



ЖАН СТАРОБИНСКИЙ ЧЕРНИЛА МЕЛАНХОЛИИ



Ж А Н С Т А Р О Б И Н С К И Й

ЧЕРНИЛА
МЕЛАНХОЛИИ







• ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ •

J E A N S T A R O B I N S K I

L'ENCRE
DE LA
MELANCOLIE

Editions du Seuil

2012

Ж А Н С Т А Р О Б И Н С К И Й

ЧЕРНИЛА
МЕЛАНХ ЛИИ
О



Новое
Литературное
Обозрение

2016

УДК 82(4):159.974.5

ББК 83.3(4)-3

C77

Общая редакция и предисловие С. Зенкина

В оформлении обложки и форзацев использована картина Лукаса Кранаха Старшего. Меланхолия. 1532. Государственный музей искусств, Копенгаген. Фрагмент

Старобинский, Ж.

C77 Чернила меланхолии / Жан Старобинский; пер. с франц. Общая редакция и предисловие С. Зенкина. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. — 616 с. (Серия «Интеллектуальная история»)

ISBN 978-5-4448-0539-8

Сборник работ выдающегося швейцарского филолога и историка идей Жана Старобинского (род. 1920) объединен темой меланхолии, рассматриваемой как факт европейской культуры. Автор прослеживает историю меланхолии от античности до XX века, рассматривая как традицию медицинского изучения и врачевания меланхолических расстройств, так и литературную практику, основанную на творческом переосмыслении меланхолического опыта. Среди писателей и поэтов, чьи произведения анализируются с этой точки зрения, — Вергилий, Овидий, Карл Орлеанский, Мигель де Сервантес, Роберт Бёртон, Карло Гоцци, Э.-Т.-А. Гофман, Жермена де Сталь, Сёрен Кьеркегор, Шарль Бодлер, Пьер-Жан Жув, Роже Кайуа, Осип Манделштам и многие другие.

УДК 82(4):159.974.5

ББК 83.3(4)-3

Starobinski, Jean

L'Encre de la mélancolie. Postface par Fernando Vidal

© Éditions du Seuil, 2012. Collection La Librairie du XXI^e siècle, sous la direction de Maurice Olender

© Гальцова Е. Д., Гринберг М. С., Дубин Б. В., Зенкин С. Н., Каратеева В. Д., Мильчина В. А., Неклюдова С. М., Стаф И. К., пер. с франц., 2016

© Зенкин С. Н., предисловие, 2016

© ООО «Новое литературное обозрение», 2016

Содержание

<i>Предисловие редактора русского издания</i>	9
<i>Предисловие (Перевод С. Зенкина)</i>	14
ИСТОРИЯ ВРАЧЕВАНИЯ МЕЛАНХОЛИИ (Перевод И. Стаф)	
Введение	19
Учителя древности	22
Гомер	22
Тексты Гиппократовского корпуса	24
Цельс	36
Соран Эфесский	39
Аретей Каппадокийский	40
Гален	44
Помощь философа	48
Сила традиции	53
Грех уныния (<i>acedia</i>)	53
Хильдегарда Бингенская	58
Константин Африканский	60
Эпоха Возрождения	63
Пары	69
Пережитки	71
Сиденгам	73
Фридрих Гофман	75
Анн-Шарль Лорри	76
Современная эпоха	79
Новые концепты	79
Пинель и Эскироль	83
Методы «морального врачевания»	86
Вращение	105
Путешествие	108
Лечение на водах	113
Музыка	115
Семейное врачевание	128
Можно ли бороться с наследственностью?	130
Новшества и разочарования	136
1900: предварительные пределы медицинской помощи	142
Библиография к диссертации 1960 года	144

АНАТОМИЯ МЕЛАНХОЛИИ (Перевод М. Неклюдовой)

Смех Демокрита	157
«Пылающий дух»	159
Фантазм отсутствия и раздвоение	165
Рефлексия значит сравнение	166
Выбор объекта и фальшивое зеркало	172
Утопия Роберта Бёртона	175
Сарданапалов пир	188
Смех или слезы	200
Исключительная связность	204
Игра без оглядки	213
Психологические науки Ренессанса	222
Между богословами и медиками	231
«Портрет доктора Гаше» Ван Гога	236
Спорный диагноз	236
Идентификация с врачом	237
Преграда для мысли	239
«Сущностная» меланхолия	241

УРОК НОСТАЛЬГИИ

Изобретение болезни (Перевод Е. Гальцовой)	247
История чувств: разметка дистанций	249
Здоровый швейцарский воздух	253
Мелодии и страсти	256
Опасность дробления	262
Литература утраченного детства	267
Об одной разновидности скорби (Перевод И. Стаф) ...	271
Стереотипы сладости	272
Звуки природы (Перевод И. Стаф)	279
Театр забвения	289
Ночь Трои (Перевод М. Гринберга)	295
Вопль Гекубы	299
Затрудненная речь	305
Волна у изголовья Мандельштама	315
«Черное пятно внутри образа» (Ив Бонфуа)	320

СПАСЕНИЕ ЧЕРЕЗ ИРОНИЮ?

Трансцендентальная буффонада (Перевод Б. Дубина) ...	329
Инсценировка невероятного	336
Короли-меланхолики	343

Принцесса Брамбилла (<i>Перевод Б. Дубина</i>).....	349
Инициатический роман.....	349
«Шарлатанство».....	358
Романтическая ирония.....	366
Кьеркегор: псевдонимы верующего (<i>Перевод С. Зенкина</i>).....	371
Раскаianie и внутренняя жизнь (<i>Перевод С. Зенкина</i>)....	388

СОН И БЕССМЕРТИЕ В МЕЛАНХОЛИИ

Бодлеровские мизансцены (<i>Перевод В. Мильчиной</i>)....	405
Пропорции бессмертия (<i>Перевод В. Мильчиной</i>).....	420
«Греза, превращающая в камень».....	424
«Большой комод с ящиками».....	428
Нелюбознательность.....	436
Рифмы для пустоты (<i>Перевод В. Мильчиной</i>).....	438
Livide.....	441
Avide.....	445
Ovide.....	448
Взгляд статуй (<i>Перевод В. Мильчиной</i>).....	453
Наказание и вознаграждение.....	455
Материал для Пигмалиона.....	457
Зрячие стены, пустые небеса.....	461
«Что за взгляд у этих глаз без зрачков!».....	466
«Нога, как у статуи».....	469
«Прекрасная, точно сон из камня».....	474
Государь и его шут (<i>Перевод М. Гринберга</i>).....	479
Банделло и Бодлер.....	486
«Отрицатели» и «преследуемые» (<i>Перевод В. Мильчиной</i>).....	495
Бессмертие «Вечного жида».....	504
«Сын и отец себя самого».....	511
Литературный временной режим: отречься от собственной жизни.....	515

ЧЕРНИЛА МЕЛАНХОЛИИ

«В твоём “ничто” я надеюсь обрести все...» (<i>Перевод В. Каратеевой</i>).....	523
«Es linda cosa esperar...» (<i>Перевод В. Каратеевой</i>).....	528
Наваждение Дон Кихота.....	528
Шорохи в ночи.....	530
Нарративное ожидание.....	534

Утро железного века	537
Воскрешение	540
Всем заправляет вымысел	543
Г-жа де Сталь: не пережить смерть любви (Перевод В. Мильчиной)	545
Пьер-Жан Жув, мастер промежутка (Перевод М. Гринберга)	560
Сатурн в небе минералов (Перевод М. Гринберга)	574
«Спасут, быть может, черные чернила» (Перевод М. Гринберга)	589
Указатель имен	602
Источники текстов	613

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА РУССКОГО ИЗДАНИЯ

Творчество Жана Старобинского — выдающегося швейцарского филолога и историка культуры — уже хорошо знакомо отечественному читателю¹. Напомним кратко, что Старобинский — сын эмигрантов из Российской империи, переехавших в Швейцарию незадолго до Первой мировой войны, — родился в 1920 году в Женеве и практически всю жизнь прожил в этом городе, преподавая в Женевском университете историю французской литературы и историю идей. Мировую славу принесли ему работы о литературе и культуре XVI–XVIII веков: книги и статьи о Монтене, Корнеле, Расине, Руссо, Дидро, о культурной символике эпохи Просвещения и Французской революции. Старобинский — член Французского института (национальной академии) в Париже, признанный классик Женевской школы «новой критики», сформировавшейся в 1950-х годах и подготовившей возникновение структурализма и постструктурализма в литературоведении и культурной теории.

Многие из работ Старобинского, разбросанные в разных изданиях, за последние годы были переработаны автором и собраны в его новых книгах. Одним из таких сборников является и настоящий том, который вышел в Париже в 2012 году

1. Два основных издания его работ в русских переводах: *Старобинский Ж.* Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1–2. М.: Языки славянской культуры, 2002; *Старобинский Ж.* Действие и реакция: Жизнь и приключения одной пары. СПб.: Владимир Даль — Культурная инициатива, 2008.

и в заголовок которого выставлена метафора «чернил меланхолии», взятая из «Фауста» Гёте. Составившие его тексты писались на протяжении нескольких десятилетий¹, и в них меланхолия рассматривается как феномен европейской культуры. Хотя меланхолические состояния, по-видимому, переживаются людьми всех стран и народов, но на Западе они получили многовековую и очень глубокую смысловую разработку; можно предположить, что меланхолия как форма человеческой негативности — это оборотная сторона динамики европейской цивилизации, устремленной к изменению, прогрессу и, следовательно, самоотрицанию. Поэтому история меланхолии в западном мире — различных форм ее научно-медицинского, философского и художественного осмысления — составляет одну из магистральных тем интеллектуальной и литературно-художественной истории. О ней написано множество работ, из которых здесь достаточно назвать лишь упоминаемую в «Чернилах меланхолии» классическую монографию трех немецких ученых — Раймонда Клибанского, Эрвина Панофского и Фрица Заксля².

По сравнению со своими предшественниками Старобинский рассматривает историю меланхолии в более «модернистском» аспекте: начинает изложение с античной эпохи, но не останавливается на раннем Новом времени, а доводит свой анализ до XIX и XX веков, до творчества своих современников Роже Кайуа и Пьер-Жана Жува, своего друга Ива Бонфуа. Главное же — он не ограничивается описанием исторических *идей и представлений* о меланхолии, включая ее изображения в литературе и искусстве, но показывает ее как реальную *действенную силу*, участвовавшую в создании философских концепций и произведений художественной словесности. Интеллектуальному историку вообще полагается сопоставлять между собой разные формы и дискурсы культуры, прослеживая в них сложную эволюцию одних

1. См. «Источники текстов» в конце наст. книги.

2. *Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art.* Nelson, 1964. Написанная в 1930-е годы по-немецки, эта книга вышла в свет лишь тридцать лет спустя на английском языке и после смерти одного из трех авторов — Фрица Заксля. Жан Старобинский в своей диссертации 1960 года, еще не зная этой монографии, ссылался на предварявшие ее исследования Панофского и Заксля 1920-х годов.

и тех же понятий и метафор; Старобинский подчеркивает эту «всеядность» истории, попеременно изучая в своих работах два резко различных дискурса о меланхолии: медицинский дискурс, для которого меланхолия есть чистый объект, предмет изучения и врачебной практики, и поэзию, где она порождает и одушевляет собой речь художника, составляет глубинное содержание его субъективности. Эти два поля представлены в настоящем сборнике, с одной стороны, историко-медицинской диссертацией 1960 года¹ и некоторыми другими текстами, а с другой стороны, циклом статей о Шарле Бодлере, где тщательный, слово за словом, филологический разбор текстов показывает, как поэт из своего депрессивного мироощущения добывает гениальные образы и художественные жесты. Как это вообще характерно для «новой критики», Старобинский никогда не упускает возможности отметить в изучаемом тексте металитературную тематику — фигурирующие в художественных произведениях мотивы речи, пения, театральной игры, повествования, письма («чернила»); они показывают, что, говоря о меланхолии, писатель или поэт думает о самом себе, причем именно как о художнике в процессе своего труда. Меланхолия может одновременно и препятствовать его высказыванию, и — подобно другим трудностям, с какими он сталкивается, — стимулировать его, давать ему материал для творчества. Иными словами, меланхолия амбивалентна: не только мучительна, но и *благодарна*, как выражались в эпоху Возрождения, — и изучение ее печального опыта, по словам автора книги, может стать «веселой наукой».

Жан Старобинский демонстрирует эту двойственность меланхолии на чрезвычайно разнообразном материале. Выше уже сказано об огромном хронологическом охвате его исследований и о сопоставлении в них двух культурных дискурсов — медицинского и литературного. Следует еще добавить, что свой материал он свободно черпает из наследия разных стран и культур: прежде всего из французской литературы, но также и из латинской (Вергилий, Овидий), английской (Роберт Бёртон), итальянской (Карло Гоцци), немецкой (Э.-Т.-А. Гофман), датской (Сёрен Кьеркегор),

1. Об обстоятельствах ее написания см. ниже, в авторском предисловии к «Чернилам меланхолии».

испанской (образцовый анализ одной из глав «Дон Кихота»), русской (разбор стихотворения Осипа Манделштама «Бессонница, Гомер, тугие паруса...»), а также из культуры своей родной Швейцарии, где, в частности, была открыта — то есть впервые описана и осмыслена как культурный факт — такая специфическая форма меланхолии, как *ностальгия*. Он оперирует не только словесными текстами, но при необходимости и визуальными произведениями (фронтиспис к книге Бертона, картина Ван Гога), внимательно следит за текстуальными проявлениями телесного опыта (это тоже было одной из новаторских черт Женевской школы критики, к которой он принадлежит). В своих рассуждениях он умело пользуется философской диалектикой, применяет труды психоаналитиков («Скорбь и меланхолию» Фрейда, экзистенциальный психоанализ Людвиг Бинсвангера). Избегая глобальных историософских схем и сосредоточиваясь на герменевтическом вникании в мировосприятие конкретного автора, в смысл и устройство конкретного текста, Жан Старобинский через понятие меланхолии раскрывает нам историческую судьбу западного человека.

В соответствии с французским изданием «Чернил меланхолии» в разных главах книги применяются не вполне совпадающие системы библиографических ссылок (полных или сокращенных). Содержание этих ссылок в настоящем издании оставлено неизменным, добавлены лишь ссылки на русские переводы цитируемых текстов и исключены некоторые ссылки на французские переводы иноязычных источников.

Стихотворные цитаты по возможности приводятся в уже имевшихся или специально сделанных для настоящего издания поэтических переводах (в последнем случае — без упоминания имени переводчика, поскольку он совпадает с переводчиком всей главы, содержащей цитату) и обычно сопровождаются оригинальным текстом в примечании; нередко оригинал цитирует в основном тексте и сам автор, переводя стихи, написанные на других языках. В нескольких особо сложных случаях — в статьях о Бодлере, содержащих

«пристальное чтение» французских стихов, — приходится наряду с оригиналом и поэтическим переводом давать еще и третью версию текста: прозаический подстрочный перевод, специально приспособленный для нужд анализа.

Во французском издании книга сопровождалась большим аналитическим послесловием испанского компаративиста Фернандо Видаля. В русском издании этот текст опущен, сохранена лишь краткая вступительная заметка Мориса Олендера, редактора серии издательства «Сей», в которой вышли «Чернила меланхолии».

С. Зенкин

Творчество Жана Старобинского находится в постоянном движении.

Подобно анатомии, разлагающей свой предмет в целях изложения, эта книга не стирает различий между разными слоями своего письма. Мы проходим здесь через «энциклопедический роман», где чтение и письмо, звуки и отзвуки сменяют друг друга, где читатель все время находится посреди знания, вырабатывающегося у него на глазах.

Тексты, составившие этот том, писались на протяжении более полувека; эти старые очерки и связанные с ними более новые исследования посвящены одной и той же теме, питавшей все творчество Жана Старобинского: «Чернила меланхолии».

Морис Олендер

ПРЕДИСЛОВИЕ

В 1957–1958 годах я служил интерном в университетской клинике Сери близ Лозанны и к концу этого периода подумал, что полезным делом будет обозреть тысячелетнюю историю меланхолии и ее врачевания. Тогда только что открылась эра новых лечебных препаратов. Целью моего труда, предназначенного для медиков, было обратить их внимание на долгую временную протяженность, в которую вписывалась их собственная деятельность.

Получив диплом лицензиата классической филологии в Женевском университете, я в 1942 году стал учиться на врача. Но одновременно я продолжал сохранять связи и с преподаванием словесности, исполняя должность ассистента на кафедре французской литературы Женевского университета. У меня складывался замысел диссертации о писателях — ненавистниках масок (Монтене, Ларошфуко, Руссо и Стендале), — а тем временем я занимался тем, что прослушивал, простукивал, просвечивал пациентов. Закончив учиться медицине в 1948 году, я затем пять лет был интерном в Терапевтической клинике при университетской больнице кантона Женева.

Эта моя двойная работа — медицинская и литературная — продолжилась в 1953–1956 годах в Университете Джонса Хопкинса в Балтиморе. Но на сей раз главной моей задачей было преподавание литературы (Монтеня, Корнеля, Расина), хотя оно и сопровождалось регулярным присутствием на врачебных обходах и клиничко-патологических исследованиях в университетской больнице. Мне удалось воспользоваться

ресурсами Института истории медицины, где преподавали Александр Койре, Людвиг Эдельштейн, Овсей Темкин. Мне довелось неоднократно общаться с неврологом Куртом Гольдштейном, чьи работы так много значили для Мориса Мерло-Понти. На факультете humanities я каждый день общался с Жоржем Пуле и Лео Шпитцером.

Результатом этой стажировки в Балтиморе стала диссертация по французской литературе, защищенная в Женевском университете под названием «Жан-Жак Руссо: прозрачность и преграда» (вышла в издательстве «Плон» в 1957-м, затем в издательстве «Галлимар» в 1970 году). А первоначальный набросок исследования о Монтене принял окончательную форму лишь в более поздней книге — «Монтень в движении» (1982).

Я излагаю все эти этапы своей биографии в молодости, чтобы развеять одно недоразумение. Меня часто рассматривали как бывшего врача, занявшегося критикой и историей литературы. На самом же деле эти занятия смешивались между собой. В 1958 году мне был поручен в Женеве курс истории идей, который затем непрерывно продолжался, затрагивая и предметы, связанные с историей литературы, философии и медицины, а точнее — психопатологии.

Из моего интереса к истории меланхолии выросло ее первое последовательное изложение, почти повествовательный текст, останавливающийся на судьбоносной дате — 1900 год.

Перепечаткой этого первого своего исследования, долго распространявшегося почти подпольно, я и решил открыть настоящий том. Оно было выпущено в 1960 году для некоммерческого использования в серии «Acta psychosomatica», издававшейся в Базеле лабораторией Гейги. Эта «История врачевания меланхолии» и была моей диссертацией, представленной в 1959 году на медицинский факультет Лозаннского университета.

