

Впрочем, мы не будем нагромождать примеры, почерпнутые из рассказов о реальных приключениях, а, следуя нашему излюбленному методу, приведем превосходный литературный документ, в котором можно найти образец

^А Дрю (игла Дрю) — гора из массива Монблан; представлена двумя вершинами — Малым Дрю (3733 м) и Большим Дрю (3754 м), разделенными брешью Дрю.

^В Бинсвангер, Людвиг (1881—1966) — швейц. психиатр, основоположник экзистенциально-феноменологического направления психиатрии, так называемого Dasein-анализа. Пытался перенести в психиатрию идеи основного труда М. Хайдеггера «Бытие и время».

Горного Ксеркса. Мы заимствуем его из романа Д. Г. Лоуренса «Человек и кукла».

«Вот они, презренные горы:

— Даже горы кажутся вам позерами, не так ли?

— Да. Я презираю их надменное величие. И презираю людей, которые гордо расхаживают по вершинам, играя в энтузиазм. Мне хотелось бы заставить их здесь пожить, на их вершинах, и пусть они поглотают лед до несварения желудка... Я все это презираю, говорю я вам. Просто ненавижу!^{11bis}.

.....

— Должно быть, вы немножечко безумны, — сказала она величественным тоном, желая говорить серьезно. — Гора настолько больше вас!

— Нет, — сказал он, — нет, она не больше меня!... (Горы) меньше меня!

.....

Должно быть, вы страдаете манией величия, — сделала вывод она» (р. 110).

Читая такие страницы, мы чувствуем себя очень далекими от умиротворенного созерцания; кажется, будто созерцающий становится жертвой заклиняемых им сил. Когда к герою Лоуренса возвращается способность к рефлексии, он «поражается необыкновенной и мрачной свирепости», с каковой он утверждал, будто «он больше гор». Основанием для этого на самом деле был также визуальный образ; принципы утрачивают силу, когда душа предается самой динамике воображения, а грезы следуют динамике поднятия. И тогда дерзость, гордыня и чувство триумфа соучаствуют в жестоком созерцании, в созерцании, которое отыщет гладиаторов в самых безжизненных зрелищах, в самых спокойных силах природы.

Одна страница из Анри Мишо может служить свидетельством непосредственного характера современной литерату-

^{11bis} Ср.: «Не люблю горы. У них такой вид, будто они читают вам мораль». *Jouve P.-J. La Scène capitale*, p. 195.

ры, расчищающей завалы невозможного для реализма, чтобы обрести психическую первореальность. И вот, стало быть, Горный Ксеркс в своей прямой атаке:

Чтобы испортить настроение одной старой деве, пишет Мишо, «хватало малейшего гнева, лишь бы он был настоящим, — но чтоб схватить гору, которую видишь перед собой, чтоб посметь схватить ее и встряхнуть, пусть даже на миг! Грандиозную зануду, которую уже месяц видишь перед собой. Вот в чем мера или, скорее, чрезмерность мужчины.

Но для этого нужен уж какой гнев! Гнев, не оставляющий ни единой клеточки незанятой (малейшее отвлечение категорически противопоказано), гнев, который больше не может и не умеет отступать (а ведь что бы ни говорили, все отступают, когда добыча несоразмерно велика).

Как бы там ни было, это случилось со мной один раз. О! В ту пору у меня не было претензий к этой горе, разве что ее извечное присутствие, докучавшее мне вот уже два месяца. Но я воспользовался безмерным могуществом, попавшим в мое распоряжение благодаря гневу, порожденному копьем, направленным против моей гордости. Мой гнев в полном расцвете, достигнув высшей точки (сlimax), столкнулся с этой толстой недотрогой горой, которая раздражила мою ярость, сделала ее безмерной и швырнула меня, восхищенного и бесстрашного, на гору, как на массу, что могла бы действительно от этого содрогнуться.

Дрожала ли она? Во всяком случае, я схватил ее.

Почти невыносимая атака застала ее врасплох.

Это моя *лучшая* атака до сего дня».

(Liberté d'Action, p. 29)

Эта страница не поддается никакому рационалистическому или реалистическому комментарию. Суть ее в том, что она придумана *воображающим* субъектом. Необходимо, чтобы литературная критика отрывала динамические образы от провоцирующего созерцания ради оценки субъективного воодушевления, ради измерения в нем агрессивного гнева, всевозможных *проекций* гнева.

VII

Мы собираемся заняться поисками образов более умиротворенного созерцания. Часто мы встречаем их на мысу, нависающем над морем, на каланче или колокольне над городом, на вершине горы над беспредельными просторами. Они наделяют многочисленными оттенками психологию высоты. Исследование образов земли должно анализировать такие образы, воспринимаемые на возвышенных местах. Мы найдем здесь один из типов созерцания. Кажется, будто такое созерцание возвеличивает сразу и зрелище, и зрителя^{11ег}. Оно вселяет в нас гордость за свою дальновидность и пробуждает в нас идею безмерности. Сначала рассмотрим понятие безмерного образа.

Если мы поместим образы на подходящее им место в рамках психической деятельности (перед мыслями), то обязательно признаем, что первообразом безмерности является образ *земной стихии*. Земля безмерна. Больше неба, ведь оно всего-навсего купол, свод, крыша. Чтобы связать бесконечность со звездной Ночью, чтобы реально помыслить диковинную удаленность звезд, противопоставив ее наивным образам, требуются раздумья и ученые мысли. Как же Солнце может быть больше Земли, если грезовидец на каждом рассвете видит, как оно из земли *выходит*, а потом, вечерами, *возвращается домой*, в гору? Разумеется, и Море — это тоже Земля, это какая-то упрощенная Земля, а для квазиэлементарного размышления — земля, сведенная к атрибуту безмерности. Здесь мы видим пример абсолютного величия, величия несравненного, но конкретного и непосредственного. В таких случаях безмерность становится первообразом.

^{11ег} Когда эту идею выражает философ, она обретает всю свою простоту и силу. В «Истории материализма» Ф. А. Ланге^А можно прочесть: «Когда мы созерцаем пейзаж с какой угодно возвышенной точки, вся наша сущность располагается к тому, чтобы приписать ему красоту и совершенство» (Трад. Т. II, р. 565).

^А Ланге, Фридрих Альберт (1828—1875) — нем. философ. Одно время занимался политической борьбой и был соратником Бебеля; затем возглавил кафедру философии в Марбурге. Осн. труды: «Рабочий вопрос» (1865); «История материализма» (1866); «Логические исследования» (1877, посм.).

Понятие *безмерного образа* позволяет уразуметь, как в одной и той же Земле объединяются бесконечно разные зрелища. Так, кочевник перемещается с места на место, но он всегда находится в *центре* пустыни, в центре степи. В какую бы сторону он ни поворачивал взгляд, разнообразные объекты могут удерживать частичное внимание, однако некая сила интеграции связывает их с общим кругом, центром которого является грезовидец. Взгляд «по окружности» охватывает весь горизонт. В этом взгляде, кружащем по безмерности равнины, нет ничего абстрактного. Панорамный взгляд представляет собой психологическую реальность, которую каждый сумеет пережить с интенсивностью, если только захочет позаботиться о самонаблюдении. Описывая окружность по горизонту, грезовидец овладевает всей землей. Он *господствует* над мирозданием, и мы упустили из виду важные элементы психологии созерцания, если не займемся изучением этого странного и банального *господства*.

Уже при этом первом соприкосновении с безмерностью начинает казаться, будто *созерцание* обретает смысл внезапного овладения мирозданием. Помимо каких бы то ни было философских мыслей, одною лишь силой покоя посреди безмятежности долин созерцание «учреждает» сразу и взгляд, и мир, существо, которое видит, наслаждается видением, находит, что *видеть — это прекрасно*, — а перед ним — безбрежное зрелище, безмерная земля, *прекрасное на вид* мироздание, будь то беспредельность песков или вспаханные поля. Тем самым созерцающий приписывает себе заслугу прекрасного видения. «*Видеть далеко — вот греза крестьянина*», — говорит Жорж Санд¹². А Виктор Гюго в книге «Альпы и Пиренеи» (р. 187) показывает воздействие на душу спокойной безмерности пейзажа: пейзаж, созерцаемый в его дальней умиротворенности, утверждает писатель, вызывает в самой душе тот сокровенный пейзаж, что называется грезами. В «Человеке, который смеется», он к тому же пишет: «Созерцаемое море — это греза» (Т. I, р. 148).

¹² *George Sand. La Vallée noire, p. 291.*

Итак, созерцанию пейзажа соответствует своего рода панорамный ониризм, глубина и протяженность которого, похоже, навевают грезы о безграничном.

Стало быть, не надо удивляться, если это созерцание безмерной земли пробуждает в созерцающем повадки Мага. Говорили о *зрелищном комплексе* Виктора Гюго. Но этот автор всего лишь повинуется закону обоюдного роста сил души и природы. Он реагирует на своего рода комплекс Атланта беспредельности. И Шарль Бодуэн правильно понял *нормальный* характер зрелищного комплекса у великого созерцателя. Он без колебаний выделил все, что есть *психологически мелочного* в напрашивающихся обвинениях в *позерстве*. Ведь *позы* Гюго нормальны и прекрасны в сочетании с *внушительными* и роскошными зрелищами. «Сколько бы театральными ни были снятые его сыном Шарлем или Вакери^А на острове Джерси фотографии Гюго в позе мага, ведущего диалог с беспредельностью, им присуща и подлинная красота». Странная красота ясновидца, и все мы ее улавливаем, даже если критикуем позы за надменность! Впрочем, нет ли какой-то нескромности в обвинении других в надменности всего лишь из-за позерства? А что говорить о суровости Мередита^В по отношению к Байрону, предававшемуся у подножия Альп роскоши «самосозерцания, будучи созерцаемым вечными горами¹³, когда великий поэт выполнял именно функцию созерцания, делая столь ощутимой диалектику красоты зримого и зрителя?

То, что фотография может запечатлевать в этих моментальных снимках столь же метафорические мгновения, такой созерцатель, как Виктор Гюго, должен был ощущать

^А **Вакери**, Огюст (1819—1895) — франц. писатель и журналист. Страстный почитатель Виктора Гюго; поздний романтик.

^В **Мереди**т, Джордж (1828—1909) — англ. писатель; друг Россетти и Суинберна. Проповедовал «новое язычество», союз аристократии и народа с целью улучшения расы и освобождения от «мертвящих общественных условий», а также спасение человечества посредством инстинкта в духе Ницше.

¹³ Цит. по: Galland. George Meredith, p. 409.

инстинктивно¹⁴. Стало быть, мы должны позаимствовать у великого поэта то, что он вписался в пейзаж. Тем самым он обозначил *центр* нашего созерцания, и его *театральная* поза помогает нам *представить себе* соразмерное человеку величие природного ландшафта. Метафоры не рождаются из ничего; выражать суждения о них следует по их первозданным, а не по изношенным формам: если мы говорим о театре природы, необходимо, чтобы в нем был актер, играющий театральную роль. И тогда все предметы декора и все компоненты ролей становятся значительнее. Зрительская гордыня, гордыня созерцания, *созерцания в одиночестве*, гордость вселенского Видящего служит «усилителем» красоты, усилителем самой безмерности. Вот так осознание безмерности превращает романтического писателя в героя созерцания. С помощью своей мизансцены такой герой использует воображение преодоления. Посредством такого преодоления это воображение начинает сообщаться с безмерной землей. Часто это происходит с наивностью и неловкостью, по шаблонам в случае литературного воображения и с неуместными уточнениями, если воображение считает себя научным. (Вскоре мы покажем примеры того и другого). Но тем не менее, несмотря на свои наивность и неловкость, воображение порою отыскивает образы великие и простые, настолько естественные, что они неизменно волнуют и приводят в восторг (важнейшая диалектика!) всех, кто любит без критического настроения скользить по естественному склону грез, созерцая безмерное зрелище. Наблюдая за такими образами, мы увидим, как в них *участвует* еще и воображение.

Но мы не глядим вдаль на что попало, мы не овладеваем безмерной землей в отсутствие неподвижной точки. Необходимо, чтобы поэт, грезящий для нас, указал нам собственный пьедестал, высоту, утес или *попросту* центр, где мы

¹⁴ Надо ли отмечать, что *зрелищный комплекс* в последнее время вошел в наши туристские нравы. Нет экскурсий без фотографий. Как замечает Шарль Бодуэн, фотоаппарат замещает «коробочку для растений» ботаника-любителя. Мы желали бы превратить мир в каталог наших образов. И любим присовокуплять собственный образ к образам, на которые мы с удовольствием смотрели.