В этой работе я изначально не собирался освещать новые методы в лечении депрессивных синдромов, открытые или получившие точную кодификацию после 1900 года. Руководство лаборатории Гейги предполагало, что обзором методов XX века займется Роланд Кюн (1912–2005), главный врач кантональной психиатрической больницы в Мюнстерлингене (кантон Турговия). По своему клиническому опыту он

далеко превосходил меня. Он первым занялся исследованием фармакологических свойств трициклического вещества имипрамин (тофранил), ознаменовавшего новый этап в истории медикаментозного лечения меланхолической депрессии. Не знаю, по каким причинам этот обзор не получил осуществления. Роланд Кюн, внимательно следивший за фармакологическими новинками, не хотел отказываться и от философских или «экзистенциальных» подходов к душевным болезням. Будучи связан с Людвигом Бинсвангером и его «анализом “я”», а позднее близко общавшийся с Анри Мальдине, он хотел, чтобы психиатрическая практика не упускала из виду содержание переживаний. В одной из моих работ засвидетельствован мой интерес к исследованиям Роланда Кюна. Это статья, напечатанная в журнале «Критик» (№ 135–136, 1958 год), а затем перепечатанная под названием «Проективное воображение» в книге «Отношение критики». В ней специально идет речь о труде Кюна «Феноменология маски и тест Роршаха», изданном в 1957 году с предисловием Гастона Башляра¹.

В 1958 году я окончательно оставил врачебную деятельность. Соответственно, я не мог судить по данным из первых рук о результатах более новых методов лечения депрессии. Тем не менее часть своих лекций в Женевском университете я по-прежнему посвящал историко-медицинской тематике.

Различные мотивы, связанные с меланхолией, направляли мои исследования на протяжении более полувека. В своем нынешнем виде эта книга, зародившаяся еще в 1960 году и сложившаяся благодаря дружескому сотрудничеству Мориса Олендера, смогла приблизиться к своего рода «веселой науке» о меланхолии.

Жан Старобинский

Я признателен Фернандо Видалю, во многом способствовавшему созданию этой книги.

1. См.: *Starobinski J.* La Relation critique (nouvelle édition). Paris: Gallimard, 2008. P. 274–292; *Kuhn R.* Phénoménologie du masque à travers le test de Rorschach. Paris: Desclée de Brouwer, 1957 (французский перевод Жаклин Вердо).

ИСТОРИЯ
ВРАЧЕВАНИЯ
МЕЛАНХОЛИИ

Введение¹

Историю лечения меланхолии нельзя изучать в отрыве от истории самой этой болезни. В разные эпохи меняются не только методы терапии, но и состояния, обозначаемые понятиями «меланхолия» или «депрессия». Историк в данном случае имеет дело с двумя переменными величинами. Несмотря на все предосторожности, некоторой путаницы не избежать. В прошлом практически невозможно обнаружить привычные для нас сегодня нозологические категории. Истории болезни, встречающиеся в старинных книгах, порой рождают искушение поставить диагноз задним числом. Но для него всегда чего-то не хватает, прежде всего присутствия больного. Терминология нашей психиатрии, не всегда уверенно описывающая и живого пациента, тем более не может похвастаться точностью, когда перед ней всего лишь рассказ или исторический анекдот. Случаи из практики, которыми ограничивается большинство врачей-психиатров вплоть до XIX века, весьма любопытны, но недостаточны.

Эскироль любил говорить, что безумие — «болезнь цивилизации». Действительно, человеческие болезни — это не чисто природные явления. Пациент страдает болезнью, но и сам созидает ее либо воспринимает от своей среды; врач наблюдает болезнь как биологический феномен, но, давая ей определение и название, классифицируя ее, превращает

1. Диссертация 1960 года публикуется в первоначальном виде, без каких-либо поправок и дополнений, в том числе в примечаниях и библиографии, которая за истекшие полвека значительно пополнилась.

в отвлеченное понятие, воплощает в ней определенный этап коллективного научного развития. Как для больного, так и для врача болезнь есть факт культуры и меняется вместе с культурными условиями.

Вполне очевидно, что постоянное присутствие слова «меланхолия» в медицинском лексиконе начиная с V века до н.э. свидетельствует всего лишь о стремлении к языковой преемственности: люди прибегают к одним и тем же словам для обозначения разных явлений. Подобное лексическое постоянство не имеет ничего общего с косностью: медицина, меняясь, стремится утвердить единство подходов на протяжении веков. Но словесное сходство не должно вводить нас в заблуждение: факты, описываемые одним и тем же словом «меланхолия», существенно различаются. Когда врачи древности констатировали у больного стойкие страхи или уныние, их диагноз представлялся им точным; с позиций же современной науки они не различали эндогенные депрессии, реактивные депрессии, шизофрениии, тревожные неврозы, паранойи и т.п. Со временем из первоначального конгломерата выделились несколько более четких клинических картин, для объяснения которых выдвигалось множество противоречащих друг другу гипотез. Иными словами, лекарства, разработанные на протяжении веков для лечения меланхолии, воздействовали на разные болезни и разные комплексы причин. Одни предназначались для корректировки гуморальной дискразии, другие — для изменения определенных состояний нервного напряжения или расслабленности, к третьим прибегали, когда следовало отвлечь больного от навязчивой идеи. Различные типы лечения, с которыми нам предстоит познакомиться, безусловно, связаны с клиническими состояниями и симптомами, которые сегодня мы бы сочли весьма разнородными.

Вплоть до XVIII века практически любая психическая патология могла быть отнесена на счет гипотетической черной желчи. Диагноз «меланхолия» предполагал полную уверенность в источнике болезни: в ней повинна порча этого гумора. Проявления недуга были многообразны, но причина его — достаточно проста. Мы по праву отвергли эту простодушную уверенность, опирающуюся на воображаемое. Мы далеки от заносчивой категоричности в суждениях о природе и механизмах отношений между психикой и физиологией.

За невозможностью выявить единый патологоанатомический субстрат любых депрессий, как это удалось сделать для общего паралича, психиатрия XIX века стремилась выделять многочисленные разновидности болезненной симптоматики или «феноменологии». Современное, уточненное понятие депрессии покрывает куда менее обширное поле, чем слово «меланхолия» у древних. На место непроверенной и легковесной этиологии, характерной для донаучного сознания, пришло строгое описание, и наука имела мужество признать, что истинные причины болезни по-прежнему неизвестны. Псевдонаучная и псевдокаузальная терапия уступила место более скромным методам лечения чисто симптоматического характера. Подобная скромность, во всяком случае, открывает путь для исследования и простор для мысли.

Учителя древности

Гомер

Меланхолия, как и множество иных болезненных состояний, неотделимых от удела человеческого, существовала и была описана задолго до того, как получила свое имя и медицинское истолкование. Гомер, первоисточник любой образности и любых идей, тремя стихами позволяет нам ощутить страдания меланхолика. Перечитаем VI песнь «Илиады» (ст. 200–203), где говорится о Беллерофонте, жертве непостижимого гнева богов:

Став напоследок и сам небожителем всем ненавистен,
Он по Алейскому полю скитался кругом, одинокий,
Сердце глодая себе, убегая следов человека¹.

Скорбь, одиночество, отказ от любого общения с людьми, скитания; эта катастрофа беспричинна, ибо Беллерофонт, блестящий и непорочный герой, ничем не прогневил богов². Напротив, своими несчастьями, своим первым изгнанием он обязан добродетели; все его испытания вызваны тем, что он отверг преступные притязания царицы, которая с досады превратилась в его гонительницу. Беллерофонт мужественно выдержал долгий ряд испытаний, победил Химеру, избежал всех ловушек, отвоевал себе земли, супругу, покой. И вот, когда, казалось бы, все наладилось, он внезапно падает духом. Может, он исчерпал в борениях свою жизненную энергию? Или, за неимением новых противников, обратил ярость против себя

1. Перевод Н. Гнедича. — *Прим. перев.*

2. По крайней мере в версии Гомера. Согласно же Пиндару, Овидию, Плутарху, богов оскорбили непомерные притязания Беллерофонта, который счел себя бессмертным и, оседлав Пегаса, хотел взобраться на Олимп.

самого? Отвлечемся от этой психологии, у Гомера ее нет. Обратим внимание, напротив, на впечатляющую картину его изгнания по велению богов. Все без исключения боги полагают справедливым преследовать Беллерофонта: герой, отлично сумевший противостоять гонениям людей, не в силах одолеть ненависть богов. Тот, к кому питают вражду олимпийцы, утрачивает желание общаться с людьми. Вот что главное: гомеровский мир устроен так, как если бы для общения человека с себе подобными, для верного выбора пути ему требовалась божественная гарантия¹. Если все боги отказывают ему в этой милости, он обречен на одиночество, на снедающую скорбь («сердце глодая себе», то есть на одну из форм *аутофагии*), на тревожные скитания. Депрессия Беллерофонта — лишь психологический аспект этой оставленности человека высшими силами. У покинутого богами нет сил и мужества находиться среди своих собратьев. Гнетущий его таинственный гнев небес отвращает от путей, проторенных людьми, выталкивает за пределы всякой цели и всякого смысла. Быть может, это безумие, *мания*? Нет; при безумии, при мании человеком движут или в человеке обитают сверхъестественные силы, чье присутствие он ощущает. Здесь же перед нами отсутствие, покинутость. Беллерофонт скитается в какой-то пустоте, вдали от богов, вдали от людей, в безграничной пустыне.

Чтобы избавиться от своей «черной» скорби, меланхолику ничего не остается, как ждать божественного благоволения или же вновь снискать его. Прежде чем он сможет обратиться с речью к другим людям, божество должно вернуть ему милость, которой он лишился. А воля богов прихотлива...

Но Гомер первым упоминает и силу лекарства, *pharmakon*. Смесь египетских трав, секрет цариц, *непентес* утишает страдания и ослабляет укусы желчи. Логично, что именно Елена, ради любви которой любой мужчина готов все позабыть, владеет привилегией оделять питьем забвения, умеряющим сожаления, на время осушающим слезы, внушающим смиренное принятие непостижимых приговоров богов. Именно в «Одиссее» (песнь IV, ст. 219 след.), поэме о хитроумном герое и тысяче его уловок, уместно появление этого чудесного снадобья,

1. Об отношениях между человеком и богами у Гомера см. работу Рене Шерера: *Schaerer R. L'homme antique et la structure du monde intérieur d'Homère à Socrate. Paris: Payot, 1958.*

действие которого успокаивает муки человека, неотделимые от его жестокой судьбы и беспокойного удела.

Таким образом, Гомер, рисуя нам мифическую картину меланхолии, где болезнь человека проистекает из немилости богов, одновременно дает пример фармацевтического облегчения скорби, не имеющего ничего общего с божественным вмешательством: искусство отбирать растения, выжимать, смешивать, процеживать их одновременно токсичные и благотворные экстракты — целиком человеческое (хотя, конечно, окруженное некоторыми ритуалами). Безусловно, действие лекарства, отчасти схожего с чарами, усиливает и прекрасная рука, одевающая питьем. Скорбь Беллерофонта имеет исток Совет богов; но в шкатулках Елены кроется исцеление.

Тексты Гиппократовского корпуса

«Если страх и печаль долгое время будут угнетать, то это признаки меланхолии»¹. Здесь впервые упомянута *черная желчь* — густая, едкая, сумрачная субстанция, которая и составляет буквальный смысл слова «меланхолия». Это естественный телесный гумор, такой же, как *кровь*, как *желтая желчь*, как *слизь*. Подобно другим сокам тела, она может образовываться в избытке, разливаться за пределы своего естественногоместилища, воспаляться, портиться. Из этого проистекают различные болезни: эпилепсия, буйное помешательство (мания), печаль, поражения кожи и т.д. Состояние, которое мы сегодня именуем меланхолией, есть лишь одно из множества проявлений патогенной способности черной желчи, когда ее избыток или качественное изменение нарушают *исономию* (то есть гармоничное равновесие) гуморов².

1. *Hippocrate. Aphorismes // Œuvres complètes d'Hippocrate / Éd. par E. Littre. 10 vol. Paris, 1839–1861. Vol. 10. P. 569. (Гиппократ. Афоризмы. VI, 23 // Гиппократ. Избранные книги. Книга I / Пер. с греч. В.И. Руднева. М.: Гос. изд-во биологической и медицинской литературы, 1936. С. 723. — Прим. перев.)*
2. О проблеме гуморов существует большое количество литературы; прекрасный ее обзор применительно к интересующей нас проблеме содержится в статье: *Müri W. Melancholie und schwarze Galle // Mus. Helv. 1953. № 10. S. 21. См. также отличную обобщающую работу: Drabkin I.E. Remarks on ancient psychopathology // Isis. 1955. № 46. P. 223.*

Вероятно, греческих врачей навели на мысль о наличии четвертого гумора, столь же важного, как и три других, наблюдения за черными рвотными массами или черными экскрементами. Темный цвет селезенки позволял предположить по несложной ассоциации, что данный орган и есть естественное вместилище черной желчи¹. А возможность установить прямую аналогию между четырьмя гуморами, четырьмя свойствами (сухое, влажное, теплое, холодное) и четырьмя стихиями (вода, воздух, земля, огонь) доставляла удовольствие уму. Для полноты симметричной картины мира сюда же могли добавляться четыре возраста жизни, четыре времени года, четыре стороны света с четырьмя направлениями ветров. Меланхолия по аналогии соотносилась с землей (сухой и холодной), с предстарческим возрастом и с осенью, опасным временем года, когда желчность набирает наибольшую силу. Тем самым выстраивался упорядоченный космос, чье основное четырехчастное деление воспроизводится в человеке и где время есть лишь регулярное чередование четырех времен года.

В правильной пропорции черная желчь, «меланхолия» — один из необходимых элементов *красиса*, определяющего состояние здоровья. Если же она начинает преобладать, то равновесие нарушается и возникает болезнь. Иными словами, наши болезни проистекают из рассогласованности тех самых элементов, из каких складывается наше здоровье.

Четкая система четырех гуморов возникает лишь в трактате «О природе человека», который традиционно приписывается Полибию, зятю Гиппократу. В других трактатах, например «О древней медицине», судя по всему, допускается существование большего числа гуморальных разновидностей, каждая из которых имеет свои особенности. Скорее всего, важную роль в восприятии «черной желчи» как четвертого элемента, наряду с кровью, слизью и желтой желчью, сыграло научное умозрение. Свое влияние, безусловно, оказали и народные иррациональные верования. В Аттике в конце V века до н.э., то есть еще до формирования медицинской доктрины, верили в пагубное действие черной желчи². Софокл, описывая смертельно ядовитую кровь Лернейской гидры, в которой Геракл смочил свои

1. *Sigerist H.E.* Introduction à la médecine / Trad. française par M. Ténine. Paris, 1932. P. 120–129.
2. *Müri W.* Melancholie und schwarze Galle.

стрелы, употребляет слово *melancholos*¹. Кентавр Несс умирает, пронзенный такой стрелой; и жертве передадутся во вторичном растворе ядовитые свойства гидры. Кровь Несса, собранная Деянирой, послужит для пропитки знаменитой туники: ее прикосновение вызовет у Геракла нестерпимый ожог и подтолкнет к героическому самоубийству. Перед нами прекрасный пример *субстанциального воображения*²: меланхолический яд есть темный огонь, который действует в ничтожных дозах и даже в этих малых дозах несет в себе опасность; это двусоставное соединение, в котором пагубные свойства черного цвета и коррозивные свойства желчи усиливают друг друга. Черный цвет — зловещий, он действует в союзе с ночью и смертью; желчь едкая, раздражающая, горькая. Из некоторых текстов Гиппократ становится ясно, что черную желчь представляли себе как концентрат, гущу, остающуюся после выпаривания водянистых элементов других гуморов, прежде всего желтой желчи. На черную желчь переносится устрашающая сила концентрированных веществ, соединяющих в минимальном объеме максимум активных, агрессивных, коррозивных свойств. Много позже Гален будет наделять черную желчь поразительной жизненной силой: она «кусает и разъедает землю, вспучивается, бродит и порождает пузыри, подобные тем, что вздымаются на кипящей похлебке»³. По счастью, в здоровом организме ее бурное действие ослабляется, разбавляется, сдерживается вмешательством других гуморов. Но малейший избыток черной желчи — это опасность! Берегись малейшего ее нагрева: любой пустяк нарушит все равновесие. Ее изменения происходят куда быстрее и куда более грозны, чем у всех прочих гуморов. Как сказано в одном из текстов Аристотеля, черная желчь, подобно железу, может переходить из крайнего холодного в раскаленное состояние. И риску подвергается самый разум⁴.

1. *Собокл.* Трахинянки. Ст. 573.

2. Этот термин позаимствован нами у Гастона Башляра (*Bachelard G. La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective. Paris, 1938. Chap. VI. L'obstacle substantialiste.*)

3. *Galien. Des lieux affectés. III, IX // Œuvres de Galien / Trad. française par Ch. Daremberg. Vol. II. Paris, 1854–1855.*

4. *Аристотель. Problemata. XXX, 1.* В XVI веке черную желчь будут сравнивать также с чернилами. «Quell'inchiostro» — «Эти чернила», скажет Кампанелла (*Campanella T. Del senso delle cose e della magia / Éd. par A. Bruers. Bari, 1925. P. 193.*)

По мнению древних, основными симптомами меланхолического расстройства являются печаль и страх. Но простое различие локализации меланхолического гумора обуславливает весьма значительные различия в симптоматике:

Меланхолики обыкновенно становятся эпилептиками, а эпилептики — меланхоликами; из этих двух состояний преобладающее определяет направление болезни: если она склоняется на тело, делаются эпилептиками, а если на рассудок — меланхоликами¹.

Высказывание двусмысленное. Слово «меланхолия» означает природный гумор, который может и не быть патогенным. Но тем же самым словом обозначается душевная болезнь, вызванная избытком или искажением природы этого гумора, когда он затрагивает главным образом «рассудок». Вместе с тем у данного расстройства имеется определенное преимущество: оно придает особую остроту уму, сопутствует героическому призванию, поэтическому или философскому гению. Эта мысль, содержащаяся в аристотелевских «*Problemata*», окажет значительное влияние на западную культуру.

Несмотря на то что перевести античные понятия в современную терминологию достаточно сложно, можно сделать главный вывод: в гиппократовских текстах нервно-психиатрические симптомы (депрессия, галлюцинации, маниакальные состояния, припадки конвульсий) четко и недвусмысленно соотнесены с соматическим, гуморальным источником: с избытком или порчей гуморов, с нагреванием или охлаждением, с закупоркой или непроходимостью определенных путей, которые должны оставаться свободными. Все это причины физические². Как следствие, терапия предписывается также физического порядка: очищение организма, отвод гумора из одной области тела в другую, охлаждение или согревание

1. *Hippocrate. Épidémies*, VIII, 31 // *Œuvres complètes d'Hippocrate*. Vol. V. P. 355. (*Гиппократ. Эпидемии* // Гиппократ. Сочинения. Т. II / Пер. с греч. В.И. Руднева. М.: Медгиз, 1944. С. 286. — *Прим. перев.*)
2. *Hippocrate. Sur la maladie sacrée* // *Œuvres complètes d'Hippocrate*. Vol. VI. P. 352–396. (*Гиппократ. О священной болезни* // Гиппократ. Избранные книги. М., 1936. С. 493–514. — *Прим. перев.*) Об истории эпилепсии см. важный труд О. Темкина: *Temkin O. The Falling Sickness*. Baltimore, 1945.

с помощью ванн соответствующей температуры, корректировка режима питания.