сосредоточиваем волю к господству. Сразу же приведем пример. В своих «Заметках о путешествии в Бретань» Андре Жид описывает, «словно еще неведомое чувство», это улавливание *центра* пейзажа: «Мне казалось, что пейзаж был всего лишь моей спроецированной эманацией, непрерывно вибрирующей частью моего я, — или, скорее, поскольку я ощущал себя только в нем, я считал себя его центром: он спал до моего прихода, инертный и виртуальный, а я, воспринимая его гармонии, постепенно создавал его; я был самым его сознанием. И в изумлении брел по этому саду своих грез»¹⁵.

Центры созерцания, естественно, не являются геометрическими точками. Так или иначе, они должны обладать свойством приковывать к себе грезовидца; они должны давать ему возможность сосредоточиться для грез. Так, вблизи океана грезящий о безмерности любит присаживаться на *каменный стул*. Именно на нем предается раздумьям пастор в «Тружениках моря», именно на нем дожидается смерти Жильят в конце этой грандиозной эпопеи о человеческой несправедливости. Чтобы созерцать море, необходим *утес*. На пляжах созерцание фиксируется плохо. Чтобы *властвовать* над могуществом Океана, надо *примоститься* в щели прибрежной скалы. Этого требует элементарная диалектика центра и созерцания. Впоследствии мы отметим такую отчетливую фиксацию на странице, где Морис де Герен^А утверждает, что ему нравится созерцать Океан, будучи спрятанным в глубоком гроте, выдолбленном в прибрежных скалах. В таких случаях грезящий о безмерности становится оком в самой орбите утеса. Мы видим здесь неподвижный *глаз гротов, глаз, обездвиженный* безмерностью зрелища, словом, *задумчивое око* самой Земли.

Впрочем, мы собираемся рассмотреть пристальнее отношения между этой концентрацией грез и характерным для панорамных грез отвлечением от реальности. Сейчас мы представим сопряженные с созерцанием образы *господства*.

¹⁵ Gide A. Oeuvres complètes. T. I, p. 9.

^А Герен, Морис де (1848—1907) — франц. писатель. Первоначально готовился стать священником; затем примкнул к романтизму.

С места, *господствующего* над равниной, грезовидец может получить массу впечатлений господства. На возвышенных местах мы ощущаем прилив сил. По крайней мере мы господствуем над равниной, над полями. Тому, кто обретает свои грезы в природе, ничтожный холм дает *вдохновение*.

На возвышенной башне или донжоне грезовидец иногда выполняет *функцию часового*. С такой высоты обычно *охраняют* поля и наблюдают за неприятелем, который может появиться на горизонте. Такие грезы, без сомнения, несут отпечаток ребяческой исторической культуры. Но если их попросту соотнести с воспоминаниями о школе, мы не только не объясним, почему они так часто встречаются, но и не увидим всего их смысла. Похоже, есть и более глубокая причина сохранения этого образа часового. Впрочем, мы всегда приходим к одному и тому же выводу: для того, чтобы столь бедно осмысляемый образ так хорошо сохранился, ему необходимо с самого начала обладать из ряда вон выходящей ценностью. Уединение на верхней площадке башни освящает грезовидца сразу и как ясновидящего, и как ночного стража. В романе «Звонарь» Жорж Роденбах^А отметил это поливалентное *господство*: «Он долго и смутно грезил об этой жизни ночного стража, об этой уединенной жизни смотрителя маяка...» — говорит Роденбах о своем герое, находящемся на верху колокольни (р. 24). Здесь ощущается колебание между впечатлениями мирных полей и чувством полей охраняемых. В таких грезах, изображающих совершенно безмятежное господство над равнинами, возникает чувство, будто грезовидец становится покровителем мирных полей.

Это *господство* над созерцаемым пейзажем, это *овладение* покорным пейзажем весьма солидно выражено в следующих строках У. Каупера^В:

^А Роденбах, Жорж (1855—1898) — бельг. поэт-символист и романист.

^В Каупер, Уильям (1731—1800) — англ. поэт. В первый период творчества воспевал простые радости жизни (садоводство). («Забавная история Джона Гилпина» — 1782); впоследствии его творчество все более проникается религиозным пафосом и обличением городских нравов («Олнейские гимны» — 1779; «Потерпевший кораблекрушение» — 1799).

I am monarch of all I survey;
My right there is none to dispute.

(Я монарх над всем, что созерцаю.
Мое право на это никто у меня не оспорит.)

Если же прогуливающийся чужак встанет на место, с которого мы любили созерцать пейзаж, то, как говорит Жан-Поль Сартр, нам покажется, будто у нас «украли пейзаж» (*L'Être et le Néant*, p. 311). У нас крадут наши оригинальные ценности, всевозможные ценности панорамы, помогающие утвердиться гению нашего видения. Нас лишают потенциальных способностей к живописи — пусть даже мы не умеем держать кисть, — картину, которую мы любим до глубины души, у нас похищают плагиаторы.

Итак, можно говорить о *монаршем созерцании*. Как правило, оно присутствует в воображении высоты, а формируется в созерцании на высотах. Как сказал об этом Мелвилл: «Есть что-то неизменно эгоистическое в горных вершинах, и в башнях, и во всех прочих великих и возвышенных предметах».[^] Стоит нам выделить это монаршее созерцание, как мы заметим тысячи его разновидностей в поэтических произведениях. И тогда этот образ можно будет без труда превратить в тему для психоанализа. Воля к власти простодушно принимает этот образ.

VIII

Порою впечатление господства производится стремительной черточкой. Одна из разновидностей простодушной гордыни горцев заключается в том, что с горных вершин они видят *людей маленькими*. Люди, бредущие вдали по деревенским улицам, становятся пигмеями. Несомненно, это настолько не оригинальное наблюдение, что в литературе им не отваживаются пользоваться. Между тем

[^] Мелвилл Г. Моби Дик, с. 451.