Среди причин, ведущих к гуморальным нарушениям, важную роль играют диета и физическая нагрузка, сопоставимые в этом плане с климатом и состоянием воздуха. Но и диета, и физическая нагрузка, и сон определяются личным решением пациента — постольку, поскольку речь идет о свободном человеке, который в состоянии по-своему выстроить образ жизни. Ошибки, расстройства ритмов повседневной жизни чреваты негативными последствиями: по неведению или легкомыслию, из чревоугодия или по недостатку физических упражнений можно стать меланхоликом. Лечение будет включать в себя прежде всего возврат к подобающей дисциплине и корректировку диеты; лекарственные средства применяются окказионально. То есть, хотя непосредственная причина болезни трактуется исключительно в терминах соматики, ее более глубокие корни уходят по большей части в поведение пациента, и процесс лечения требует — иногда весьма настоятельно — участия воли и разумной инициативы больного. С одной стороны, все меры направлены на то, чтобы восстановить в организме чисто количественное равновесие, с другой — больной должен следовать наставлениям, научиться признавать нравственную необходимость числовой пропорции; ему нужно преодолеть себя и упорядочить свое повседневное поведение: когда разум осудит допущенные им излишества, он сумеет лучше выбирать пищу, лучше распределять время между отдыхом и деятельностью. Как хорошо показал Вернер Йегер¹, медицина у эллинов была *пайдейей*, воспитанием человека, который учится обращаться со своим телом в соответствии с требованиями разума. Тем самым лечение, направленное на чисто соматические причины, сочетается с настоящей психотерапией.

Но лечение подобного рода предполагает, что больной достаточно разумен, чтобы вести диалог с врачом и следовать его наставлениям. А как быть, если больной не в своем уме? Тогда на первый план выходят физические и фармацевтические средства: болезнь атакуют лекарства, вызывающие у больного

1. Jaeger W. Paideia. 3 ed. Bd. I–III. Berlin, 1954 (см.: Bd. II, Buch III: Die griechische Medizin, als Paideia. S. 11–58).

обильное очищение организма и, сверх того, сильный шок. Рассмотрим одно из описаний Гиппократова лечения:

Забота, тяжкая болезнь: больному кажется, что у него во внутренних колет какой-то шип; его мучит тоска; он избегает света и людей; он любит мрак; на него нападает страх; диафрагма выступает наружу; когда к больному прикасаются, ему это причиняет боль; он пугается и видит страшные призраки, ужасные сны и иногда мертвецов. Болезнь поражает обыкновенно весной. Такому больному нужно дать чемерицу, очистить голову и после очищения головы дать лекарство, очищающее низом, потом прописать пить ослиное молоко. Больной должен употреблять очень мало пищи, если он не слаб; пища должна быть холодная, послабляющая: ничего едкого, ничего соленого, ничего маслянистого, ничего сладкого. Больной не должен мыться горячей водой; он не будет пить вина, а ограничится водой; если же нет, то вино должно быть разбавлено водой; совсем не нужно гимнастики, прогулок. Этими средствами болезнь со временем излечивается, но, если ее не лечат, она оканчивается с жизнью больного¹.

Автор здесь не упоминает эксплицитно черную желчь, однако мы знаем, что он стремится вывести из организма именно эту субстанцию, ибо прибегает к лекарству — чемерице, которая веками будет считаться специфическим средством против черной желчи, а следовательно, против безумия. Оно станет типичным лекарством, из тех, одно название которых говорит о целях, в которых его традиционно использовали. В XVII веке читателям не требовалось комментария, чтобы понять стихи Лафонтена, где заяц насмехается над черепахой:

Кумушка, вас надобно прочистить
Четырьмя зернышками чемерицы².

Даже когда ее применение сошло на нет, о ней по-прежнему писали в медицинских трактатах и словарях, то есть в академическом плане она продолжала жить: еще в начале XIX века

1. *Hippocrate. Des maladies, II // Œuvres complètes d'Hippocrate. Vol. VII. P. 109. (Гиппократ. Сочинения. Т. II / Пер. с греч. В.И. Руднева. С. 114–115. — Прим. перев.)*
2. «Ma commère, il vous faut purger / Avec quatre grains d'ellébore» (*La Fontaine Jean de. Fables. Livre VI, 10: «Le Lièvre et la Tortue»*).

большинство авторов (Пинель¹, Пеллетан²) излагают причины, по которым они окончательно отказались от подобного лечения; другие же, подобно Казенаву³, пытаются дать ему обоснование «в духе времени», ссылаясь на «контрстимуляцию».

Чемерица, которую в древности использовали для выведения черной желчи, представляла собой экстракт или отвар корня *Helleborus niger* либо же иногда, вероятно, менее токсичной *Helleborus viridis*. Мы знаем, что это растение семейства лютиковых, обладающее некоторым кардиотоническим эффектом, вызывает главным образом диарею и рвоту. Экстракт чемерицы раздражает слизистую и может приводить к черному или кровянистому калу, поэтому древние пребывали в иллюзорной уверенности, что очищают организм от излишков черной желчи.

Очевидно, что гиппократики, назначая чемерицу, руководствовались исключительно рациональными мотивами, однако есть основания полагать, что это растение применялось в еще более древнюю эпоху и с ним связаны магические верования. Весьма красноречиво свидетельство Плиния Старшего:

Меламп, знаменитый своим искусством предсказания, дал имя свое некоему роду чемерицы, называемому «меламподион». Согласно некоторым авторам, растение это было найдено пастухом, носившим то же имя. Открыв, что оно вызывает очищение у коз, съевших его, он напоил молоком оных коз дочерей Прета и тем исцелил их от безумия⁴.

Согласно этому пастушескому мифу, три дочери Прета бродили по полям, вообразив себя коровами. Из-за болезни у них выпали волосы. В награду за успешное лечение царь Прет отдал одну из них — Ифианассу — в жены Мелампу, и к ней полностью вернулись как рассудок, так и волосы. Но вот что читаем далее у Плиния:

1. *Pinel Ph.* Art. «Ellébore» // *Encyclopédie méthodique. Série Médecine.* T. V. Part. 2^e. Paris, 1792.
2. *Pelletan P.* Art. «Ellébore» // *Dictionnaire des sciences médicales.* 60 vol. Paris, 1812–1822. Vol. XI. 1815.
3. *Cazenave P.-L.-A.* Art. «Ellébore» // *Dictionnaire de médecine / Éd. par N. Adelon et coll.* 30 vol. 2e éd. Paris, 1832–1846. Vol. XV.
4. *Pline l'Ancien.* Histoire naturelle / Texte latin et trad. française par P.-C.-B. Guérout. 3 vol. Paris, 1802. XXV, 21 et 22.

Меламподионом именуется только черная чемерица; ею окуривают дома; ее рассыпают, чтобы очистить скот, произносятся некоторые заклинания; также и собирают ее с особыми ритуалами. Для начала очерчивают вокруг растения круг мечом; затем тот, кто должен его срезать, оборачивается на восток и молитвой испрашивает одобрения богов; кроме того, он наблюдает, и если видит в воздухе орла, ибо птица сия почти всегда показывается во время сего действия, и если орел приближается к срезающему растению, это знак, что тот в течение года умрет¹.

Сбор чемерицы, как и мандрагоры, о которой пойдет речь ниже, — дело отнюдь не легкое: растение, обладающее такой страшной силой, собирают с осторожностью. И даже если, как в апокрифических «Письмах» Гиппократа, к осторожности этой не примешивается суеверие, сбор все равно требует множества советов относительно любой мелочи, свидетельствующих о чрезвычайно рачительном отношении к природным вариациям, способным затронуть содержание действующих веществ в растении:

Собери в особенности растения гор и высоких холмов; они более плотны и более действительны, чем водянистые растения, вследствие плотности земли и тонкости воздуха, ибо то, что они привлекают, более жизненно. <...> Все отвары и жидкие соки должны быть доставлены в стеклянных сосудах. Пусть все, что будет состоять из листьев, цветов или корней, будет привезено в глиняных сосудах, новых, плотно закрытых, чтобы, пораженные дуновением ветра, они не потеряли своей лекарственной силы, находясь как бы в обморочном состоянии².

С чемерицей обращаются как с драгоценностью, как с растительным сокровищем; ее надо оберегать, правильно хранить, держать в новом темном сосуде; она — живое существо, чью жизнь следует сохранить. Ибо в промежутке между сбором и назначением больному ее подстерегают многочисленные опасности, главная из которых — утрата целебной силы: чемерица, подобно духам, может выветриться. Отсюда — великие

1. Ibid.

2. *Œuvres complètes d'Hippocrate. Vol. IX. P. 345. (Гиппократ. Сочинения. Т. III / Пер. с греч. В.И. Руднева. С. 322. — Прим. перев.)*

предосторожности, имеющие целью уловить и сохранить таинственное существо, «действенное начало» растения. Нужно следовать указаниям наставника; только он знает, какую *концентрацию* воли должен предписать себе сборщик, чтобы обеспечить нужную концентрацию собираемого и изготавливаемого лекарства. Рассеянность «корнереза», небрежное обращение чреватых дезактивацией опасной и неустойчивой субстанции.

Целебные свойства чемерицы — прекрасный пример той иллюзорной валоризации, какой в донаучные эпохи подвергались некоторые особые субстанции. Воображению свойственно выстраивать целую сказочную фармакологию; лекарства должны были удовлетворять двум требованиям: обладать специфическим действием и служить панацеей. «Добрая трава» либо считается антидотом для строго определенного яда, единственным как бы изначально предназначенным для данной болезни лечебным средством, либо наделяется неограниченной силой, поразительной многогранностью, вследствие чего ее используют при лечении множества совершенно несходных болезней. Лучшее растение способно быть одновременно и специфическим лекарством, и панацеей.

К числу таких растений относится и чемерица. Это специфическое средство от меланхолии, но если собрать ее в особых местах, она будет обладать и, так сказать, сверхспецифичностью. Особо действенный, элитный вид чемерицы, последнюю надежду меланхолика и эпилептика, собирали в окрестностях города Антикиры в Фокиде. Выражение «уплыть в Антикиру» превратилось в поговорку. И приезжали туда издалека.

Но, с другой стороны, Плиний и Диоскорид¹ не скупятся, перечисляя другие целебные свойства чемерицы: она хороша при параличе, безумии, водянке, подагре и других болезнях суставов; глазные капли из нее уменьшают бельма; она очищает кожу и ускоряет созревание золотушных струпуев, гнойных абсцессов, твердых опухолей, свищей, экзем; убирает бородавки; даже излечивает паршу у животных. Сколько свойств одновременно! По-настоящему действенное лекарство обладает огромным количеством показаний к применению.

Врач Гиппократовой школы считает необходимым использовать столь сильное слабительное, как чемерица, чаще всего

1. *Dioscorides, Pedanius Anazarbeus. De materia medica: 3 vol. / Éd. par M. Wellmann. Berlin, 1906–1914. Vol. II. P. 308.*

с целью помочь «естественному» очищению организма, когда оно затруднено: причину приступа меланхолии он обычно видит в прекращении менструаций, геморроидального кровотечения и даже кожного нагноения. Черная желчь становится патогенной, потому что не выводится из организма. Поэтому спонтанное возобновление ее истечения считается обнадеживающим симптомом: «Если у меланхоликов с симптомами френита открываются геморрой — это хорошо»¹.

Данная теория пользовалась признанием весьма долго; дабы излечить меланхолика или облегчить его страдания, следует «выманить» наружу застоявшийся в его теле гумор. Авторы совсем недавнего времени, например Эскироль² или его ученик Кальмейль³, хотя и отвергают гуморальную теорию, по-прежнему рекомендуют так называемые «отвлекающие» методы: полезно обострить дерматоз; кровопускания из матки или ануса призваны «заменить геморроидальные кровотечения» или «восстановить менструальные выделения»; для тех же целей применяют повязки и лигатуры, медицинские банки, средства кожно-раздражающего действия. Когда врачи XIX века ставят больным пиявки на виски, они всего лишь практикуют селективное «очищение» головы, первое упоминание которого встречается в тексте Гиппократ. Древние прописали бы еще средства, вызывающие повышенное слюноотделение или раздражающие слизистую носа. Нужны ли кровопускания при меланхолии? Эта мера также оставалась в центре дискуссий вплоть до XIX века. Непростой вопрос для строгих последователей гуморальной теории: в самом деле, как быть, если болезнь вызвана нежелательной порцией крови и черной желчи? Надо иметь возможность вывести из организма избыток желчи, но так, чтобы не лишить его необходимой крови. Некоторые авторы XVIII и XIX веков, стремясь более убедительно обосновать необходимость кровопускания, относят меланхолию на счет «избыточного полнокровия мозговых сосудов». Древние или устаревшие методы

1. *Hippocrate. Des crises*, 41 // *Œuvres complètes d'Hippocrate. Vol. IX. P. 291.* (*Гиппократ. О кризисах*, 41 // *Гиппократ. Сочинения. Т. II / Пер. с греч. В.И. Руднева. С. 412. — Прим. перев.*)
2. *Esquirol J.-É.-D. Des maladies mentales. 2 vol. Paris, 1838. Vol. I. P. 477.*
3. *Calmeil L.-F. Article «Lypémanie» // Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales. 2^e série. T. III. Paris, 1870.*

лечения, подкрепленные представлением об их действительности, нередко сохраняются посредством периодического пересмотра аргументации или рациональных доводов в их пользу. В данном случае медицина долгое время следовала одному и тому же принципу терапии — принципу, согласно которому определенная органическая субстанция, чей избыток нарушает органическое равновесие и искажает функции мозга, подлежит выведению из организма.

Мы видели, как рождалась отвлекающе-очистительная терапия меланхолии. Любопытно взглянуть, к скольким предосторожностям прибегает в 1870 году Кальмейль, чтобы поставить под сомнение ее эффективность и отказаться от нее. Приведенный ниже документ — лучший пример поразительно стойкого и долговременного авторитета древних лечебных практик:

Я могу лишь склониться перед мнением моего учителя и уважать мнения, сложившиеся в науке, начиная от истоков нашего искусства. Я придаю большое значение теории отвлекающей терапии; я, как и все, наблюдал случаи исцеления, совпадающего с возобновлением менструаций, с возобновлением геморроидальных кровотечений, с созреванием абсцесса, удаленного от очага воспаления, с обильным высыпанием фурункулов; я соглашусь считать все это разнообразие симптомов проявлением кризиса и безоговорочно связать с ними возвращение рассудка; тем не менее я склонен полагать, что мы преувеличиваем частоту и значимость данных кризисных явлений и принимаем повторение относительно редких фактов за закономерность¹.

В гиппократовских текстах встречается еще одно лекарственное средство, иного рода — мандрагора; она обладает главным образом седативным действием: «Людям печальным, больным, ищущим удавиться, давай поутру в питье корень мандрагоры в дозе меньшей, чем вызывающая бред»².

Писать о ней будут еще долго, к скудным наблюдениям за ее лечебным эффектом добавятся комментарии, рожденные вымыслом и легендой. Целебные свойства мандрагоры

1. Calmeil L.-F. Article «Lypémanie».
2. Hippocrate. Des lieux dans l'homme // Œuvres complètes d'Hippocrate. Vol. VI. P. 329. (*Гиппократ*. О местах в человеке, 39 // Гиппократ. Сочинения. Т. III / Пер. с греч. В.И. Руднева. С. 146–147. — *Прим. перев.*)

близки к ваголитическому и галлюциногенному действию белладонны. Согласно некоторым древним авторам, это чудесное и опасное растение способно действовать на расстоянии, посредством своих паров. Цельс¹ полагал, что «яблоки» мандрагоры, положенные под подушку, суть сильное снотворное, позволяющее успокоить больных, страдающих манией, и буйных меланхоликов; прибегать к нему следует не ранее, чем будут испробованы более слабые медикаменты. В средние века такую ингаляционную терапию будут практиковать в качестве анестезии. Губка, которой хирург Уго Боргоньони давал дышать своим пациентам, была смочена в жидкости, содержащей мак, белену и мандрагору². Пропитанную этими веществами и высушенную на солнце губку незадолго до операции погружали в горячую воду; разумеется, отмечает Луиджи Беллони, действия одной лишь ингаляции было бы недостаточно; больной выпивал часть жидкости и впадал в состояние ступора, подобное тому, которое в наше время вызывается назначением смеси опиатов и алкалоидов белладонны. В эпоху Возрождения мандрагора будет входить в число множества трав, применявшихся как ингаляционные лекарства; из них готовили *ароматы, узелки с травами, налобные повязки...* Конечно, иногда грозный экстракт, разведенный в надлежащей пропорции, пробовали пить. Яго обещает Отелло такую муку, что даже мандрагора не поможет ему уснуть:

Ни мак, ни мандрагора,
 Ни все дремотные настои мира
 Уж не вернут тебе тот сладкий сон,
 Каким ты спал вчера³.

Гипербола: какой же горькой должна быть мука, чтобы пре-
 взойти наркотическое действие опия и мандрагоры!

1. *Celsus Aulus Cornelius*. De arte medica, III, 18 // Corpus medicorum Latinorum. Vol. I / Éd. par F. Marx. Leipzig-Berlin, 1915.
2. *Belloni L.* The mandrake // Psychotropic Drugs, Proceedings of the International Symposium on Psychotropic Drugs / S. Garattini, V. Ghetti (éd.). Milano, 1957. P. 5-9; *Belloni L.* Dall'elleboro alla reserpina // Arch. Psicol. Neurol. Psichiat. 1956. № 17. P. 115.
3. Not poppy, nor mandragora,
 Nor all the drowsy syrups of the world,
 Shall ever medicine thee to that sweet sleep.
 (*Шекспир У.* Отелло. III, 3. Пер. М. Лозинского. — *Прим. перев.*)

Но уже со времен Античности мандрагора наделялась и свойствами афродизиака: она входила в состав зелий Цирцеи. А Джон Донн, посвятивший ей несколько строф в «Progress of the Soul», наделяет ее противоположными способностями: она воспламеняет либо умирляет умы — в зависимости от того, используются ли ее «яблоки» или «листья»:

Плодами разжигать, гасить листьями страсть...¹

Мандрагора, окруженное легендой антропоморфное растение, уносит воображение в сферу волшебства, с трудом поддающуюся описанию². Когда перед нами столь богатая мифология, истинные специфические свойства растения выделить невозможно. Действие мандрагоры как антидепрессанта, ее применение при отвращении к жизни, *taedium vitae*, затерялись в конгломерате магических свойств. Мандрагора с трудом вписывается в терапию, нацеленную на восстановление психического равновесия: она — запретный плод, опасный для познания, носительница смерти и экстаза. В XVI–XVII веках тех, кто ее прописывает, быстро начинают подозревать в занятиях запрещенными искусствами и в том, что они заключили отвратительную сделку с дьяволом.

Цельс

Психиатрическая терапия Асклепиада, дошедшая до нас благодаря римскому энциклопедисту Цельсу, включает довольно много средств, не упомянутых в текстах Гиппократовского корпуса. В случае «печали, вызванной, по-видимому, черной желчью», чисто соматические меры (диета, воздержание от вина, растирания и ванны, слабительные средства) дополняются ободряющей психотерапией:

Надобно изолировать больного от всего, что может его напугать. Врач попытается отвлечь его сказками и играми, которые нра-

1. «His apples kindle, his leaves, force of conception kill...» (The Poems of John Donne / Ed. H.J.C. Grierson. Oxford, 1933. P. 274). (Донн Д. Метемпсихоз, или Путь души. XV / Пер. Г. Кружкова. — Прим. перев.)
2. Символика мандрагоры исследована в недавней книге Альбера-Мари Шмидта: *Schmidt A.-M. La Mandragore. Paris, 1958.*

вились ему, когда он был здоров. Буде он что-либо создал, его творения следует нахваливать и держать у него на глазах. С его печальными грезами должно бороться мягкими упреками, давая ему почувствовать, что в мучающих его вещах ему вернее было бы находить скорее стимул, нежели повод для беспокойства¹.

Меланхолика нужно развлекать и поощрять; ему нужно попытаться вернуть чувство собственной значимости. Чтобы избавить его от мрачного взгляда на жизнь, надо сделать мир вокруг светлее и мягче. Хорошим способом оживить окружающую атмосферу является музыка: «Дабы оторвать таких больных от грустных мыслей, полезно будет прибегнуть к аккордам, цимбалам и иным шумным средствам»².

Если бы Цельс ограничился только ими! Но ему известны и более жесткие методы: цепи, наказания, шок от внезапно го испуга; такому лечению подвергают прежде всего буйных пациентов, не желающих внять голосу разума. Подобную энергичную терапию применяли, по-видимому, к больным, страдающим тревожной меланхолией. «Это потрясение действительно может быть полезно, ибо вырывает их из начальной ситуации». Перед нами зарождение метода, который сохранится до наших дней: душевнобольной человек, пав жертвой дурной грезы, как будто пошел по ложному пути, заблудился, удалился от нас. Завладевшая им «дурная воля» заставляет злостно пренебрегать усилиями тех, кто хочет вернуть его на верную дорогу. «Глубокая встряска», которой Цельс подвергает меланхоликов, имеет целью пробудить их от этого сна, вернуть обратно к нам и к самим себе, вновь сделать наши слова доступными для них. Жестокость терапевта, исключая всякое сочувствие скорби, выбьет их разум из убежища, где он скрывается, прикажет ему ответить на зов³. На деле главным показанием к такому лечению служит радостное возбуждение,

1. *Celsus Aulus Cornelius*. De arte medica, III, 18 // *Corpus medicorum Latinorum*. Vol. I.
2. *Ibid.*
3. Жестокость бывает разная. Заметим, что один из лучших врачей XIX века рекомендует разговаривать с меланхоликами «несколько сухо и даже с известной внешней суровостью», а не «адресовать им слова утешения» (*Griesinger W. Traité des maladies mentales / Trad. fr. par P.-A. Doumic. Paris, 1865. P. 565*). Этот совет не утратил своего значения и для современных психотерапевтов.

буйная мания: противоположное исцеляется противоположным. Что же касается печальных больных, Цельс призывает обходиться с ними более участливо:

Когда настроение становится слишком мрачным, хорошо прибегать к легким, но продолжительным растираниям дважды в день; следует также назначать холодные обливания головы и ванны с добавлением масел... Не следует оставлять таких людей в одиночестве или в обществе незнакомцев, а тем более тех, кого они презирают или к кому равнодушны. Им должно переменить место жительства и, если разум к ним вернется, путешествовать каждый год¹.

Цельс в самом общем виде, но вполне отчетливо вводит в дело эмоциональные факторы и влияние среды. Отметим также совет совершить путешествие — здесь он появляется впервые; мы к нему еще вернемся.

Следует обратить особое внимание на то место, где Цельс пишет о лечении бессонницы у меланхоликов. Ему известна сила опия, но он ее опасается. Отвар мака или белены грозит «превратить исступление в летаргию». Следовательно, начинать нужно с иных, более мягких средств, сопряженных с меньшим риском. Можно наносить на голову «мазь из шафрана в смеси с ирисом», можно также продолжительное время растирать предварительно выбритую голову, но достаточно легкими движениями, «чтобы на коже сохранился только слабый отпечаток»²:

Шум воды, истекающей из трубы рядом с больным, прогулка в повозке после трапезы и ночью, а главное, покачивание подвесной кровати суть способы побудить ко сну.

При стойкой бессоннице можно также поставить на затылок кровососные банки. А если все эти осторожные меры окажутся бесполезными, то в качестве последнего средства можно прибегнуть к опасному маку или же положить под подушку яблоки мандрагоры.

1. *Celsus Aulus Cornelius. De arte medica*, III, 18 // *Corpus medicorum Latinorum. Vol. I.*
2. *Ibid.*

Соран Эфесский

Медицинские воззрения Сорана Эфесского дошли до нас, среди прочего, благодаря латинскому переводу Целия Аврелиана его обширного трактата «Об острых и хронических заболеваниях»¹. Соран принадлежит к методической школе и относится к гуморальному толкованию меланхолии с величайшим презрением, отбрасывая его как пустую словесную игру. Истинной ее причиной он считает сильное *сужение* фибр, а основными симптомами — тревожность, подавленность, молчаливую печаль, враждебность к близким людям. Меланхолики хотят то жить, то умереть; считают, что им расставляют ловушки, беспричинно плачут, бормочут бессвязные речи, потом внезапно начинают смеяться; эпигастральная область у них вздута, особенно после еды. Соран, в отличие от представителей соперничающих школ, не допускает возможности перехода от «мании» к «меланхолии», однако лечение, предлагаемое им для обоих этих расстройств, во многом сходно. Он с осторожностью относится к слишком сильным лекарствам, таким как алоэ или горькая полынь; опий, равно как и вино, кажется ему опасным. Он отнюдь не сторонник голодания или любовных упражнений. Запирать больного в темноте он считает бесполезным. Прибегать к музыке представляется ему шарлатанством.

Среди рекомендуемых Сораном лечебных средств довольно значительное место занимают припарки. Меланхолию он рассматривает как тяжелую болезнь, главным очагом которой является пищевод (тогда как мания поражает голову). Отсюда — преимущества припарок, которые ставятся между лопатками или в области эпигастрия.

Однако не следует забывать и о психотерапевтических мерах, а также об определенной форме «активной» терапии. Соран рекомендует сводить пациента в театр. Пусть меланхолик посмотрит веселые пьесы; самодовольным безумцам следует показывать трагические произведения. Театр позволяет

1. В отличном издании Целия Аврелиана, осуществленном И.Э. Драбкиным (*Caelius Aurelianus. De morbis acutis et chronicis* / Transl. I.E. Drabkin. Chicago, 1950), латинский текст дан с параллельным английским переводом. Меланхолии посвящена глава VI книги I «О хронических болезнях» (Р. 560–563).

усилить лечебные средства своего рода эмоциональным антидотом.

И при первой же возможности нужно просить выздоравливающего писать речи и зачитывать их; слушатели, то есть родные и близкие, должны выражать ему свое одобрение, проявлять живейший интерес к представленному произведению и безудержно расхваливать его. После риторического упражнения пациенту показано легкое растирание и небольшая прогулка. Тех же, кто не обучен словесности, нужно расспрашивать о привычных им занятиях, держать их ум в состоянии бодрствования с помощью игр, где нужно считать, и т.д. Данная психотерапия — прообраз рекомендаций Вильгельма Гризингера: как только больной начнет выздоравливать, следует «укреплять его прежнее я», направлять его «к вещам, интересовавшим его до болезни». Ибо, уточняет Гризингер, «у некоторых индивидов целостность мысли и воли самым тесным образом связана с внешними занятиями их жизни; некоторые рабочие полностью обретают единство своей прежней индивидуальности, только вернувшись к труду; некоторым музыкантам нужны звуки их инструмента»¹. Соран видит в такой разумной тренировке залог излечения меланхолии. С помощью весьма ограниченного набора лечебных средств он, как он сам похваляется, добивается лучших результатов, нежели соперничающие секты. Осмотрительность сочетается у него с безмятежным оптимизмом: он неизменно верит в разум меланхолика; как бы далеко ни зашла болезнь, у тела и духа есть не затронутые ею ресурсы, и врач должен привести их в действие.

Аретей Каппадокийский

В тексте Аретея², посвященном врачеванию меланхолии, ощущаются некоторые сомнения в том, что исцеления возможно добиться при любых обстоятельствах. Может случиться так,

1. *Griesinger W. Traité des maladies mentales. P. 549 sq.*
2. *Arétée de Cappadoce // Medicorum Graecorum opera quae existant / Éd. par C.-G. Kühn. Vol. XXIV. Leipzig, 1828 / Trad. française par L. Renaud. Traité des signes, des causes et de la cure des maladies aiguës et chroniques. Paris, 1834.*

что даже лучшее лекарство — чемерица — окажется бессильно, особенно если болезнь слишком запущена. В этом случае врач ограничится паллиативными мерами:

Все болезни излечить невозможно. Врач, который мог бы это делать, был бы могущественнее самих богов. Но если не может он искоренить болезнь, в его власти облегчить ее, успокоить и на время унять¹.

Что имеется в его распоряжении? Конечно, слабительные и желчегонные средства, «укрепляющий режим», а также ванны с термальными водами:

Ванны с добавлением смолы, серы, квасцов и многих других целебных веществ в данном случае чрезвычайно полезны: они не только увлажняют и смягчают излишне сухую кожу меланхоликов, но и доставляют им приятное развлечение при долгом докучном лечении².

Этот совет будет повторяться не раз. *Отвлекающий* метод станет предметом многочисленных умозрительных рассуждений и уточнений: если мы допускаем, что развлечение целебно, то его следует варьировать тысячью различных способов. Бальнеологические курорты, как правило, так устроены, что больные получают, наряду с водами, разнообразные удовольствия; как мы увидим, в XVIII–XIX веках этот тип лечения весьма усердно совершенствовались... Сохранит свое значение и описание слишком сухой кожи меланхолика: это один из патогностических симптомов наряду с худобой, темным цветом лица, стойким запором, вздутием подреберной области.

Существуют также подавленные состояния, во всем подобные меланхолии, но не связанные с черной желчью: их причины лежат в области морали и страстей. Если сумеет их выявить и на них повлиять, то можно добиться излечения, которое покажется настоящим чудом. Аретей ставит проблему дифференциальной диагностики:

1. Ibid. I, 5.
2. Ibid.

Рассказывают... что некий человек, пораженный, казалось, неизлечимой болезнью, влюбился в некую девушку и был исцелен любовью, хотя врачи были бессильны. Я же полагаю, что больной этот был и прежде сильно влюблен в ту молодую особу и, не преуспев в своей любви, сделался мрачен, печален, мечтателен, и в глазах своих сограждан, не ведавших причин болезни, выглядел пораженным меланхолией; но впоследствии, став более удачен и насладившись предметом своего желания, сделался менее мрачен и желчен, ибо радость развеяла видимость меланхолии, и любовь только в этом смысле стала целебной и победила меланхолию¹.

Истинная или ложная меланхолия? Представляется, что здесь Аретей прибегает к привычному для нас разграничению между эндогенной болезнью (которая только и может именоваться меланхолией) и реактивной депрессией. Античная гуморальная теория в принципе позволяла отделять случаи, когда болезнь заключается только в скорби и унынии, от тех, когда она изначально вызвана дискразией, то есть соматическим расстройством. Требуют ли столь различные причины прямо противоположных способов лечения? В первом случае — удовлетворение обманутого прежде желания, во втором — очистительные или разжижающие черную желчь средства... Такое разграничение было бы удобным и отвечало бы определенному стремлению к логической четкости; однако в конечном счете оно оказалось не вполне релевантным в свете столь частых у древних медиков рассуждений о «психосоматике». Моральные причины отзываются в физической структуре организма, изменяют «темперамент» или общий «тонус»: тот, кто не желчен в силу своей конституции или воздействия физической среды, может тем не менее стать таковым под влиянием беспокойства, несчастья, неутоленной страсти, ученых занятий. Существуют «приобретенные темпераменты». Душевные наклонности всегда находят выражение на уровне тела. Если нравственную причину или пагубную страсть быстро не пресечь, они приведут к органическому расстройству, такому же глубокому и тяжелому, как и при процессах, изначально протекающих на телесном уровне. Авторы медицинских трактатов приводят сколько угодно физических объяснений подобного рода

1. Ibid.

феноменов: перед нами самые настоящие переводы моральных ситуаций на язык соматики, позволяющие подобрать им точные физиологические эквиваленты. Например, согласно Галену¹, несчастная любовь обрекает на ненормальное воздержание, оказывающее пагубное воздействие на мозг вследствие застоя семенной жидкости: данная субстанция, слишком долго удерживаемая в организме, со временем вырождается и посылает в мозг токсичные испарения, аналогичные по своему вредному воздействию парам, образующимся при стазе черной желчи в подреберной области. Тем самым физиологическая любовь становится одной из форм выведения жидкости из организма, подобной геморроидальному кровотечению или потению.

Почти все авторы более позднего времени, говоря о меланхолии, будут затрагивать вопрос о терапевтической роли коитуса. Некоторые, подобно Руфу Эфесскому², приписывали ему чудеса. Врачи более целомудреннее и морально озабоченные увидят в этом повод для обстоятельных опровержений: разве не являются половые излишества и разврат, наоборот, постоянными причинами меланхолии?

Любовная тоска, проистекающая из иного источника, но вызывающая такие же нарушения, будет по праву считаться одной из разновидностей меланхолии; история медицины изобилует легендами и трогательными анекдотами, которые из века в век повторяются в самых серьезных трактатах. Наиболее типичная из подобных историй, послужившая образцом для всех прочих, восходит к Плутарху: это сюжет о постыдной страсти, которой воспылал юный царевич Антиох к царевне Стратонике, взятой в жены его отцом Селевком. Полный отчаяния, чувствуя себя преступником, он вознамерился умереть от истощения: «представился больным и постепенно изнурял свое тело, отказываясь от пищи и необходимого ухода. Лекарь Эрасистрат без труда догадался, что царский сын влюблен»³. Дабы

1. *Galien. Claudii Galeni opera omnia* / Éd. par C.G. Kühn. 20 vol. Leipzig, 1821–1833. Vol. VIII. P. 418.
2. *Rufus d'Éphèse. Œuvres, texte grec et traduction française* / Éd. par Ch. Daremberg et Ch.-E. Ruelle. Paris, 1879.
3. *Plutarque. Vies des hommes illustres* / Trad. française par J. Amyot. 2 vol. Genève, 1604–1610. (*Плутарх. Сравнительные жизнеописания*: В 2 т. / Пер. С.П. Маркиша, обраб. перевода для наст. переизд. С.С. Аверинцева. Изд. 2-е. М.: Наука, 1994 (Литературные памятники). Т. II. С. 389. — Прим. перев.)

выяснить, кто является предметом его любви, Эрасистрат впускал в комнату юного царевича разных людей и не преминул обнаружить, что при появлении царицы Стратоники у больного возникают «все признаки, описанные Сафо: прерывистая речь, огненный румянец, потухший взор, обильный пот, учащенный и неравномерный пульс, и, наконец, когда душа признавала полное свое поражение, — бессилие, оцепенение и мертвенная бледность». Он осторожно оповещает об этом Селевка, и тот заявляет, что готов отдать все, чем владеет, лишь бы спасти сына. Героическое лекарство: он уступает Антиоху Стратонику и часть своего царства. Тот, получив «эдипово удовлетворение», немедленно выздоравливает.

Неудивительно, что об этой особой форме меланхолии тысячи раз писали в эпоху барокко! Роберт Бёртон посвящает ей значительную часть своей «Анатомии меланхолии»¹ (1621). Жак Ферран пишет книгу на эту тему². Речь идет о моральном страдании, способном воплощаться, выражаться в ощутимой деформации тела и расстройстве его деятельности. Метафора смертоносной любви здесь понимается буквально: воля к смерти патетически побеждает волю к жизни. «Любовная болезнь» есть одна из форм соматической «сверхэкспрессии», когда тело демонстрирует невозможность жить без любимого человека; и хотя этот феномен был известен во все века, его наиболее развитый литературный образ венчает собой только ту культуру, которая в большинстве своих произведений сама прибегает к предельно утрированным формам выразительности.

Гален

В терапевтических предписаниях Галена нет никакого новаторства; обратить на них внимание следует по другой причине: Гален окончательно закрепляет то описание и определение меланхолии, какое будет пользоваться авторитетом

1. *Burton R. The Anatomy of Melancholy. Oxford, 1621 / Ed. A.R. Shilleto. 3 vol. London, 1893.*
2. *Ferrand J. De la maladie d'amour, ou mélancholie érotique. Discours curieux qui enseigne à cognoistre l'essence, les causes, les signes et les remèdes de ce mal fantastique. Paris, 1623.*

вплоть до XVIII века и даже позже¹. Предложенное им членение ляжет в основу всего, что впоследствии напишут о врачевании этой болезни. Медицинские труды Средневековья, Ренессанса и эпохи барокко по большей части представляют собой лишь старательный парафраз Галена, оживленный разнообразными новыми свидетельствами и обогащенный рядом неизвестных прежде рекомендаций. Уточняются детали и нюансы, но конструкция в целом не меняется: долгое время оригинальностью считалось не опровержение традиционного знания, а его приращение и дополнение. В итоге эту чрезмерно громоздкую постройку уже пора было снести до основания. Однако никому оказалось не под силу сделать это решительно и бесповоротно. Галенова концепция меланхолии не исчезла разом, а разрушалась постепенно.

Согласно Галену, меланхолия безусловно связана с черной желчью: он полностью восстанавливает в правах гуморальную теорию, отвергаемую или оспариваемую различными школами античности. Но избыток черной желчи, возникая и проявляясь в разных частях организма, всякий раз может вызывать новые симптомы.

Во-первых, может случиться так, что изменения в крови затронут только головной мозг: «И происходит это двояким образом — либо меланхолический гумор попадает туда из какого-либо иного места, либо он порождается прямо там. Порождается же он сильным жаром в этом органе, каковой сжигает желтую желчь либо самую густую или самую черную часть крови»².

Во-вторых, черная желчь может распространиться по сосудам на весь организм. В этом случае головной мозг тоже будет поражен, но лишь «как следствие общего заражения». Если кто захочет в этом убедиться, то при кровопускании из руки кровь выходит очень черная и очень густая. Ошибиться невозможно!

Наконец, встречаются случаи, когда «болезнь имеет своим источником желудок». Тогда у больного наблюдается засорение, стаз, запор, вздутие в подреберной области; поэтому данная болезнь именуется «ипохондрическим расстройством»³.

1. Des lieux affectés. III, IX // Œuvres de Galien. Единственное полное издание греческого текста подготовлено К.-Г. Кюном: Claudii Galeni opera omnia / Editionem curavit C.G. Kühn. 20 vol. Leipzig, 1821–1833.
2. Ibid. P. 563.
3. Подреберная область — по-гречески ὑποχόνδριον. — Прим. перев.