Вольней^А пишет о горах Ливана: «Внимание, приковываемое отчетливыми предметами, подробно рассматривает утесы, леса, потоки, холмы, деревни и города. Мы получаем тайное удовольствие, видя маленькими предметы, которые привыкли считать такими большими».¹⁶ Не пренебрегает этим образом и Лоти. «И странное черноватое шевеление обозначилось повсюду в травах; поначалу, с высот, по которым проходил наш небольшой караван, казалось, будто это колыхается облако; но ведь тут собрались легионы кочевников вперемешку со своим скотом».¹⁷ Если нам скажут, что здесь мы подметили обыкновенную банальность, мы ответим, что она имеет весьма симптоматичную функцию в подсознании писателя. К тому же самому Лоти возвращается на другой странице, после того как он выделяет впечатления легко достижимого господства. Он поднялся на такие высоты, что другие люди кажутся ему всего лишь насекомыми и мухами: «Мы господствуем над местностью, — говорит он, — глаза наши наполняются безмерностью, словно очи парящих орлов; наши груди расширяются, чтобы полнее вдыхать девственный воздух... Трава (в отдаленной долине) зелена, но усыпана черными точками, как если бы на нее рухнули тучи мух: кочевники!» (р. 55). Созерцающий местность с вершины — «орел», великий отшельник, который вдыхает «девственный воздух». А те, кто виднеются в низинах, — муравьи, насекомые, мухи. Они «кишат». Можно ли подпитывать *комплекс превосходства* более дешевыми средствами? Можно ли с большей легкостью испытать радости гордыни, не вызванной уважительными причинами и не имеющей ценности?

Однако же независимо от любых психоаналитических исследований писательского творчества мы должны отдавать себе отчет, что подобные образы «воображают» сами собой. Здесь мы сталкиваемся с нормальным воздействием

^А Вольней, Константен Франсуа, граф де Шассбёф (1757—1820) — франц. философ. После восьмимесячного пребывания в коптском монастыре в Ливане совершил путешествие в Египет и Сирию, о котором написал в 1787 г. Наиболее важное произведение — «Руины, или Размышления о революциях в империях» (1791), написанное в патетическом стиле романтизма.

¹⁶ Volney C.F. Voyage en Égypte et en Syrie. 1825. Т. I, p. 265.

¹⁷ Loti P. Vers Ispahan, p. 46.

«гулливеризации». То, что становится маленьким, делает нас большими. Но это изменение — не просто изменение масштаба, в нем участвуют всевозможные осмысления. В книге Ф. Оливье Брахфельда «Чувства неполноценности» мы обнаружим множество замечаний по поводу гулливеризации¹⁸. В книге же, посвященной образам, наша задача состоит лишь в привлечении наивного внимания к изменениям масштаба¹⁹.

IX

Как мы видим, образы тяжести и образы высоты выступают в качестве оси по отношению к разнороднейшим образам, и согласно направлению движения на ней откладываются несходные образы: образы падения и образы поднятия, образы человеческой малости и образы величия созерцания. Стоит добавить к таким образам их изначальный динамизм, и их станет еще больше, а их разнообразие зависит от *самой* их *интенсивности*. В своей книге «Набросок системы осязаемых качеств» Жан Ногге делает справедливый вывод: «Вес стал подлинным измерением вещей» (*Esquisse d'un Système des qualités sensibles*, p. 141). Это прежде всего одно из измерений образов, или, иначе говоря, именно с помощью веса, допущенного воображением, вещи обретают измерение высоты или измерение тяжести. Глядя на мир предметов, которые необходимо воображать и одушевлять заново, воображение без конца играет в игру «птица летает», находя удовольствие в различении — в зависимости от настроения — того, что падает в бездны, и того, что взмывает в небеса.

Dans la vie infinie on monte et l'on s'élançe
Ou l'on tombe; tout être est sa propre balance.

(В бесконечной жизни поднимаются и взлетают
Или же падают; у всякого существа собственный баланс.)

(*Hugo V. Ce que dit la Bouche d'Ombre*)

¹⁸ См. *Brachfeld F.O. Les Sentiments d'Infériorité*. Éd. du Mont-Blanc, Genève.

¹⁹ См. нашу статью «Le Monde comme caprice et miniature» // *Recherches philosophiques*. III, 1933.

Антитеза здесь в какой-то степени динамична: верх динамизирует низ, низ динамизирует верх. Эту взаимосвязь двух направлений прочувствовал Рибмон-Дессень, написавший в «Ессе Номо»:

Mais qui redoute le gouffre va au gouffre, et le
Prince des Ténèbres est là pour suivre l'aventure.

.....
Du ciel il faut tomber, de la tombe il faut montrer.
Où donc est le niveau de l'homme? O ténèbres, il
n'est pas de place pour l'homme.

(Но кто страшится бездны, в бездну попадет,
И Князь Тьмы оказался там, следуя приключению.

.....
С неба надо упасть, из могилы — восстать.
Так где же уровень человека? О мрак,
Для человека места нет.)

Впрочем, как только мы начнем сопрягать с динамическими образами моральные ценности, мы сможем найти и более любопытные интуиции. Можно сказать, что для Франца фон Баадера *земля (terre)* была сотворена, чтобы *остановить (arrêter)* некое падение: если слово *terra* прочесть назад, получится *arrêt (остановка)*. Благодаря сотворению земли Люцифер оказался «тартаризован», мятежный ангел остался заперт под землей (см. *Susini*. Диссертация. Т. II, р. 309).

Итак, следует систематически наделять материальные образы *воображаемым весом*, рассматривая их влияние на воображение как диалектику подавленности и распрямления. Тогда удастся сформулировать в обобщенном виде бодлерианские соответствия, которые для связности тем воли будут играть ту же роль, что и бодлерианские соответствия из знаменитого сонета для связности тем чувствительности. Следует лишь грезить о большом количестве и о монотонности образов, нагромождающихся вокруг *свинца*, чтобы увидеть, как они вовлекают в соответствия все элементы психологии тяжеловесности. Прочим образам свойственна бóльшая пестрота и менее абсолютный характер, поскольку здесь вмешивается воля к распрямлению.

Уясним, что тяжесть представляет собой основополагающую силу, заставившую Шопенгауэра приписывать волю даже материи. Материя для него является *первичной волей*, самой тупой и, следовательно, сильнейшей. Шопенгауэр настолько доверял реализму воли, что пренебрегал реализмом ее воображения. Между тем он с большой прозорливостью видел нашу причастность к этой диалектике подавленности и распрямления, характеризующую воображение тяжести. Можно сказать, что для него колонна служит иллюстрацией к *мифу об Атланте* и что, созерцая колонну, мы сенсублизируем *комплекс Атланта*. Ведь Атлант — столп неба, а колонна — Атлант крыши.

Если мы хотим понять мифологическое мировоззрение, если мы хотим сохранить за мифологией ее ценности синтеза, то нам представляется очень важным оставлять первообразы в их подвижности, в их взаимообмениваемых ценностях. Так, Арбуа де Жюбенвилль^А превосходно сказал: «Атлант, одушевленная кариатида мужского пола, дублет к слову *chiôn* (χιών) — колонна» (*Les Premiers Habitants de l'Europe*. Т. II, р. 25). Но у всех мифологов-рационалистов этот дублет переведен на реалистический язык колонны. Этим историкам представляется, будто образ небосвода, поддерживаемого четырьмя колоннами, *разумнее*, чем образ неба, несомого на спинах людей (см. *Krappe A. La Genèse des Mythes*. Trad., р. 265). Тут вспоминаются усилия историков географии, стремившихся найти местоположение *Геркулесовых Столбов*. На самом же деле сложная психология мифа будет лучше понята, если мы придадим понятию *дублета* все его смыслы, если мы согласимся с тем, что единственный образ может возбуждать массу объективных точек зрения и субъективных резонансов, если мы охотно продвинемся вглубь бессознательного, чтобы обнаружить там всевозможные грезы о «кариатиде мужского пола». Впрочем, зачем отказываться от еще одной составной части пер-

^А Арбуа де Жюбенвилль, Анри д' (1827—1910) — франц. историк и языковед, знаток кельтских древностей. Осн. труды: «История графов и герцогов Шампани» — 8 томов, 1859—1869; «Исследования по происхождению названий имений и населенных пунктов во Франции» — 1890.

вообраза? И действительно, Арбуа де Жюбенвилль упоминает как опору неба еще и Атласские горы^А. Итак, человек, колонна, гора — вот *триплет*, который должен послужить нам для подведения итогов космогоническим грезам, касающимся опоры для небосвода. Именно вокруг этого триплета нам предстоит располагать первозданные метафоры. С его помощью мы сможем определить движение метафор, понять их естественное содержание. Мы любим начинать книги по истории Франции — что за чудная педагогика! — сообщая нашим детям: «Наши предки галлы боялись лишь одного — как бы Небо не упало им на голову». Что происходит с этими *словами* взрослых в детской душе? Мы-то знаем, что *небосвод* — всего лишь слово, легенды мы также склонны считать словами. *Триплет* человек — колонна — гора представляет собой для нас лишь словесное соответствие. Стоит лишь одному из этих слов стать вещью, как все изменится. Если мы действительно сможем испугаться, что небесная крыша обрушится, то защищающий нас столп — просто герой.

Зритель, вовлеченный в такие образы, сопричастен труду столпа, его страданию, его утомленности или же в иных случаях — его мужской гордости. Так, Лоти жалел удрученные камни. В «Смерти Филы» он переживает в египетских Фивах это присущее столбу чувство усилия и подавленности: «Эти камни... говорят об усталости, ибо на протяжении тысячелетий одни из них подавлены весом других... О! Нижние камни выдерживают груз невероятных нагромождений!» (р. 264).

Если же мы узнаем, что столб не несет ничего или что он принимает на себя фальшивый вес, то все *величие* архитектурного шедевра подлежит осмеянию. Среди памятников архитектуры тоже могут быть паяцы. Необходимо, чтобы «живой столп» — а в бодлеровских соответствиях усилия все столпы живые — *искренне* выполнял свою задачу по распрямлению: «Радость, которую мы испытываем при созерцании архитектурного шедевра, — говорит Шопенгауэр, — резко и изрядно уменьшится, если мы обнаружим, что тот сооружен из пемзы. И едва ли меньше разочаруемся мы, если

^А По-французски Атласские горы (*Monts Atlas*) и атлант (*Atlas*) звучат идентично.

узнаем, что он построен из обыкновенного дерева, тогда как мы предполагали камень». Это разочарование как бы стопорит разнообразные грезы *воли к несению*. Наше воображение внезапно узнает, что силы воображаемого распрямления ошиблись предметом. Из-за одного этого наша внутренняя суть утрачивает динамизм. Наше воображение — что бы там ни думали психологи, превращающие его в способность предаваться иллюзиям — само не желает ошибаться, беря на себя роль атлета, поднимающего полую штангу.

Лишний раз эта потребность в искренности, каковую можно назвать здесь искренностью в вещах, проявляется как полная вовлеченность воображающего существа. Нам возразят, что в этих случаях такая вовлеченность происходит «просто так», ради эфемерной иллюзии. Но эфемерный образ в течение мгновения накапливает столько ценностей, что его вполне можно назвать мгновением первичной реализации ценности. Стало быть, без колебаний скажем, что воображение представляет собой одну из первичных функций человеческой психики, и функцию авангардную, разумеется, если рассматривать воображение во всех его свойствах, в трех его признаках: формальном, материальном и динамическом. Как утверждает Лео Фробениус^А: «Произведение рождается не только из *точки зрения*, но и из *взаимодействия сил*» (*Histoire de la Civilisation africaine. Trad.*, p. 21). И рассматривать его нужно сразу и по его линиям, и в его напряжениях, в его порывах и в его тяжестях, взглядом, выравнивающим поверхности, и плечом, несущим объемы, — словом, всею бодростью нашего существа.

Х

Мы посвятили целую главу нашей предыдущей книги психотерапевтическому методу Робера Дезуайля. Мы показали, что сутью этого метода является исцеление более или

^А **Фробениус**, Лео (1873—1936) — нем. антрополог и путешественник. Исследователь ранних культурных контактов Африки. Считал, что культуры Африки и Океании имеют общее происхождение. Основатель журнала «Paideuma». Директор Музея этнографии (1934). «Культурная история Африки» — 1934.