Она проявляется отрыжкой, приступами жара, замедленным пищеварением, метеоризмом. «Иногда возникают также сильные боли в желудке, отдающие в спину; бывает, что больного рвет горячими кислыми субстанциями, вызывающими раздражение зубов. Пары от вздутого, заполненного черной желчью желудка, поднимаясь к головному мозгу, вызывают помутнение ума и симптомы меланхолии». То есть, согласно классическому определению, ипохондрия — это органическая болезнь верхней абдоминальной области, где скапливается излишек черной желчи и откуда ядовитые испарения поднимаются к мозгу. В нозографии XVIII — начала XIX века (Буассье де Соваж, Каллен, Пинель) ипохондрия по-прежнему описывается как сочетание реальных расстройств пищеварения со стойкой и преувеличенной озабоченностью больного своим здоровьем. Последняя составляющая, служившая ранее лишь второстепенным симптомом, в итоге превратится в центральный, основополагающий признак.

Гален весьма красноречиво отстаивает теорию «паров»: поднимающимися из желудка испарениями объясняются у него не только мрачные мысли, но и некоторые галлюцинации; они помутняют ум, приводят к эндогенным видениям, аналогичным энтоптическим явлениям:

Лучшие врачи единодушно утверждают, что не только подобные расстройства, но и эпилепсия ударяет в голову, восходя из желудка. Меланхоликов постоянно мучают страхи; но представляющие им фантастические картины не всегда имеют одну и ту же форму. Так, один из них воображал, будто сделан из ракушек, и вследствие того избегал встречных, боясь, как бы его не разбили... Другой страшился, что Атлас, устав нести на своих плечах бремя небесного свода, сбросит груз и будет раздавлен его тяжестью, а заодно погубит всех нас... Между меланхоликами существуют различия. Все они одержимы страхом и печалью, но не все хотят умереть. Напротив, есть среди них такие, у кого самая сущность меланхолии состоит в страхе смерти. Другие покажутся вам чужаками, они боятся смерти и в то же время желают ее... Подобно тому как темнота на улице пугает почти всех людей... так же и цвет черной желчи, затемняя, подобно мраку, вместилище разума, порождает страх¹.

1. Galien. Des lieux affectés. III, IX // Œuvres de Galien. P. 568–569.

Таким образом, можно выделить три отличных друг от друга вида меланхолии:

1. Меланхолическое расстройство, локализованное в головном мозге.

2. Общее расстройство организма, когда черная желчь попадает в кровь и разносится по всем сосудам, в том числе сосудам головного мозга.

3. Меланхолическое расстройство, первоисточник которого расположен в желудке и органах пищеварения, — ипохондрия, поражающая головной мозг посредством паров.

Еще Бёртон в 1621 году будет строго следовать этой классификации, добавив к ней любовную меланхолию (также известную Галену) и более новую болезнь — меланхолию религиозную. А Бёртон — лишь один из «ученых» среди множества прочих.

Из этой дифференциации естественно вытекают и правила лечения. Бесполезно воздействовать на желудок, если очаг болезни — голова; если же поражен организм в целом, то можно ли пренебрегать кровопусканиями и ваннами?

Я хочу привести следующий факт, свидетелями которого были мои друзья: я излечивал подобную меланхолию, не прибегая к иным лекарствам, кроме многочисленных ванн и режима питания и влажности, когда докучливый гумор, не успев слишком застояться, легко поддавался выведению¹.

Если же болезнь застарелая, ее лечение сопряжено с большими трудностями. Конечно, нужно соблюдать еще более строгую диету, полностью отказаться от употребления *черного* мяса (мяса козы, быка, козла, буйвола, осла, верблюда, зайца, кабана, лисы, собаки и т.п.); следует избегать капусты, чечевицы, хлеба из отрубей, густых и черных вин, старых сыров. Здесь во всех подробностях развивается интуитивная качественная гипотеза, согласно которой в болезни повинны пагубные силы всего *черного* и *горького*. Темные и «крепкие» виды пищи — предвестники той черной эманации, что затемняет наши умы. Подобная пища изначально несет в себе печаль и страх. Употреблять следует пищу веселую, светлую, молодую, нежную, обильную благодетельной влажностью.

1. Ibid. P. 570.

Если бы меланхолия проистекала только от «меланхогенной» пищи, от нее легко было бы избавиться и предохраниться. Но существует и другая опасность: патологическая черная желчь есть продукт горения, разновидность густой смолы, которая в свой черед может воспламениться. Это гуморальный уголь. Насколько же токсична, агрессивна, разрушительна субстанция, если она способна к *вторичному возгоранию*! При чем вследствие первичного воспаления все природные субстанции могут превратиться в «спекшиеся» гуморы — спекшущая желчь, спекшущая кровь — и включиться в опасный метаболизм черноты. Черная желчь есть вязкая смола, которая, сгорая, оставляет по себе еще более темный и густой осадок: тяжелую материю, помрачающую рассудок.

Помощь философа

Все рассмотренные нами медицинские учения рекомендуют почти исключительно соматическое лечение меланхолии. В их число можно включить и авторов, писавших после Галена: Александра Тралльского¹, Орибасия², Павла Эгинского³, Аэция из Амиды⁴. Все они, как мы видели, знают, что меланхолия может иметь нравственный источник; известно им и значение некоторых психологических методов: пребывания в проветренном, не слишком солнечном и не слишком темном помещении, отвлекающих мер, развлечений, умеренной активности, утешения, принесенного удовлетворенным мелким тщеславием, изоляции от предметов и людей, которые могут вызвать огорчение. Но меланхолия уже по своему определению предполагает физическое расстройство и требует лечения, направленного в первую очередь на телесные нарушения. Подобный диагноз ставился, скорее всего, когда имело место достаточно выраженное общее недомогание и пациент явно выглядел тяжелобольным, которому

1. *Alexander Trallianus. Libri duodecim. Bâle, 1556.*
2. *Oribase. Œuvres d'Oribase / Texte grec et trad. française, éd. par C. Bussemaker et Ch. Daremberg. 6 vol. Paris, 1851–1876.*
3. *Paul d'Égine. Pragmateia / Éd. par J.L. Heiberg // Corpus medicorum Graecorum. IX, 1, 2. Leipzig–Berlin, 1921–1924.*
4. *Aetius Amidenus. De melancholia // Claudii Galeni opera omnia / Éd. par C.G. Kühn. Vol. XIX. Leipzig, 1830. P. 699–720.*

требуется срочная медицинская помощь. В сомнительных же случаях врач имел возможность устраниваться. Подобно тому как в наши дни терапевт направляет некоторых пациентов к психологу или священнику, античный лекарь был вправе отослать тех, кто не имел серьезных и видимых телесных повреждений, к Асклепию¹ или к философам². Конечно, предполагается, что врач по-прежнему предписывает больному режим, определяет ежедневный распорядок ванн и упражнений; но унимать грусть и тревогу — постольку, поскольку речь идет не об органическом заболевании, — не его обязанность. Каков предел, за которым начинается подлинное меланхолическое расстройство, то есть безумие? Каковы симптомы, при которых необходимо прибегнуть к чемерице? Античный врач задавался этим вопросом, затрагивающим само определение болезненного состояния. Хороший медик, взявший на вооружение науку, вправе принять решение: он отделяет болезнь от того, что болезнью не является, и тем самым порой вступает в противоречие с общественным мнением. Он может объявить человека в здравом уме, когда глупая публика считает его больным. И наоборот.

Нет ничего более познавательного в этом смысле, чем «Письма», приписываемые Гиппократу³. Безусловно, эти позднейшие тексты являются апокрифическими, но неаутентичный характер отнюдь не умаляет их показательности... Абдериты пригласили великого врача для лечения одного из самых знаменитых своих сограждан — философа Демокрита, лишившегося рассудка. Гиппократ, приехав, готовится начать лечение чемерицей. Но, как хороший клиницист, просит разрешения сперва поговорить с пациентом. Демокрита он находит в саду; тот погружен в изучение анатомии. Они ведут беседы о самых сложных проблемах физики и философии. Гиппократ не нуждается в дополнительных доказательствах полного душевного здоровья собеседника, которого считают

1. О культе Асклепия см. книгу: *Edelstein E. Jeannette, Edelstein L. Asclepius. A Collection and Interpretation of the Testimonies.* 2 vol. Baltimore, 1945–1946.
2. У Целия Аврелиана (*Caelius Aurelianus. De morbis acutis et chronicis.* P. 550–551) философские беседы рекомендуются выздоравливающему от мании: «И если ему хочется присутствовать при философских диспутах, следует рекомендовать их ему. Философы речами своими помогают изгнать страх, печаль и гнев, что весьма полезно для тела».
3. *Œuvres complètes d'Hippocrate. Vol. IX.*

безумным только потому, что не понимают. Если кто и безумен, то скорее сами абдериты. Прибытие врача расставило все по местам: его решение, его взгляд перевернули ситуацию. Народ видел в Демокрите больного; но в действительности, то есть согласно медицинскому суждению, имеющему в этой области силу закона, пресловутый безумец — единственный полностью разумный человек. Лечить стоило бы народ — при условии, что достанет чемерицы и народ признает свою неправоту. Роберт Бёртон напишет длинный комментарий к этой истории; Лафонтен сделает ее сюжетом одной из своих басен¹.

Римлянин эпохи Империи, если только у него хватало средств, находил себе врача и ежедневно консультировался с ним. С современной точки зрения это говорит о не менее обостренной склонности к ипохондрии, нежели та, что получила невиданное развитие под влиянием современной цивилизации. Но при некоторых состояниях, связанных с подавленностью и тревожностью, человек Античности обращался не к врачу. Иногда он прибегал к мистериальным культам², а иногда — к философу.

Если и есть в Античности психотерапия депрессивных состояний, то мы найдем ее в сочинениях философов — в форме нравственных наставлений или «утешений». Что такое большинство писем и моральных трактатов Сенеки, если не консультации психолога, которые он дает по весьма настоятельной просьбе встревоженного друга? Конечно, у «пациентов» Сенеки мы не найдем выраженного психоза: он щедро раздает свои советы людям с «мелкими тревогами», невротикам, людям с неустойчивой психикой — то есть тем, кто в наши дни прибегнул бы к помощи психоаналитика. Он предоставляет «поддерживающую терапию» людям, живущим под грозным взглядом Нерона... *Tedium vitae* и *nausea*, на которые жалуется Сенеке некий Квинт Серен, на взгляд современной медицины, свидетельствуют скорее о депрессии невротического типа, нежели об эндогенной меланхолии: он спрашивает совета, как прекратить тревожную неустойчивость духа, от которой ему не удастся отделаться. И Сенека в ответ дает прекрасный анализ скуки, о котором впоследствии вспомнит Бодлер:

1. *La Fontaine J. de. Fables. Livre VIII, 26: «Démocrite et les Abdéritains».*
2. *Dodds E.R. The Greeks and the Irrational. Berkeley—Cambridge, 1951.*

Болезнь, подтачивающая нас, не в местах, где мы находимся, но в нас самих; мы не в силах переносить что бы то ни было, неспособны терпеть боль, бессильны наслаждаться удовольствием, вечно нетерпеливы. Сколько людей призывают смерть, когда, испробовав все перемены, возвращаются все к тем же ощущениям, неспособные испытать ничего нового, и в самый разгар услад восклицают: Как! вечно одно и то же!¹

Как избавиться от этого отвращения и беспокойства? Следует ли подчиниться требованиям самой суровой и строгой добродетели? Настроить волю на героическую борьбу? Сенека таких высот не требует. Его слова адресованы не мудрецу, счастливому и способному на великие деяния. Он хочет, чтобы его услышал, чтобы за ним последовал обычный человек, чья неуверенность и слабость ему известны заранее. Его советы по плечу каждому: научиться чередовать усилия и отдых, одиночество и беседы; не сосредоточиваться постоянно и напряженно на одном объекте; выделять определенные часы на игры и развлечения; не забывать, что тело нуждается в сне, и выделять ему разумную порцию сна, без излишеств, но и без скарденности. Следует также разнообразить жизнь прогулками и путешествиями. Иногда освобождение дарует вино, при условии что человек не переходит порога веселого опьянения. (Как мы видим, философ дозволяет удовольствия, которые врач чаще всего запрещает.)

Беспокойным метаниям несчастной души, которая всюду чувствует себя плохо, Сенека противопоставляет идеал подвижной и разнообразной жизни, где человек дает себе право по своему усмотрению чередовать удовольствия и дела, следуя при этом основополагающим ритмам природы. На первый взгляд позиция стойка, ратующего за отдых и расслабление, выглядит удивительной; но система стоической философии не одобряет напряжения, превосходящего закон природы. Следовательно,

1. *Sénèque. De tranquillitate animi*, II. (Трактат «О безмятежности духа» Луция Аннея Сенеки / Вступит. статья и перевод Г. Ткаченко // Труды кафедры древних языков. Вып. 1. СПб., 2000. С. 161–200. — Прим. перев.) Мы цитируем перевод Бриера де Буамона из его книги «О самоубийстве» (1865). Бодлер внимательно читал главу о скуке, выпущенную отдельным изданием в 1850 году. См.: Fusées, XIV // Baudelaire Ch. *Journaux intimes* / Éd. par J. Crépet et G. Blin. Paris, 1949.

Квинт Серен не должен стремиться к слишком высокому совершенству. В своем ответе собеседнику, озабоченному идеалом недостижимо чистой и деятельной гражданственности, Сенека облегчает и смягчает картину его истинных обязанностей. Пытаясь утешить встревоженного друга, он снижает излишне категоричные требования терзающего его нравственного сознания (или «сверх-Я»). Безмятежность души не есть неподвижная, застывшая мудрость; это свободное, незатрудненное движение, не ведающее конфликта и запальчивости¹.

Гёте преподносит нам тот же урок, что и Сенека. Рассуждая в «Поэзии и правде» об обстоятельствах и культурном климате, которые подтолкнули его к созданию «Вертера», он анализирует «отвращение к жизни» и определяет его как недостаток сопричастности природным ритмам:

Все приятное в жизни основывается на правильном чередовании явлений внешнего мира. Смена дня и ночи, времен года, цветение и созревание плодов — словом, все, что через определенные промежутки времени возникает перед нами, дабы мы могли и должны были этим наслаждаться, — вот подлинная пружина земной жизни. Чем открытее наши сердца для этого наслаждения, тем счастливее мы себя чувствуем. Но если нескончаемая череда явлений проходит пред нами, мы же от нее отрешиваемся и остаемся глухи к сладостным зазываниям, тогда приходит зло, тягчайшая болезнь вступает в свои права и жизнь представляется нам непосильным бременем².

А тем, кто обладает даром стихотворства, избавление дарует поэзия.

1. В более близкие нам времена совершенный пример «философской психотерапии» дает переписка Декарта с принцессой Елизаветой. А Кант в «Споре факультетов» расскажет, как он стал сам себе врачом: приступы тревоги перестали его беспокоить в тот самый момент, когда он убедил себя, что единственной их причиной была его слишком узкая грудная клетка.
2. Гёте И.-В. Поэзия и правда. Ч. III. Кн. 13 / Пер. Н.А. Холодковского // Гёте И.-В. Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. III. С. 127. — *Прим. перев.*

Сила традиции

Грех уныния (*acedia*)

Античный лекарь врачует телесную «страсть»; философ стремится излечить «болезни» души. Сходство их целей весьма велико и оправдывает сознательную или бессознательную лексическую путаницу. Каковы бы ни были истоки печальной депрессии, она нуждается во врачевании — словом, лекарством, распорядком дня.

В христианском мире различие между душевной и телесной болезнью становится бесконечно более важным. Душевная болезнь, если воля дала на нее согласие, считается грехом и навлекает на человека божественное возмездие, тогда как болезнь телесная не только не влечет за собой кары свыше, но и является испытанием и заслугой. Выяснить, имеем ли мы дело с первой или со второй, не всегда легко. И особенно щекотливую проблему представляют собой депрессивные расстройства. Отцам церкви не раз приходилось решать такие вопросы: идет ли речь о меланхолии как заболевании, нуждающемся в медицинском вмешательстве¹? Или же это грех уныния? Приступ *acedia*? И действительно ли *acedia* греховна?

Прежде всего следует выяснить, что такое *acedia*. Это вялость, заторможенность, безынициативность, утрата всякой надежды на спасение. Некоторые описывают уныние как печаль, отнимающую у человека дар речи, как душевную афонию, настоящее «угасание голоса» души. Оно лишает нас способности говорить и молиться². Внутреннее существо

1. Св. Иероним, письмо 95, *Ad Rusticum*; письмо 97, *Ad Demetriadem*.
2. Наше описание *acedia* основывается на определениях, которые дает Иоанн Кассиан в «*De institutis coenobiorum*» (кн. IX, *De spiritu tristitia*; кн. X, *De spiritu acediae*): *Jean Cassien. De institutis coenobiorum. Migne, PL. Vol. II et L.*

замыкается в немоте и отказывается сообщаться с внешним миром (Кьеркегор будет говорить о «герметизме»). Тем самым диалог с другим и с Богом иссякает, высыхает в самом своем истоке. Рот человека, пораженного *acedia*, заткнут кляпом. Человек словно бы заглотнул и сожрал собственный язык: он лишен речи. Но если он согласен с этим, если душа его находит в этом удовольствие, если подобная вялость, возможно навязанная телом, получает одобрение у порочной воли, тогда это смертный грех. *Accidiosi*, унывающих, мы обнаруживаем в Дантовом аду, по соседству с гневными холериками, чья кара — вечная агрессия, обращенная на себя самих. *Accidiosi* погружены в громадную трясиину и не издают никаких звуков, кроме невнятного бульканья. Вместо речи они только урчат и бурчат. Духовная афония, невозможность выразить себя воплощена здесь в сильнейшем аллегорическом образе: *accidiosi* — вялые, тинистые (в самом буквальном смысле слова) и, как следствие, сидят в болотной жиже. Только поэт может расслышать их бесформенное бормотание.

Увязнув в тине, они шептали:

«...В воздухе родимом,
Который блещет, солнцу веселясь,
Мы были скучны, полны вялым дымом;
И вот скучаем, втиснутые в грязь».
Такую песнь у них курлычет горло,
Напрасно слово вымолвить трудясь¹.

Acedia поражает избранных жертв: отшельников, затворников, мужчин и женщин, которые посвятили себя монастырской жизни и все мысли которых должны быть направлены к тому «духовному благу», какое отныне кажется им недостижимым. Согласно Кассиану, сердечная тревога и тоска поражает их преимущественно в середине дня, на манер ежедневной лихорадки, которая внезапно начинается в определенный час. То есть это недомогание удивительно похоже на приступы жара при чисто соматической болезни. Но Кассиан склонен полагать, что дело скорее в кознях «полуденного демона», о котором говорится в псалме ХСІ. Его присутствие выражается в параличе любых душевных

1. Данте. Ад. Песнь VII, ст. 121–126 (пер. М. Лозинского). — Прим. перев.

движений и одновременно — в беспокойной жажде перемены мест и путешествий. Поражая душу жертвы, *acedia* внушает ей омерзение к месту, где она находится, отвращение к своей келье, презрение к сотоварищам. Всякое духовное усилие кажется человеку тщетным, по крайней мере пока он пребывает именно здесь. Он охвачен желанием удалиться, искать спасения в другом монастыре, в окружении других братьев. Он озирается в надежде, что кто-нибудь придет его проведать, и тяжело вздыхает, видя, что вокруг по-прежнему никого нет; он постоянно выглядывает из кельи, каждую минуту смотрит на солнце, словно то опаздывает с закатом; и в этом неразумном помутнении духа, как если бы землю накрыли сумерки, он становится празден, опустошается душой от всего благочестивого, а лекарства от этого духовного гнета ждет лишь от прихода кого-либо из братьев либо ищет утешения в снах... «Мне безмерно скучно», — скажет свинья святого Антония у Флора¹. (Свинья — символ вождлений плоти.)

Вполне очевидно, что перед нами особая форма клаустрофобного невроза или психоза, не имеющая ничего общего с эндогенными депрессиями в нашем понимании. Мы сочли бы подобное состояние своего рода психической декомпенсацией, которая случается у людей, не обладающих необходимой силой, чтобы переносить одиночество. К ней может добавляться преувеличенная озабоченность спасением и проклятием — озабоченность, которая будет составлять сущность «религиозной меланхолии» у авторов эпохи Возрождения и XVII века. Как бы то ни было, начиная со средних веков фигура отшельника почти постоянно присутствует в аллегорических изображениях «меланхолического темперамента» или, что примерно одно и то же, *детей Сатурна*². С одной стороны, меланхолический темперамент предрасполагает к созерцанию и к умственным занятиям: это прежде всего достоинство, а не недуг; но с другой — его благотворное влияние несет в себе опасность, ибо созерцатель подвержен пагубному действию *acedia*; большинство средневековых художников связывают символику уныния с мрачной

1. *Flaubert G. La Tentation de saint Antoine (1874) // Œuvres complètes. Vol. III. Paris, 1924.*
2. О средневековых изображениях меланхолии см. важную работу Эрвина Пановского и Фрица Закля: *Panofsky E., Saxl F. Dürers «Melencolia I».* Leipzig, 1923.

черной желчью, вопреки богословским разграничениям греха и телесной болезни.

Отшельник нередко изображается за занятиями ручным трудом, например за плетением ивовых корзин. Этот образ не случаен, за ним стоит типичное явление. В самом деле, труд есть главное средство, предлагавшееся отцами церкви для борьбы с меланхолией одинокой жизни. «Молитесь и трудитесь!» Одиноким монахам должно отвлекаться от молитвы только ради ручного труда. Такова, согласно Кассиану, единственно действенная терапия печали и *acedia*: всеми силами противьтесь искушению бежать вдаль, сопротивляйтесь, не сходя с места, будьте недвижны и стойки, старайтесь находить занятия своему телу, утомлять его. Здесь, как позднее у Петрарки¹, возникает метафора осажденной крепости. *Acedia* окружает, берет в кольцо, намереваясь одолеть вас и уничтожить. Тщетно пытаться избежать уныния, отворачиваться от него: это значило бы уступить ему победу. Истинный «атлет Христов» мужественно вступает с ним в единоборство. Кассиан с восхищением описывает любопытный пример: один египетский отшельник каждый год сжигал плоды своего труда, дабы постоянно иметь новое занятие, коему следует предаваться с усердием. Разумеется, излишки такой работы можно при случае раздавать как милостыню беднякам и узникам. Но даже когда плоды труда некуда употребить, праздности предаваться нельзя. Для отцов церкви важна отнюдь не экономическая выгода от труда, но его терапевтическое значение и выгода духовная, извлекаемая человеком, который ему предается. Трудолюбие избавляет от преследований скуки, от головокружительно пустого, ничем не заполненного времени, помогает противиться искушениям греховной праздности. Ибо важно не то, что труд производит, преобразуя природу, а то, что тяжкий труд позволяет человеку от себя оттолкнуть. Труд — благо не потому, что он меняет мир, а потому, что он есть отрицание праздности. *Acedia* же развивается в порочном круге безделья. Уныние проистекает из праздности и усиливает ее, парализуя всякую духовную деятельность. Оно — наваждение праздности, которая все глубже вязнет сама в себе. Можно сказать, что труд — по сравнению с созерцанием, молитвой, мыслями

1. *Pétrarque. Secretum* (= *De secreto conflictu curarum suarum*). S. 1, 1489.

о спасении — есть способ отвлечься и развлечься. Но он также служит средством закрепится там, откуда нас гонит уныние, соблазняя обманчивой далью. В самом деле, труд имеет целью полностью занять то время, какое не может быть отдано молитве и благочестивым деяниям. Его функция — законопатить щели, через которые может проникнуть демон или просочиться праздная мысль. Тем самым мечтания, грозившие человеку бродяжничеством и грехом, поглощаются деятельностью, привязанной к данному месту, и замыкаются в ней: происходит спасительное укоренение. Труд направляет энергию, которая в противном случае расплылась бы по всем ветрам, поддавшись всевозможным искушениям, в конкретное и безгрешное русло. Труд прерывает головокружительный диалог сознания с собственной пустотой, создает преграды, препятствия, сталкиваясь с которыми душа может забыть свою неудовлетворенность; он закрепляет ее *здесь*, тогда как *acedia* пела бы ей хвалу иллюзорному «далеко».

«Не будьте одиноки, не будьте праздны»: к такому выводу приходит Роберт Бёртон в конце главы о врачевании религиозной меланхолии¹. Однако к духовным средствам, к труду добавляется весьма обширный список средств «физических», а на деле — магических или астрологических. Предосторожности лишними не бывают: когда в дело вступает демон, его нужно изгонять любыми способами. Даже если налицо клинические симптомы меланхолии, нельзя считать, что человек не подвержен проискам адских духов: ибо «дьявол орудует через гуморы, и смешанные болезни следует врачевать смешанными лекарствами»². Следовательно, вполне уместно предохраняться одновременно и от черной желчи, и от Нечистого. *Melancholia balneum Diaboli*³. А значит, нужно пользоваться амулетами, травами, камнями, рекомендованными добрыми авторами: таковы сапфиры, хризолиты, рубины, рута, мята, дягиль, пион, зверобой, а также буковица, при условии что она выросла на кладбище, уточняет Бёртон.

«Но надо возделывать свой сад»: совет Кандида есть лишь секуляризованная версия предписаний Кассиана. Когда на смену *acedia* пришла скука (или сплин), лечение осталось

1. *Burton R. The Anatomy of Melancholy.*

2. *Ibid.*

3. Меланхолия — купальня дьявола (*лат.*). — *Прим. ред.*

прежним. Свифт, прекрасно разбиравшийся в богословии, упоминает подобную терапию в «Путешествии Гулливера». Именно к ней прибегает один из гуингнмов для лечения еху:

...Иногда еху приходит фантазия забиться в угол, лечь на землю, выть, стонать и гнать от себя каждого, кто подойдет, несмотря на то что такие еху молоды, упитанны и не нуждаются ни в пище, ни в питье; слуги никак не могут взять в толк, что с ними такое. Единственным лекарством против этого недуга является тяжелая работа, которая неизменно приводит пораженного им еху в нормальное состояние. На этот рассказ я ответил молчанием из любви к моим соотечественникам, хотя для меня очевидно, что описанное состояние есть зачаток хандры — болезни, которою страдают обыкновенно только лентяи, сластолюбцы и богачи и от которой я взялся бы их вылечить, подвергнув режиму, применяемому в таких случаях гуингнмами¹.

Перед нами прообраз всех видов «трудотерапии». Однако к этим обязательным работам принуждают без всякой жалости. Депрессивное состояние считается следствием греховной жизни и едва ли не карой за нее. Болезнь есть искупление греха (об этом будет писать еще Хайнрот в начале XIX века). Гнев и ирония Свифта обличают сплин как гротескное следствие безнравственной праздности. Лекарство от нее — исправительный, карающий труд.

Хильдегарда Бингенская

Средневековые авторы нередко связывают гуморальную меланхолию (и другие болезни) с первородным грехом. Для Хильдегарды Бингенской это бесспорная истина:

В тот момент, когда Адам ослушался божественного веления, в тот самый миг меланхолия свернулась в крови его, подобно тому как свет исчезает, когда гаснет огонь, а горячая еще пакля производит зловонный дым. Так случилось и с Адамом, ибо когда огонь

1. *Swift J. Gulliver's Travels. London, 1726. (Свифт Дж. Путешествие Гулливера / Пер. А.А. Франковского. Ч. IV. Гл. 7. — Прим. перев.)*

в нем погас, меланхолия свернулась в крови его, и от того поднялись в нем печаль и отчаяние; и когда пал Адам, дьявол вдохнул в него меланхолию, каковая делает человека теплохладным и безбожным¹.

По счастью, существуют лекарства, указанные самим Богом и дарованные нам природой: чаще всего это лекарственные травы, иногда животные или камни. Против недугов, насылаемых дьяволом, есть травы и препараты. Хильдегарда любезно делится с нами своими познаниями. Так, при болезнях головы, вызванных меланхолической лихорадкой, ничего нет лучше смеси шалфея, мальвы, оливкового масла и уксуса, которой следует умастить и покрыть болящий череп. «Ибо сок мальвы растворяет меланхолию, сок шалфея высушивает ее, оливковое масло утоляет усталость больной головы, а уксус извлекает болезнетворный шип меланхолии». Есть и другие лекарства: птичье мясо, легкое лебедя²...

Средневековье вышивает по канве медицинского знания древних, известного ему отрывочно и косвенно, свои богословские толкования, выстраивая сеть соответствий и космических аналогий. Средневековые авторы предлагают тысячи рецептов, похваляясь тем, что им ведом очень древний секрет весьма отдаленного происхождения, иногда арабского или восточного; превозносят лекарства, чья сила якобы проистекает то из редких ингредиентов, то из сказочных познаний их создателя, то из особого благоволения местного святого. Наконец, есть травы, чья добрая репутация зиждется на повседневном чуде — на том, что они растут в нашем саду, прямо под рукой. В некоторых случаях за лечение меланхоликов берется хирург: по аналогии с героическим врачеванием эпилепсии³ он прибегает к трепанации черепа, дабы черные пары желчи могли выветриться через просверленное отверстие. Унаследованные от Античности процедуры усложняются некоторыми магическими или астрологическими добавками. Кровопускание — дело непростое. Поскольку каждая часть организма зависит от одного из двенадцати знаков зодиака, выбор вены

1. *Hildegarde de Bingen*. *Hildegardis causae et curae* / Éd. par P. Kaiser. Leipzig, 1903. P. 143.
2. *Ibid.* *Subtilitates*. Migne, PL. Vol. CXC VII, VI, 2–5.
3. *Renzi S. de*. *Collectio Salernitana*. 5 vol. Naples, 1852–1859. Vol. II. P. 698.

для вскрытия требует консультаций с небесами; кроме того, нужно учитывать фазы Луны. Определиться с ними поможет дисковый календарь, *volvella*; ошибка чревата самыми серьезными последствиями¹.

Таким образом, в средние века всякий медицинский авторитет основан на античных учениях; однако к ним добавляются варианты, комментарии, умозрительные построения, имеющие целью усилить связность и симметричность космоса: его хотят заполнить целиком, без пробелов. Весьма заманчивые, но не поддающиеся проверке утверждения выдаются за осязаемую истину с единственным намерением — подкрепить аналогии между микрокосмом и макрокосмом². Эта фантастическая теоретическая конструкция обретет завершенность позже, в эпоху Возрождения; именно тогда ее текстура достигнет наибольшей плотности и все явления природного мира будут соотноситься друг с другом в полифонии воображаемых соответствий.

Константин Африканский

С другой стороны, не следует забывать, что Средневековье — эпоха «общих мест», *topoi*, то есть тем и мотивов, переходящих от автора к автору³. Листая средневековые тексты в поисках сведений о лечении меланхолии, мы, к своему удивлению, обнаружим не только единый гуморальный подход, но и одинаковое членение материала, рецепты, без всяких изменений кочующие из текста в текст, и даже одни и те же неизменные исторические примеры. Редко найдется здесь какая-либо существенная идея, не восходящая к античности.

Рассмотрим в качестве образца текст, интересный тем, что в нем античная традиция, обогащенная арабскими заимствованиями, по-видимому, впервые была пересажена на новую почву. Я имею в виду «О меланхолии» (*De melancholia*)

1. *Bober H.* The zodiacal miniature of the *Très Riches Heures* of the Duke of Berry. Its sources and meaning // *J. Warburg Courtauld Inst.*, 11, 1. 1948.
2. *Saxl F.* Lectures. 2 vol. London, 1957. Vol. I. P. 58 sq.
3. Об «общих местах» в средневековой литературе см.: *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 1e éd. Berne, 1948 (2e éd. — 1954).

Константина Африканского¹. В тексте этом, внятном и увлекательном, нет магических и демонологических наслоений, которые в большом количестве появятся позднее. Он служит весьма ценным связующим звеном между поздней Античностью и христианским Средневековьем.

Первая его часть посвящена описанию, симптомам, причинам и классификации различных типов меланхолических расстройств; во второй части, занимающей не менее девяти с половиной страниц ин-фолио в большом базельском издании, Константин Африканский излагает свои терапевтические предписания.

Меланхолия в значительной мере зависит от того, какой образ жизни мы ведем. Константин провел конец жизни в Монтекассино и прекрасно знал, что развитию этой болезни способствуют некоторые умственные усилия: меланхолия поражает в основном священнослужителей и людей одиноких — «по причине их ученых разысканий, утомления памяти, беспокойства, какое вызывает у них умственная слабость». Для излечения меланхолии недостаточно только прописать лекарства: следует также перестроить образ жизни пациента. *Pharmacia* должна идти рука об руку с исправлением и упорядочением «шести необходимых вещей» (именуемых также «шестью неприродными вещами»), а именно:

- 1) воздуха,
- 2) еды и питья,
- 3) задержания и опорожнения,
- 4) деятельности и отдыха,
- 5) сна и бодрствования,
- 6) страстей души.

При опасной меланхолии, угрожающей разуму, собственно лечению должен предшествовать подготовительный период, когда врач займется самым неотложным, то есть постарается снять наиболее острые симптомы; затем следует перейти к тщательному изгнанию из организма «порченных веществ» и очистке тех телесных органов, где они скопились. Иными словами, нужно незамедлительно бороться с «грозными проявлениями» меланхолии и пытаться их купировать. Ложные подозрения, извращенное воображение мы будем понемногу

1. *Constantinus Africanus. Opera.* 2 vol. Bâle, 1536–1539. P. 283–298.

рассеивать разумными и приятными словами; для изгнания идей, «внедрившихся» в разум больного, прибегнем к разнообразной музыке (*cum diversa musica*) и к светлому вину с легким букетом (*cum vino odorifero claro, et subtilissimo*). Затем, если болезнь локализована в голове, выбреем череп пациента и будем делать примочки из молока женщины или ослицы. Не забудем прочистить головной мозг с помощью чихательных средств; для этой цели также годится женское молоко. Лечение головы нельзя пренебрегать никогда, даже если недуг гнездится в подреберье: он всегда поднимается к верхним частям тела. При ипохондрической форме болезни следует улучшить питание и обеспечить правильное пищеварение. Поскольку меланхолический юмор сухой и холодный, прописывать нужно влажные и теплые блюда: свежую рыбу, зрелые фрукты, ягнятину, цыплят, мясо различных животных женского пола и т.д. Как и у Галена, больному будет противопоказано старое и тяжелое мясо, тунец, мясо кита; все бобовые также будут считаться вредными, ибо они усиливают метеоризм. Весьма показано легкое купажированное вино: своим нежным теплом оно возвеселяет душу. Дом должен быть по возможности повернут к рассвету и продуваем восточным ветром. Очень полезны теплые ванны; летом можно наливать холодную воду. Отлично помогают легкие физические упражнения, особенно прогулка на заре по сухим и благоухающим местам — благодаря им тело укрепляется и лучше изгоняет из себя подлежащие выведению излишки: кал, моча, пот выходят легче. Если упражнение вызывает некоторую усталость, ее снимет горячая ванна; затем тело следует умастить теплыми и влажными мазями. В связи с проблемой задержания и опорожнения Константин рассматривает всевозможные очистительные средства. Коитус — также одна из форм опорожнения: его Константин рекомендует со ссылкой на Руфа Эфесского. Разве мы не видим, как весьма строптивые животные после спаривания становятся ласковыми и покладистыми? Полезно также много спать. В случае стойкой бессонницы навевать сон помогут массажи, ножные ванны, растирание черепа. А главное, болезнь следует лечить в начальной стадии, ибо если позволить черной желчи скопиться за время долгой болезни, она станет субстанцией трудновыводимой, густым осадком, плотным и тяжелым загрязняющим веществом. Хронические формы меланхолии,

не поддающиеся лечению, вызываются учеными занятиями, кревоугодием, испорченной пищей.

Все рекомендуемые лекарства предназначены для выведения, переваривания или растворения черной желчи: сиропы и сложные отвары обязаны своим действием в первую очередь наличию в них чемерицы, скаммония, кассии, горькой тыквы, ревеня, с добавками ароматических трав, терминалии цитрины, миндаля, фисташек. Вот один из рецептов Константина Африканского; стоит отметить, что его предлагается использовать в лечении весьма разнообразных заболеваний, происходящих из едкой силы черной желчи:

Действенный отвар для выведения черной желчи, для меланхоликов, больных лишаем, чесоткой, раком, для эпилептиков, чья болезнь вызвана черной желчью:

Тмин, шафран, черная и белая чемерица

в равных количествах.....50 драхм

Горячая вода.....10 фунтов.

Вскипятить, уварить на треть, процедить, вылить в котелок, добавить непрозрачный сахар, вино с пряностями, всего 7 фунтов.

Варить, снять пену, дабы жидкость имела приятный вид.

Давать пить по пять унций с небольшим количеством миндального масла. Если у больного запор, добавлять щепотку скаммония.

Если убрать чемерицу, то перед нами рецепт отличного аппетита.

Эпоха Возрождения

Ренессанс — золотой век меланхолии. Под влиянием Марсилио Фичино и флорентийских платоников меланхолический темперамент предстает почти исключительным уделом поэта, художника, великого государя, а главное — истинного философа¹. Фичино, сам страдавший меланхолией и к тому же

1. О Марсилио Фичино и влиянии его учения см.: *Marcel R. Marsile Ficin*. Paris, 1956; *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. Genève, 1954; *Walker D.P. Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. London, 1958; *Kristeller P.O. The Philosophy of Marsilio Ficino / Engl. trans. by V. Conant*. New York, 1943. Полное собрание сочинений Марсилио Фичино (в двух томах)

рожденный под знаком Сатурна, разработал в своем трактате «De vita» целое искусство жизни, предназначенное для человека умственных занятий. Он учит пользоваться благодетельным влиянием меланхолии и избегать опасностей, постоянно сопровождающих ее. Подробнее мы рассмотрим учение Марсилио Фичино в главе, посвященной врачеванию меланхолии музыкой.

У некоторых смелых новаторов, например у Парацельса, проступают контуры терапии, влияющей непосредственно на разум¹. Для лечения меланхолических состояний он прибегает не к выведению черной желчи, но к «медикаментам, вызывающим смех»; если же вызванный ими смех избыточен, лекарь восстановит равновесие, назначив «лекарства, вызывающие печаль». Тот, кто желает достичь подобного эффекта, должен, разумеется, призвать на помощь всю силу *quintae essentiae*. Вот приведенный Парацельсом список препаратов, которые «возвеселяют настроение, изгоняют всякую грусть, избавляют разум от печали и позволяют ему свободно двигаться вперед»:

aurum potabile	cordiale grave	manna maris
ambra acuata	croci magisterium	laetitia veneris

«Спагирические» лекарства Парацельса якобы обладают силой, которую сегодня мы бы назвали «психофармакологической». Однако от желаемого до действительного эффекта — дистанция огромного размера.