менее депрессивной, более или менее расколотой психики с помощью направляемых грез. Такая нарушенная психика нуждается сразу и в разгрузке от тяжести забот, и в интеграции посредством чуть более свободного и выпрямленного поведения. Метод Робера Дезуайля ставит перед собой эту двойную задачу, предлагая зажатой и несчастной психике линию образов, которые в силу своего подсознательного воздействия играют роль освобождающих советов. В сущности, весь этот метод опирается на *распрямление воображения*. С помощью как следует направляемых образов воображение больное, слабое, нерешительное и заблокированное можно вернуть к здоровому и эффективному функционированию. Когда сдвинется воображение, вместе с ним пойдет и все остальное. Вся психика вновь проникнется отвагой, жизнь обретет цели, а страсть — надежду. Благодаря грезам воображение станет и впредь творить образы, и поэтому вся человеческая психика вновь примется функционировать в связи с наиболее характерными человеческими функциями — с функциями будущего, с функциями, наделяющими будущее психологической причинно-следственной связью.

Здравый смысл при встрече с помраченным рассудком неодолимо стремится *доказать* объективную ложность нарушенных суждений. Метод Дезуайля — самый ненавязчивый из всех видов психоанализа — довольствуется *показом* больному простых образов, признанных целебными в результате длительной практики. Этот метод, противопоставляя одни образы другим, остается *в среде символов*; он уважает безымянность символов, чего, как правило, не делал классический психоанализ, добивавшийся до отчетливых значений символов и тем самым торопившийся демаскировать символические формы. На наш взгляд, методу Робера Дезуайля идет на пользу подлинная однородность символов; поистине это ментальная гомеопатия. По сравнению с ним классический психоанализ соответствует ментальной аллопатии: символам он противопоставляет наскоро разработанные понятия, ясно как день демонстрирующие социальное происхождение психических травм. Но безраздельно предаваясь историчности реально проживаемой жизни, классический психоанализ забывает о той пронизанности легенда-

ми, что наделяет всякую человеческую психику этой чуть ли не врожденной способностью к творению символов. Стоит ли наделять могуществом *символы материнства*, чтобы ребенок получил травму от жестокого взгляда, от безразличного отношения, от пренебрежительных речей!

XI

Но в данной работе мы не хотим заново излагать эту проблему полностью. А возвращаемся мы к ней потому, что техника Робера Дезуайля еще более углубилась после публикации его первой книги «*Exploration de l'Affectivité subconsciente par la Méthode du Rêve éveillé*» (Paris, 1938), книги, которая была для нас единственным источником документов в пору, когда мы писали «Грезы о воздухе». Во втором труде Дезуайля «*Le Rêve éveillé en Psychothérapie*» его метод получил как бы удвоение. Если в первой книге большинство наведенных сновидений представляло собой *грезы о вознесении*, подлежащие ведению воздушной психологии, то новая книга содержит еще и *грезы о спуске*, так что она может помочь нам в уточнении некоторых вопросов *психологии бездн*, которую мы хотим обрисовать в настоящей и в последующей работах.

Итак, пользуясь полным методом снов наяву, перед *грезой о вознесении*, предлагающей нам *единство будущего*, мы посоветуемся с *грезой о спуске*, чтобы разблокировать психику, чересчур привязанную к тягостному прошлому. Необходимо помочь субъекту отыскать с помощью образов тайный узел, препятствующий его порыву.

В отношении грез о спуске земная психология, разумеется, предоставляет хорошие линии образов. Робер Дезуайль, например, предлагает субъекту воспользоваться трещиной, чтобы «войти» в утесы, и малейшим раздвоением личности, чтобы «соскользнуть» в кристалл. Субъект, делающий это воображаемое усилие, чтобы войти в глубины материи, внезапно открывает собственную психику, но всегда — в форме образа, своего рода морального сгущения, моральной кисты, которую необходимо растворить, расщепить. Когда субъект спускается при помощи воображения в некий предмет, то он спускается в самого себя. Но наше дидактическое резюме слабо учитывает *образные ситуации*,

и требуется определенное количество сеансов, чтобы поэкспериментировать, как именно мы можем поставить субъекта в образную ситуацию, в чисто символическую среду. И тогда мы осуществим нечто вроде синтеза воображения и морали. Читая Дезуайля, мы думаем о «малом воображении добродетелей», действенность которого святой Франциск Сальский расхваливал перед г-жой де Шанталь^А (*Œuvres complètes*. Т. V, р. 462). Речь идет не об *аллегориях*, сочиняемых задним числом и всегда под знаком чего-то искусственного, речь идет поистине об *образах*, открываемых бессознательным в бессознательном.

Это *проникновение в земную сущность*, подобную кристаллу или утесу, зачастую бывает этапом, предшествующим спуску в более сокровенную зону бессознательного. *Спускаясь* в психику достаточно глубоко, образная греза путем своего рода естественного раскручивания даже под отложениями личной жизни обнаруживает архаическую зону, сферу архетипов жизни предков; естественная греза осуществляет «субэнцефалическую экспедицию», как выразился Жиро^В о галлюцинациях, вызываемых гашишем. В конце концов, нередко случается так, что субъект в своей грезе о спуске находит адские силы, дьявола, Плутона или Прозерпину^С. Читатель, не практиковавший глубинных грез, возможно, подумает, что здесь имеют место всего лишь воспоминания об образовании или даже следы мифологий, которым обучаются в школе. Фактически *знание от грезы* отделить всегда трудно, поскольку и то и другое необходимо как следует выразить на обыденном языке. Но если мы действитель-

^А г-жа де Шанталь, (св. Жанна-Франсуаза Фремио) (1572—1641) — в 1610 г. основала Орден Визитандинок. Ее духовным наставником был св. Франциск Сальский. Канонизирована в 1767 г.

^В Жиро, Альбер Кайенберг (1860—1929) — бельг. франкоязычный поэт, критик и драматург. В первый период творчества стремился к формальному совершенству парнасцев («Лунный Пьеро» — 1884; «Герои и Пьеро» — 1888); затем написал трилогию на языческие темы («Гирлянда богов» — 1910, «Пурпурный фриз» — 1912; Эрот и Психея» — 1914).

^С Прозерпина — богиня произрастания в Древнем Риме, весьма рано отождествленная с древнегреческой Персефоной (Корой), дочерью Зевса и Деметры. Часть года проводила в Аиде, часть — у матери.