Большинство других врачей с куда большим почтением относятся к традиционным авторитетам. Если мы откроем, например, труд, увидевший свет без малого через пять столетий по смерти Константина Африканского, — «Рассуждение» Андре Дю Лорана (в латинском варианте — Андреаса Лаурентиуса), мы обнаружим лишь античное учение в расширенном

было опубликовано в Базеле в 1576 году. За более подробным изложением читатель может обратиться к обширному труду: *Thorndike L. A History of Magic and Experimental Science. 8 vol. New York, 1923–1958.* См. также: *Panofsky E., Saxl F. Dürers «Melencolia I».* Leipzig, 1923.

1. *Paracelsus, Theophrastus. Von den Krankheiten, die der Vernunft berauben // Sämtliche Werke / Hrsg. K. Sudhoff. Munich–Berlin, 1930. 1^{re} part. Vol. II. S. 452.*

виде, без каких-либо коренных изменений¹. Дю Лоран, лейб-медик Генриха IV, — человек весьма образованный. Он не великий ученый, но умеет искусно подать все, чего в его эпоху ожидают от врача. И счастье ему улыбается. Он делает славную карьеру. Его книга о меланхолии в 1597–1626 годах выдержит десять изданий, не считая переводов на латынь, на английский и итальянский языки. Он с важностью цитирует Аристотеля, сопоставляет мнение Галена с суждениями арабов, стремится быть понятным читателю-новичку. Рекомендемые им меры более многочисленны, чем у Константина Африканского, и более изысканны. Этот врач, пользующийся аристократов и королей, дает тонкие указания относительно улучшения воздуха: лекарь превращается в парфюмера. Недостаточно, чтобы комната выходила на восток, следует также «устлать покои большим количеством роз, фиалок, лилий». Свои ароматы добавляют цветы апельсина, лимонные корки, стиракс. Для борьбы с сухостью воздуха нужно расставить сосуды с горячей водой. А поскольку воздух несет не только запахи, но и движущиеся образы и световые лучи, нужно обратить особое внимание на краски, которыми будет окружен больной. Меланхоликам, утверждает Дю Лоран, полезно смотреть на «красные, желтые, зеленые, белые цвета». Их также сажают в благоухающую и сияющую веселящую ванну.

Питание тоже должно быть тщательно упорядочено. Выбор блюд у Дю Лорана и у всех ренессансных врачей диктуется заботой о веселье, легкости, влажной свежести. В больного стремятся впрыснуть, ввести эти душевные свойства. Речная рыба, пойманная в прозрачной воде, наделена съедобным светом, который, как следствие, высветит темные гуморы. К ней добавляются свежие яйца, молодое легкое мясо, супы, сваренные с увлажняющими травами (огуречником, воловиком, кровохлебкой, эндивием, цикорием, хмелем и т.д.). «Очищенный ячмень, миндаль и крестовник безмерно помогут посыпать в мозг приятные волны». Особая роль в этом отношении

1. *Du Laurens A. Discours de la conservation de la veue; des maladies melancholiques; des catarrhes; et de la vieillesse. Paris, 1597.* Английский перевод см.: *Surphlet R. A Discourse of the Preservation of the Sight; of Melancholike Diseases; of Rheumes and of Old Age. London, 1599. Shakespeare Association Facsimiles № 15. Oxford, 1938.*

отводится фруктам: например, в винограде заложены одновременно и сладость, и свежесть, и свет. Милостивая природа добавляет к ним легкий слабительный эффект, столь необходимый меланхолику. Неудивительно, что в последующие века курс лечения виноградом останется одним из главных средств врачевания депрессии.

Какие бы положительные эмоции ни вызывала такая диета, следует тем не менее ожидать сильного сопротивления со стороны меланхолика, ибо у него отсутствует воля к выздоровлению. Хуже того, он привязан к своей болезни; в силу странного извращения он любит «грубый, темный, сумрачный, вонючий воздух»; ему приятно в нем находиться, он «следует за ним повсюду». Впрочем, меланхолик не ограничивается тем, что ищет этот «сумрачный воздух»; многие авторы убеждены, что изо рта у него выделяются «пары меланхолии». Черная желчь в летучей форме окружает больного. Некоторые даже боятся заражения: если пары очень плотные, здоровый человек рискует, коли станет их вдыхать. Так полагает, в частности, Ванини; в качестве примера он приводит историю об одном осторожном немце, который на Страстной неделе совершал молебны дома — из боязни надышаться в церкви слишком большим количеством меланхолических паров, испускаемых толпой кающихся верующих¹. «Что же в этом удивительного? — добавляет Ванини. — Разве не показывает опыт, что человек, прилегший под деревом, которое покусала бешеная собака, сам заболевает бешенством?» Перед нами не магическое верование и не какое-то таинство: токсичная субстанция, которую распространяет больной, сохраняет всю свою пагубную силу; болезнь передается через дыхание и через выделения.

Чтобы меланхолик не замкнулся в зверином одиночестве, характерном для тяжелых форм болезни, Дю Лоран рекомендует вести с ним беседы, рассказывать занимательные истории, давать ему слушать музыку. Необходимо вынуждать больных к диалогу, не позволять им прекращать жизнь в обществе. Окружающие должны искусно сочетать сочувствие с суровым обращением:

1. *Vanini L. Dialogi de admirandis naturae reginae deaeque mortalium arcanis.* Paris, 1616.

Меланхоликов никогда нельзя оставлять одних, с ними постоянно должен быть кто-либо им приятный; иногда их следует поощрять, уделять им часть того, что они желают, из боязни вспугнуть этот гумор, по природе своей непокорный и упрямый; иногда же следует их бранить за безумные выдумки, упрекать и стыдить за трусость, ободрять их при каждой возможности, хвалить их поступки...

Какой изящной и благодостной предстает эта психотерапия по сравнению с методом Жака Дюбуа из Амьена! Этот врач, не столь книжного толка и явно более опытный, знает, что депрессия сопровождается склонностью к суициду. Если Дю Лоран советует составить больному приятную компанию, то Дюбуа предпочитает приставить к нему дюжих сторожей: у меланхоликов надо отбирать оружие и не позволять им подходить к окнам. А если кажется, что они собрались на кого-то напасть или нанести вред себе, их надо связать и побить¹. Мягкое и суровое обхождение противостоят друг другу: мы еще долго будем сталкиваться с этим контрастом между насилием и методами, основанными на тонком сочетании осторожно подобранных и разнообразных чувственных впечатлений.

Что касается фармакологического лечения, то здесь ренессансные врачи почти единодушны: к применению рекомендуются медикаменты трех основных типов. Следует сочетать: средства *очищающие*, изгоняющие порченный гумор; средства *альтеративные*, разжижающие, смягчающие и увлажняющие скопления черной желчи, но не оказывающие на них активизирующего действия; и средства *поддерживающие*, чьи укрепляющие свойства возвращают больному силы и веселье. Каждая из трех этих групп лекарств включает бесконечное разнообразие рецептов и методов. К числу очищающих средств относятся слабительные, рвотные, кровопускания, разного рода банки, налобные повязки, пиявки, чихательные препараты... Открывается простор для тысячи новшеств в деталях — впрочем, совершенно незначительных, — тогда как сам принцип лечения остается незыблемым.

Дю Лоран перечисляет поразительное количество лекарств против бессонницы у меланхоликов. Чаще всего это вполне невинные лекарственные травы и ароматы. Однако

1. *Sylvius J. (Jacques Dubois d'Amiens). Opera medica. Genève, 1630. P. 413.*

в их компанию проникает и мак. Дю Лорану знаком *laudanum*, который изготавливают «химики», прямые или отдаленные последователи Парацельса. Обращаться с этим опасным веществом следует весьма и весьма осторожно:

Используя все эти внутренние наркотические лекарства, надобно соблюдать большую рассудительность, из опасения, как бы, желая даровать покой несчастному меланхолику, мы не позволили ему уснуть вечным сном.

По этой причине предпочтительными нашими снотворными будут легкие порошки, коими посыпают голову («головные порошки»), ванны и умачения для ног, которые оттянут к конечностям все пагубные испарения. Можно также безбоязненно применять пластыри и мази; накладывать на сердце или на лоб «компрессь» и «повязки»; составлять букеты или «узелки с ароматами».

Можно сделать узелок для нюхания. Возьмите семян белены, коры корня мандрагоры, семени цикуты, каждого по одной драхме, скрупул опиая, немного масла мандрагоры, смешайте все с соком дымянки и молодила и сделайте из них шарик; каковым если дышать, будете спать долго-долго; для благовония добавьте немного амбры и мускуса.

Как мы видим, в лекарствах для меланхолика недостатка нет. Если он надумает излечиться, ему придется расставить вокруг себя тысячу горшочков и бутылей; благодаря Дю Лорану и Бёртону он, возможно, сам научится готовить себе сиропы, микстуры, пилюли, таблетки, отвары, мази, марципаны, декокты, эликсиры, пастилки, кашицы, опиаты... Изобилие лекарств — всего лишь ответ на многообразие симптомов меланхолии. Столь многоликая болезнь требует многоставных лекарств. Франческо Джероза в своей «Магии» (вышедшей в 1608 году в Бергамо) предлагает средство от меланхолии, включающее не менее девяноста пяти ингредиентов! Число вредных последствий меланхолии — легион; следует и лекарств выставлять против них целую фалангу.

Сами названия ряда подобных медикаментов говорят о том, что они призваны производить веселящий эффект: *confectio laetificans*, порошок радости; другие, вроде *электуария из драгоценных камней*, питьевого золота или безоара, завораживают воображение — в них мерцает благотворная сила, которой

наделялись редкие вещества. Если пролистать обширный их перечень, приведенный у Бёртона, станет ясно, что терапевтический арсенал меланхолии включает ресурсы, заимствованные во всех частях света.

Подобное медикаментозное богатство призвано ободрить и возвеселить меланхолика, создать у него ощущение, что он не одинок, защищен, вооружен. Он может увидеть в нем образ столь же изобильной, сколь и доброжелательной Природы. Врачи эпохи Возрождения словно бы всячески, в том числе и через это множество лекарств, стараются явить меланхолику зрелище счастливого разнообразия и неисчерпаемой продуктивности. Разве не оказывает это благодетельного влияния на монотонное существование меланхолика, замкнувшегося в убеждении о своей скудости и бесплодии? Полифармация и полипрагмазия ренессансных терапевтов служили, пусть и неосознанно, своего рода психическим противоядием: унылой обездоленности меланхолика врачи противопоставляли сокровища огромного универсума. Мир не так узок и не так пуст, как ты думаешь!

Пары́

Дю Лоран — отнюдь не одиночка. Он систематизирует книжное знание, которому с тем же успехом учат и другие и которое, в свой черед, перейдет к следующим поколениям. Те же указания по лечению мы найдем у Жана Фернеля¹, у Тимоти Брайта², у Феликса Платтера³. Знаменитые компиляторы XVII века не привнесут в это знание ничего нового. Бесчисленные авторы докторских диссертаций, посвященных меланхолии, не осмелятся покуситься на авторитет учителей. Бургаве будет отстаивать гуморальную теорию меланхолии⁴. Неудивительно, что в лечении постоянно прибегают к одним и тем же средствам: ведь предполагаемая причина болезни остается прежней.

1. *Fernel J.* Universa medicina. Paris, 1567.
2. *Bright T.* A Treatise of Melancholie. London, 1586.
3. *Platter F.* Praxeos seu de cognoscendis... affectibus tractatus. 2 vol. Bâle, 1602–1603; *Platter F.* Observationes in hominis affectibus plerisque. Bâle, 1614.
4. *Boerhaave H.* Praxis medica. 5 parties en 3 vol. Padoue, 1728.

Послушаем Ролена, врача-консультанта короля Людовика XV, посвятившего целый трактат *парам*¹:

Меланхолия всегда происходит от испарения водянистой части крови и наиболее дробных частей сей жидкости; кровь, лишенная переносчика, способна лишь к весьма замедленной циркуляции... Когда вещества, вызывающие меланхолию, откладываются во внутренностях брюшной полости, они обыкновенно поднимаются к мозгу, делая дух печальным и беспокойным... Материя засоров, вызывающих эти симптомы, обычно густая, вязкая и рассасывается с трудом; она быстро приобретает или уже приобрела свойства, какие сохранит на протяжении всей болезни: она либо кислая, либо прогорклая; различают ее по ощущениям, какие делает она в желудке или во рту, а также по характеру отрыжки; отрыжка весьма обильна и обыкновенно имеет или тот, или другой вкус... Меланхолия вызывается различными причинами и потому требует различного лечения; когда отрыжка кислая, дают лекарства, расщепляющие и рассасывающие едкие вещества; когда она гнилостная, дают кислоты... Для больного с кислой отрыжкой нет ничего лучше мыла с полынной солью, корнем валерианы, горечавки и других растений того же свойства; с успехом применяют также смолы, растворяющие без раздражения, такие как вонючая камедь, опопанакс, гальбан, сагапен, ладан².

Какие ценные и тонкие уточнения позволяет дать отрыжка! Классическая теория меланхолии обогащается «тестом», но не претерпевает никаких изменений. Оригинальность терапии Ролена, однако, в том, что он отдает предпочтение лекарствам «разжижающим» и меняющим «состав соков», с более щадящим и надежным действием, чем рвотные и слабительные. Последние могут даже оказаться вредными; они «еще сильнее распыляют и внедряют в мелкие сосуды подреберной области те вязкие и стойкие вещества, что производят болезнь; к тому же, силою воздействуя на эти мелкие и чрезвычайной нежные сосуды, они грозят их порвать и вызвать неизлечимые закупорки». Назначая больным слабительное,

1. Книга доктора Помма (*Dr Pomme. Traité des affections vaporeuses des deux sexes. Lyon, 1763*) много раз переиздавалась вплоть до начала XIX века.
2. *Raulin J. Traité des affections vaporeuses du sexe. 2^e éd. Paris, 1759. P. 384–385.*

бойтесь меланхолического инфаркта и кровоизлияния! Клиентура Ролена, состоящая в основном из женщин, должна была быть благодарна ему за такую предосторожность. В остальном же древняя увлажняющая терапия полностью остается в силе, ибо цель лечения состоит не в опорожнении желудка, а в размягчении вязкого, концентрированного гумора, которому нужно вернуть недостающую текучесть, в разжижении тяжелого ила меланхолии и мягкой очистке засоренных сосудов. Осторожно поставленный клистир способен творить чудеса.

Пережитки

Живучесть теории о черной желчи не должна нас удивлять. Она вызвана не только косностью школы, не только тупой покорностью и отсутствием критического духа. В черной желчи образно сгущается наш опыт непосредственного восприятия меланхолии и меланхолика. До тех пор, пока наука не вооружилась достаточно точными анатомическими и химическими методами, чтобы доказать умозрительный характер черной желчи, этот мрачный гумор оставался наиболее приемлемой и синтетической репрезентацией жизни меланхолика, пребывающей в плену телесных забот, отягощенной печалью, бедной на инициативу и движение. Нельзя отрицать, что ее символическое и экспрессивное значение сохраняется и сегодня. Мы до сих пор не вполне избавились от подобного видения; возможно, оно соответствует некоей фундаментальной интуитивной догадке, чью обоснованность мог бы показать чуть более глубокий феноменологический анализ. Пусть мы не прибегаем эксплицитно к образу густого, тяжелого, черного, испускающего темные пары гумора с замедленной циркуляцией, но мы говорим, что мимика у меланхолика *смутная*, что его моторика как будто *вязкая*, что он пребывает в плену *черных* идей. Мы сознаем, что это метафоры; однако нам трудно подобрать прилагательные и определения, непохожие на те, что использовались в гуморальной теории в буквальном смысле, для характеристики физических свойств черной желчи. Черная желчь — метафора, не ведающая себя самое и притязающая на статус эмпирического факта. Ибо, пока не доказано

обратное, воображение хочет верить в *материальность* меланхолии и только после вынужденного отказа от буквального смысла допускает наличие смысла фигурального.

Чтобы понять, почему классическая терапия меланхолии так долго оставалась в силе, достаточно вспомнить о ее аллегорическом значении. Она в большой мере отвечает запросам воображения. Применение слабительных — это конкретная реализация мечты об *освобождении*; «укрепляющие» средства *восстанавливают* тело; разжижающие возвращают *гомогенность* внутренним сокам; мази и массажи *смягчают* члены и придают им гибкость: любая из этих операций имеет психический эквивалент и, возможно, предполагает его. Современные психотерапевты считают, что реализуют применительно к «я» эффекты, аналогичные тем, каких терапевты прошлого стремились добиться применительно к телу. Полагая, что воздействуют на материальную причину болезни, они, сами того не ведая, практиковали лечение психологическое, постоянно вовлекая в него эмоции больного, хотя речь шла только о его теле. Фактически применение слабительных, разжижающих и укрепляющих средств заставляло пациента «соматизировать» свое представление о болезни, телесно подражать процессу «катарсиса» и психического восстановления. Скорее всего, метод оказывался довольно успешным, если передавался из поколения в поколение.

Все это позволяет объяснить, почему теория черной желчи крайне медленно отступала с занимаемых ею позиций и почему методы терапии, основанные только на этой теории, переживали ее, привлекая на помощь самые разные доктрины или же представляясь чисто эмпирическими.

Смелостью было уже поставить под сомнение механизм соотнесения меланхолического бреда с нарушением у больных функций желудка и селезенки, как это делает автор статьи «Меланхолия» в «Энциклопедии». Суждения древних авторов кажутся ему неубедительными. Но несмотря на то, что эти явления с трудом поддаются объяснению, в его глазах они остаются проверенными фактами. Он убежден, что вещества, извергаемые подобными больными, зачастую «густы, как смола», и что «их выведение нередко оказывалось спасительным». Он без малейших колебаний выдает за достоверную историю о «человеке, каковой излечился от меланхолии через

синеватый пот, в избытке вышедший из правого подреберья», и столь же не критически относится к случаю с меланхоликом, «каковому принесло изрядное облегчение обильное извержение черной мочи». Поскольку факты именно таковы, очистка желудка по-прежнему остается лучшим способом лечения. Действие чемерицы представляется небесспорным и опасным, зато ей на смену приходят химические слабительные: «солевые аперитивы, селитра, глауберова соль, сегнетова соль, купоросный винный камень»; в конце XVIII века к ним добавится каломель.