но поставим себя в *образную ситуацию*, то на самом деле увидим образы, *ищущие себе имя*; в отношении эффективного обозначения иногда можно колебаться, и тогда вещь будет существовать до ее имени. Тот, кто сумел найти образы адских сил, составляющие нечто вроде андрогина, сочетающего в себе черты Плутона и Прозерпины, получит смутное впечатление, будто он переживает глубинный образ, образ, предшествующий школьным мифологиям, где божество по имени Плутон отличается от божества по имени Прозерпина, где Плутон и Прозерпина характеризуются социальными или семейными атрибутами. В некоторых глубинных грезах ощущается *инфернальный комплекс*, отмеченный *хтоническими*, доплутоновскими признаками.

Стало быть, нам представляется, что *вертикализм* философии Дезуайля обнаруживает глубокие корни в исследовании онирических глубин. Обозначим пять уровней, сквозь которые проходит, развертываясь, полный метод снов наяву; мы просим читателя прочесть следующий список снизу вверх:

1. Небесные мистические образы.
2. Высшие мифологические образы.
3. Образы личного бессознательного.
4. Низшие мифологические образы.
5. Инфернальные мистические образы.²⁰

Но нам следует настаивать на том, что эти различные уровни *пересекаются* то в одном, то в другом направлении, так что «такие образы не бывают друг от друга независимыми». Мы охотно сказали бы, что динамическая важность образов для психики зависит от устанавливаемых ими смещений, и получается, что образ всегда предстает как обнаружение разности, то в виде восхождения в сторону более легкого и свободного существования, то в виде углубления в сторону более компактного и неподвижного бытия. Изменения сути образов достаточно для того, чтобы обратить

²⁰ См. *Desoille R. Le Rêve éveillé en Psychothérapie*, p. 297.

движение. Так, субъект, грезящий о голубке, контаминирует свою грезу полета образом летучей мыши — и тотчас же ощущает «полет как падение». Не всегда легко удержаться на определенном уровне образов или, как говорит Дезуайль, *в определенном образном стиле* — это выражение, между прочим, хорошо характеризует философа, взявшегося за изучение литературных образов.

Каждый из этих уровней представляет собой особую инстанцию, инстанцию защищенную. Дезуайль напоминает, что оккультисты говорят о защитнике порога. В этих исследованиях психических глубин мы и находим таких защитников порогов, драконов, которых предстоит победить герою. При каждом перемещении уровня можно видеть их смягченные копии. У любого рая и ада есть свой привратник. У всех замков глубинной медитации есть своя ограда. Но мы зачастую не любим добираться до центра наших глубин, часто нам не нравится спускаться в самих себя, по крайней мере мы едва ли опускаемся в самый тайный подвал. Все, кто утверждает, будто занимаются этим, этого не делают. «Игитур^А спускается по лестницам человеческого духа, движется во глубине вещей в “абсолют”, который он сам и есть» (*Малларме*).

Нередко встречается и отказ от спуска. Один герой Германа Мелвилла говорит: «Будь проклят час, когда я прочел Данте!»²¹ Пьер, меланхолическая душа, медленно утрачивающая любовь собственной матери в растущем соперничестве, отказывается спуститься в собственные глубины, проследовать за Данте по кругам ада, характеризуемым своими страстями, подобно всякому внутреннему аду. И самое поразительное в терапии с помощью грез наяву — это то, что страдающие в глубинах бессознательного являются теми, кому труднее их исследовать. Нормальные субъекты спускаются к мифологическим представлениям быстрее. Дезуайль говорит, что трех-четырёх сеансов грез наяву бывает достаточно для того, чтобы субъекты, более отягощенные недугами, попросили еще о дюжине таких сеансов (*Desoille R. Le Rêve éveillé... p. 139*).

^А Из прозаического фрагмента «Игитур» (1869)..

²¹ *Melville H. Pierre. Trad., p. 49.*

XI

Одна из двух черт, больше всего поразившая нас в технике грезы, устремленной к аду, в том виде, как ее практикуют Робер Дезуайль и его ученики, касается легкости, с которой грезовидец принимает в своих грезах компанию целителя. Если говорить в стиле психоанализа, то нам кажется, что здесь мы встречаемся с весьма несложным типом трансфера^А, и, на наш взгляд, он соответствует глубокой человеческой истине. Похоже, что глубинной психологии действительно требуется ментор. Мы не можем как следует познать собственные глубины, так как скрываем от себя кое-какие формы, естественно, смутные, но, между тем, действующие в нас. Мы не слишком расположены к познанию собственных тайн; мы начинаем спотыкаться с первых же ступеней, ведущих в наш ад. И первый же образ, с которым мы сталкиваемся, — гримасничающий и ужасный Цербер. Необходим проводник, ибо он скажет нам: «Ты будешь видеть хуже. Не дрожи. Я с тобой». В действительности, речь идет о том, чтобы отучиться от страха, от страха в определенной степени внутреннего, от страха, творимого нашими искушениями, от страха, пугающего нас нашими же инстинктами. Чудовища, с которыми мы встречаемся, всего-навсего экстериоризируют мучающие нас силы. Помогая нам обозначить их, проводник помогает нам их одолеть.

В таких преисподних мы без труда узнаём ад экскрементов, о котором мы говорили в связи с видениями Стриндберга, рассуждая о грязи. И как раз у Дезуайля есть привычка перед воображаемыми путешествиями обращаться к пациентам с тем, чтобы те облекли воображение в «скафандр». Это столь малоонирическое слово, несомненно, должно получить онирическое толкование. Тем не менее мы прекрасно понимаем, что для того, чтобы пошарить в глубинах бессознательного, следует «надеть перчатки». Разве эти глубины в человеке не представляют собой трясины, о которой поэт сказал, что она «тысячу лет покрыта тиной» (*Verhaeren E. Les Visages de la Vie, p. 342*)?

^А Трансфер (перенос) — в психоанализе: процесс, посредством которого бессознательные желания переходят на те или иные объекты в рамках определенного типа отношений, установившихся с этими объектами.

Итак, сущность техники снов наяву состоит в разработке всевозможных образов вертикали.

Для спуска нужны линии образов; эти линии образов отыскиваются в грезам подземного воображения.

Для того чтобы вновь подняться, также нужны линии образов. Этот подъем невозможен без сброса балласта тяжелой вины, тяжелых мук. Этому-то и может помочь обращение к динамическим и материальным образам земли.

Линии образов необходимы и для того, чтобы избавиться от повседневных забот, чтобы подняться в ту сферу, где мы сможем научиться физике спокойствия. И как раз в этом последнем путешествии воздушные образы, естественно, становятся наиболее действенными.

И разве есть более мощная гарантия сразу и моральной, и психологической ценности полного метода снов наяву, чем мысль Канта: «В самопознании лишь спуск в преисподнюю может привести к апофеозу!»²²

XII

Когда мы следуем грезам о восхождении по методу Дезуайля, мы поражаемся постоянству соотношений светозарности. Можно сказать, что воображаемому человеческому зениту присущи оттенки золота и лазури; как только грезовидец возносится в голубое небо, небо затопляет золотой свет. Поэтические тексты на эту тему бесчисленны.

Менее исследованы цвета бездны. На первый взгляд, *чернота бездны* стирает все и, в конечном счете, у падения лишь один цвет: черный. Этот упрощенный символизм возникает на руинах символических образов. А вот чтобы изучить расцветенную жизнь образов бездны, необходимо отыскать все, во что окрашена чернота, необходимо найти у живописцев все, что *грунтует* цвет. Но мы должны оставаться на нашей точке зрения философа-книжника и ограничиться литературными свидетельствами. В таком случае как дать

²² Kant. *Éléments métaphysiques de la Doctrine de la Vertu*. Trad. Barni, 1885, p. 107.

почувствовать, что все, что *грунтует* цвет, *погружает* нас в подземный мир? Как пережить сумрак бездны, который неизбежно низвергает нас в нее? Бывает сумрак зеленый и сумрак красный, тьма глубоких вод и тьма подземного огня. В таких случаях окончательная чернота хранит следы лежащей в ее основе стихии. Воображение находит свою бездну в материальной стихии, которой оно отмечено. Но у *расцветченного падения* есть тысячи оттенков, определяющих индивидуальность поэтов. Мы приведем весьма своеобразный пример. А для этого воспользуемся диссертацией г-жи Софи Бонно «Поэтическая вселенная Александра Блока».

Изучив асцензиональную психологию Блока, г-жа Софи Бонно переходит к описанию революции, приведшей поэта в мир зла. Пути зла проявляются теперь в виде чувственно воспринимаемых миров, как *фиолетовые миры*. И г-жа Бонно сообщает нам признание друга поэта, поведавшего о Блоке: «...Он пытался... мне выразить, что теперь пришел к удивительному, очень важному внутреннему знанию: знание связывалось с восприятием сильно пахнущего фиалкою *темно-фиолетового цвета*... С этим цветом он связывал новую эру знаний своих... с волнением все пытался сказать, как он много узнал от вживания в едкопахучий фиалковый темно-лиловый оттенок; *оттенок* его как-то странно увел от прошедшего, и открылся ему такой темный, лиловый и новый, огромный мир... пока А. А. тихо, взволнованно пересказывал мне восприятие этого темно-лилового цвета, я чувствовал нехорошо себя: точно поставили в комнату полную углей жаровню; угар я почувствовал; то угар Люцифера... Тут он прочитал мне свою «Ночную фиалку» в неотделанном виде».^{23,А}

Чтобы отвести этому документу положенное место, следует просмотреть преамбулы к *фиолетовому Миру*. И тогда мы пересечем мир болот, «мертвую, тинистую, ржавую равнину с зеленоватыми отблесками». В единственном образе топи выражено обиталище Блока:

²³ Гийом Аполлинер замечал эти «фиолетовые бездонности». См. Calligrammes. Les Fenêtres.

^А Белый А. Воспоминания о Блоке. М., 1995, с. 197.

Болото — глубокая впадина
 Огромного ока земли.
 Он плакал так долго,
 Что в слезах изошло его око
 И чахлой травой поросло^А.

Зеленый сумрак топи, углубляясь и опорожняясь от ржавой воды, творит мир, в большей степени погруженный во зло, темно-лиловую бездну. «Над бескрайностью этой трясины нависла отравленная полутьма неизменно фиолетового цвета».^В Этот цвет создает «как бы новое пространство, как бы... новые времена». Он похож на «пожатые свинцовой десницы». Этот-то темно-лиловый цвет, эти темно-лиловые миры «затопили и Лермонтова... и Гоголя»^С. А еще Блок говорит, что «фиолетовые миры низвергнуты в мое сердце»^Д.

Как не придать динамику низвержения в бездну этому цвету свинцовой руки, творящей пространство и время? Он представляет собой пространство—время бездны—падения. Еще дальше, в свершившемся падении, поэт встретит черноту. И тогда «чернота и пустота» будут неразрывно связаны²⁴. Падение окончено. Начинается Смерть.

Дижон, май 1947.

^А Из стихотворения без названия, написанного в 1905 г. См., например, Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. В 2 т. Т. I. Л., 1972, с. 265.

^В Соответствующие строки из «Ночной фиалки» А. Блока цитирует А. Белый:

Над болотом цветет,
 Не старея, не зная измены,
 Мой лиловый цветок,
 Что зову я Ночною Фиалкой.

(Белый А. Воспоминания о Блоке, с. 199)

^С Вот как выглядит это место у А. Белого: «... закричал Гоголь, заплутал тут Достоевский, тут на камне рыдал Некрасов, Толстой провалился в немоту, как в окошко болотное и сошел с ума Глеб Успенский...» Лермонтова А. Белый не упоминает (Там же, с. 216).

^Д Башляр неточно цитирует А. Белого, а тот в свою очередь неточно цитирует статью А. Блока «О современном состоянии символизма». У А. Белого: «Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, пронзает сердце теурга». (Там же, с. 291). О том, как соответствующее место выглядит у Блока, см.: Блок А. Соч. Т. V, с. 427—431.

²⁴ *Bonneau S. Loc., cit., p. 248.*

Научное издание

Башляр Гастон

ЗЕМЛЯ И ГРЕЗЫ ВОЛИ

Перевод с французского
Б.М. Скуратова

Редактор *Л.Б. Комиссарова*
Художник *О.Г. Платова*
Оригинал-макет подготовлен *С.В. Киселевой*
Корректор *Е.Н. Ковалева*

Сдано в набор 3.04.2000. Подписано в печать 30.05.2000
Формат 84x108 1/32. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура "Таймс". Печать офсетная
Усл.-печ. л. 20,16. Тираж 10 000 экз.
Заказ 76.

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.