Сиденгам

Сиденгам связывает истерию и ипохондрию с расстройством и порчей духов (имеются в виду животные духи), тем самым делая главный упор на слабость крови, которая становится неспособна сдерживать и регулировать эманации, исходящие от «выродившихся соков»¹. Иными словами, терапевт уделяет основное внимание крови: важнее всего укрепить духи, укрепляя кровь, где они зарождаются. Опорожнению отводится в лечении ипохондрии второстепенная роль: если больной очень ослаблен, лучше вообще отказаться от кровопускания и очищения желудка. Главное — вернуть больному энергию, которой ему не хватает; поэтому Сиденгам, не слишком отклоняясь от традиции, придает наибольшее значение укрепляющему лечению, особенно железистым препаратам. Чем бороться только с черной желчью, лучше попытаться придать крепость антагонистам черного гумора, поспешить на помощь той части организма, что осталась здоровой. Если кровь при этом заболевании ослаблена и немощна, нужно ее обогатить и усилить; чудесную помощь в этом окажет железо, особенно если брать его таким, каким оно выходит из рук природы: например, пить воду из железосодержащих источников. К нему добавляется хина, замечательное лекарство, укрепляющее кровь и духи. Той же цели может служить молочная диета:

1. *Sydenham Th. Dissertatio epistolaris... de affectione hysterica*. London, 1682. Французский перевод см.: *Jault A.-F. Médecine pratique de Sydenham*. Paris, 1774.

Поскольку молоко есть пища весьма простая, оно переваривается отлично, гораздо легче, чем многие другие продукты; отчего непременно вырабатывается здоровая кровь и духи той же природы¹.

Молоко — идеальная субстанция; оно смягчит и омолодит меланхолика, что ему крайне необходимо. Молоко дарует детскую кровь: «Хотя молоко составляет сырую и легкую пищу, оно неустанно производит нежную и благоуханную кровь». И далее грезы комментатора текут по вполне естественному руслу (тем же фантазмом увлекался уже Константин Африканский):

Женское молоко — самое нежное, самое легкое и самое согласное с нашей природой. Древние Авторы описывают произведенные им чудесные исцеления, однако трудность состоит в том, чтобы иметь его в достаточном количестве².

Ну разумеется! Как получить столько женского молока, чтобы взрослый человек мог питаться исключительно им? Ибо подобная терапия может принести пользу, только если убрать любую другую пищу. Меланхолику прописана полная регрессия: чтобы полностью восстановиться, он должен вновь превратиться в младенца-грудничка. Еще одно средство «оживить кровь и духи», более подходящее для взрослого, — это почти ежедневно ездить верхом³:

Упражнение сие, благодаря повторяющимся встряскам, какие производит оно в легких и особенно в сосудах низа живота, очищает кровь от пребывающих в них экскрементальных гуморов, дает толчок фибрам, восстанавливает функции органов, оживляет природный жар, выводит, через пот или иначе, выродившиеся соки либо восстанавливает их в первоначальном виде, разгоняет засоры, открывает все проходы и, наконец, вызывая постоянное движение крови, так сказать, обновляет ее и придает ей невероятную силу⁴.

1. *Sydenham Th. Dissertatio epistolaris...* P. 424.
2. *Ibid.* P. 425.
3. Пинель описывает случай с Альфьери, которому удавалось побороть свою «меланхолию» только тем, что он целыми днями правил своей упряжкой лошадей: *Pinel Ph. Article «Mélancolie» // Encyclopédie méthodique, série Médecine. T. IX. 2^e partie. Paris, 1816.*
4. *Ibid.*

В качестве примера Сиденгам приводит случай с одним прелатом из Англии, который, «истощив свои силы чрезмерным усердием в ученых занятиях, впал в ипохондрическое расстройство, столь продолжительное, что оно испортило все его телесные дрожжи и полностью разрушило пищеварение». Все средства терапии оказались тщетными и опасными, но верховые прогулки оказали на близкого к смерти пациента поистине чудесное действие.

Фридрих Гофман

На первый взгляд в трудах Фридриха Гофмана — «систематического» врача, противника химиатрии, отнюдь не склонного принимать на веру положения старинной гуморальной теории, — идеи о черной желчи отсутствуют. Однако он лишь переносит те качества, какие древние приписывали черной желчи (замедленность, густоту, вялость), на кровь. Меланхолия для Гофмана — это локальное поражение мозга, обусловленное *status strictus*, спазмом твердой мозговой оболочки:

Когда мозговая оболочка сжимается так, что пазухи сужаются и крови труднее проходить через них, в душе рождаются разного рода ощущения печали или беспричинной боязни, доходящие иногда до отчаяния и сопровождающиеся расстройством умственных способностей¹.

Ничего общего с черными парами, которые мы встречали в теории Галена: меланхолия объясняется простой и строгой механикой, а свойственная ей замедленность — затрудненной циркуляцией крови в сосудах черепа. Тем не менее причиной болезни вновь объявляются вязкость и густота органического «сока», который следует увлажнять или, при необходимости, удалять путем кровопускания. Тем самым терапия, пусть и направленная на кровь, а не на черную желчь, в основном не меняется. Новая теория Гофмана уже в силу того, что она опирается на соматическое толкование, на деле во многом

1. *Hoffmann F. La Médecine raisonnée / Trad. française par J.-J. Bruhier. 9 vol. Paris, 1739–1743. Vol. VII. P. 116.*

повторяет древнюю: объяснением болезни по-прежнему служат воображаемые физические нарушения, в которых мы сегодня видим метафорический эквивалент меланхолического состояния души.

Анн-Шарль Лорри

В XVIII веке возрастает интерес к феномену судорог и конвульсий. Но как их классифицировать? Вполне удобно, по примеру Сиденгама, считать женскую истерию и мужскую ипохондрию единой болезнью. Тем не менее нельзя ограничиваться лишь «животными духами» Декартовой физиологии. Теперь, когда анатомам лучше известна структура нервной системы, большую часть симптомов будут относить на счет нервов. Так, француз Анн-Шарль Лорри в своем труде, вышедшем в 1765 году, проводит принципиальное различие между *гуморальной меланхолией*, вызванной черной желчью и характеризующейся преобладанием пищеварительных расстройств, и *нервной*, «нематериальной» *меланхолией*, которая зависит не от гуморов, а от твердых тканей и отличается преобладанием конвульсивных явлений¹. Как возникает нервная меланхолия? Механизм этой болезни лежит на уровне фибр, образующих наш организм; при излишне сильном спазме они сокращаются, но за спазмом непременно следует потеря тонуса, слабость, вялость, томление. Так объясняется чередование пароксизмов и упадка сил. Какая же из этого следует терапия? Во-первых, надо укрепить организм, придать фибрам хороший тонус, который не позволит им легко поддаваться спазмам и расслабляться до излишней вялости. При повышенной возбудимости нужно давать лекарства успокаивающие, снимающие напряжение, вроде летучего нашатырного спирта. Иногда, как ни парадоксально, расслабления можно добиться

1. *Lorry A.-Ch. De melancholia et morbis melancholicis. 2 vol. Paris, 1765.* Медицинская теория Лорри сложилась явно под влиянием идей Альбрехта фон Галлера о раздражительности. В 1758 году итальянец Фракассини в своем сочинении, опубликованном в Лейпциге (*Fracassini A. Opuscula pathologica, alterum de febribus, alterum de malo hypochondriaco. Leipzig, 1758*), утверждал, что ипохондрия есть нарушение, мешающее гармоническому колебанию нервов и мембран. Напомним, что Лорри стал одним из основателей французской дерматологии.

путем еще более сильного спазма: *spasmus spasmo solvitur*¹. Напротив, с вялостью следует бороться с помощью укрепляющих и аналептиков. Лорри с его безупречной классической образованностью подвергает пересмотру всю предшествующую традицию: прописывайте физические упражнения, игры, ванны; но главное, не прибегайте ни к кровопусканию, ни к очищению желудка, поскольку там нет ничего, что следует вывести из организма. Назначайте легкую и укрепляющую диету: молоко, фрукты и особенно виноград. (Как мы видим, Лорри предписывает для укрепления нервов те же средства, какие Сиденгам прописывал для укрепления крови!) В момент наивысшего *напряжения* нервных фибр не следует давать хину, хоть она и считается «тонизирующим антиспастическим» средством: напряжение только усилится. Но если преобладает атония, назначайте ее смело. Возбуждайте, оживляйте ум беседами, трудами, путешествиями. Почему нервная меланхолия редко поражает врачей? Потому, отвечает Лорри, что они заботятся о чужих несчастьях.

Идеалом обретенного здоровья предстает «гомотония»: гармонизация фибриллярного тонуса во всем организме; счастье, эйфория — это среднее напряжение, способное гибко приспособливаться к требованиям жизни. Изгонять паразитарное вещество нет никакой необходимости. При нервной меланхолии лечение будет состоять в щадящей стимуляции, одновременном оживлении и сдерживании внутренних энергий, умелой настройке, которая придаст гармоничное звучание струнам тонкого и хрупкого инструмента, каким является наш организм.

Понятно, что Лорри остерегается опия: он считает это лекарство депрессантом, который своим действием рискует усилить замедленность и атонию, вызванные болезнью. Сон под действием опиума всегда приводит к атонии или к компенсаторному спазму. А давать больному еще опия для подавления этих явлений значит побеждать зло еще большим злом. Лорри всячески предостерегает даже от использования «антиспастических укрепляющих» средств, таких как корень лесной валерианы! (Сиденгам, восторженный поклонник достоинств «маковой слезы», прибегает свою опииную настойку для

1. Спазм излечивается спазмом (лат.). — Прим. ред.

колик и истерической рвоты; он сильно сомневается, что ее можно использовать как седативное средство при тревожности: не рискуем ли мы чересчур сильно успокоить больного?)

Книга Лорри обозначает четкий водораздел между двумя этапами развития психиатрической мысли. Это момент какой-то неопределенности, когда наряду с прежней теорией возникает новое понимание болезни, стремящееся не заменить собой древнее знание, но дополнить его. На протяжении довольно краткого периода новое и устаревшее учение не кажутся несовместимыми: они вполне изящно согласуются. Каждому из них отведена своя область, отделенная нечеткой границей. Нервная меланхолия и меланхолия гуморальная образуют симметричную пару. Но их равновесие неустойчиво: гуморальная меланхолия уже уступила половину своей территории и вскоре утратит ее полностью.

Современная эпоха

Новые концепты

Сенсуалистская философия XVIII века, отводившая восприятию и ощущению решающую роль в развитии наших идей и страстей, одновременно придавала повышенное значение нервам и нервной системе. Основные функции мозга и нервов были известны с очень давних времен, однако только эпоха Просвещения безоговорочно поставила их во главу угла. Нервная система — это обширная чувствительная сеть, посредством которой человек воспринимает себя, познает мир и реагирует на внешние впечатления. Именно нервы и мозг управляют умственным и физическим поведением индивида. А душевная болезнь возникает именно из-за нарушения нервных процессов. Раздражительность (определяющую роль которой в большинстве физиологических явлений обстоятельно описал Альбрехт фон Галлер) служит объяснением душевных расстройств, не нуждающимся в опосредовании черной желчью или порченными соками. Согласно старой теории, симптомы меланхолии вызваны атакой на мозг (или на «желудочки») со стороны гумора, зародившегося в другом месте: в болезни выражается конфликт между церебральным органом и чуждой ему субстанцией. Так, автор статьи «Меланхолия» в «Энциклопедии» пишет:

Все присущие ей симптомы возбуждаются чаще всего какими-либо пороками в нижней части живота, а еще более в эпигастральной области. Есть все основания полагать, что именно здесь кроется обычно непосредственная причина меланхолии, а мозг поражается лишь симпатическим образом.

Теперь же все происходит внутри самой нервной системы, расстройство поражает один-единственный орган

в различных его частях. Меланхолия — болезнь чувствительного человека. Согласно авторам XVIII века, для нее часто характерно чередование гиперестезии и бесчувствия. Верх в конечном счете одержит определение меланхолии исключительно через интеллект: это непомерная власть, обретенная над умом *одной навязчивой идеей*. Обратимся к Пинелю¹: меланхолия «состоит в ложном суждении, какое выносит больной относительно состояния своего тела, которое, как он считает, подвергается опасности из-за маловажных причин, и он боится, что дела его будут плохи». Иногда теоретики навязчивой идеи находят предшественников среди древних и призывают к их авторитету: «Меланхолия, писал Аретей, есть расстройство без лихорадки, при котором печальный дух постоянно сосредоточен на одной и той же идее и упорно возвращается к ней»². Сверхценная идея, ложное суждение суть не побочные симптомы: в них состоит самая сущность болезни. Именно поэтому авторы начала XIX века, например Эскироль, стремятся избегать всякого упоминания о гуморах и советуют вычеркнуть из медицинского словаря термин «меланхолия», оставив его поэтам и простонародью. По их мнению, лучшим выходом будет ввести новые термины: «печальная мономания», или «липемания»³.

Но старинная гуморальная теория исчезает не сразу. Она еще вполне прочно удерживает запасную позицию: если отвергнут концепт патогенной черной желчи, то понятие меланхолического темперамента остается в силе. Речь идет попросту об одном из типов конституции, «в котором преобладает печеночная система». Одним из главных адептов старинной теории темпераментов (сангвинического, желчного, меланхолического, флегматического) выступает Кабанис⁴; что характерно, он дополняет ее нервным темпераментом и мышечным темпераментом. Сам по себе темперамент не вызывает

1. *Pinel Ph.* Article «Mélancolie» // *Encyclopédie méthodique.*
2. Глава об Аретее Каппадокийском в кн.: *Kühn C.G. Medicorum Graecorum opera quae existant.* Op. cit. Vol. XXIV. Французский перевод см.: *Renaud L.* *Traité des signes, des causes et de la cure des maladies aiguës et chroniques.* Op. cit. P. 81.
3. *Esquirol J.-É.-D.* Article «Mélancolie» // *Dictionnaire des sciences médicales.* Paris, 1819.
4. *Cabanis P.-J.-G.* *Rapports du physique et du moral de l'homme.* 2 vol. Paris, 1802.

душевной болезни: он задает предрасположенность, образует органическую, зачастую наследственную базу, на которой может развиваться психологический процесс. Меланхолический темперамент — не меланхолия, он только предоставляет ей подходящую территорию. Он является *физической* основой, без которой не могли бы произойти *моральные* изменения.

Поэтому старинные способы лечения, направленные на борьбу с черной желчью как с основной причиной болезни, могут назначаться и поныне. Хотя их эффективность в каузальной терапии больше не признают, тем не менее допускается, что они воздействуют на предрасположенность, на «почву». Лекарство или процедура, которые прежде считались специфическими, тем самым остаются в силе, но уже как вспомогательные.

В другом вопросе, в связи с понятием ипохондрии, врачи также стараются сохранить некоторые аспекты древней доктрины. Если меланхолию (или липеманию) авторы начала XIX века рассматривают исключительно как бред, вызванный главным образом моральными причинами, то ипохондрию они от нее отделяют; ее считают расстройством пищеварения, сопровождающимся преувеличенными страхами пациента относительно своего физического состояния: это диспепсия с психологической реакцией. То есть с традицией не порывают окончательно; понятие душевного расстройства с висцеральной причиной сохраняется. Понадобится еще почти столетия, чтобы из описаний ипохондрии исчезло всякое упоминание о ее диспептической причине и это заболевание стало считаться чисто поведенческим, вне каузальной связи с анатомической областью подреберья. Характерно, однако, что авторы XIX века придают ипохондрической болезни значительно меньшее значение, чем липемании. Душевное расстройство абдоминального происхождения представляется им куда менее серьезным и заслуживающим внимания, нежели потрясение, обусловленное причинами, «которые более непосредственно влияют на мозг, чувства, умственные способности» (Эскироль).

Само собой разумеется, что меланхолия в понимании великих психиатров французской школы допускает все традиционные лечебные средства: слабительные, разжижающие, улучшающие пищеварение. Весь терапевтический арсенал,

нацеленный в свое время на черную желчь, остается под рукой. Почему бы не прибегнуть к лекарствам, апробированным веками? Быть может, они действительны независимо от ошибочных теорий, которыми обосновывалось их применение и объяснялась их эффективность? Будем считать их эмпирическими рецептами. Или приносившим к ним наши новые теории. Будем очищать кишечник меланхоликам и ипохондрикам не затем, чтобы вывести черную желчь, но просто потому, что известно: такие больные сильно страдают от запоров и после слабительных чувствуют себя лучше. То есть лечение назначают прежнее, но по иным причинам. И назначали бы вообще без причины — просто потому, что так велит традиция и, за неимением лучшего, следует скорее прописать симптоматическое лечение — пусть и не возлагая на него особых надежд, — чем обходиться без лечения вообще.

Стоит ли удивляться, что на практике терапия остается в подчинении у уже мертвой теории, если даже взгляд наблюдателя оказывается предвзятым: в мозгу душевнобольных по-прежнему находят «выпоты коррозивных гуморов», видят, что сосуды там «забиты черноватыми, клейкими и ядовитыми веществами»¹. Эскироль, отрицающий абдоминальное происхождение липемании, тем не менее на удивление часто упоминает опущения и «смещения» поперечной ободочной кишки². Правда, ученые, пусть и оставаясь до времени в плену старинных догм, одновременно ищут им ощутимых и зримых анатомических подтверждений, которые образовали бы конкретную основу нервной теории меланхолии. Какая удача для них — заручиться опорой на Морганьи, который отмечает, что головной и костный мозг безумцев неравномерен по плотности! Перед нами макроскопическая, упрощенная картина «нервного расстройства».

Кабанис довольствуется подобным объяснением и считает его достаточным: «Обыкновенно мягкость некоторых частей вступает в противоречие с крепостью других; по-видимому, недостаток гармонии в функциях прямо объясняется разладом тонических сил, присущих разным частям данного органа»³. Вряд ли нужно уточнять, что эта гипотеза не прижилась.

1. *Cabanis P.-J.-G. Rapports du physique et du moral de l'homme.*

2. *Esquirol J.-É.-D. Des maladies mentales. 2 vol. Paris, 1838. Vol. I. P. 445.*

3. *Cabanis P.-J.-G. Rapports du physique et du moral de l'homme.*

Пинель и Эскироль

Читая сочинения Пинеля, нетрудно заметить, что он почти постоянно обращается к старинным методам терапии, при том что идеальное лечение болезни, обусловленной преимущественно моральными причинами, теоретически должно быть направлено прежде всего на *впечатления*, которые получает больной. Практика не может немедленно прийти в соответствие с постулатами новой теории, которая пока лишь прокладывает себе путь: ее правила еще не сложились и окончательный консенсус вокруг нее еще не достигнут.

Вот история одного больного; она дает довольно точное представление о том, как Пинель наблюдал пациентов и лечил их:

В конце октября 1783 года ко мне обратился за консультацией рабочий, занятый малоподвижным трудом; он жаловался на потерю аппетита, чрезмерную беспричинную печаль и, наконец, на неодолимую тягу утопиться в Сене. Недвусмысленные признаки желудочного расстройства требовали прописать некоторые послабляющие жидкости и употребление в течение нескольких дней молочной сыворотки. Живот значительно расслабился, и меланхолик, которого зимой не так сильно мучили мысли о самоубийстве, к лету совершенно от них избавился; можно было говорить о полном выздоровлении. Однако к концу осени приступы возобновились, темная и мрачная пелена покрыла природу, безудержный порыв к Сене, дабы окончить в ней свои дни... и вскоре получено было самое достоверное свидетельство того, что он осуществил роковой замысел и последовал за своим слепым отчаянием¹.

Но как поступил бы Пинель, не обнаружь он желудочных симптомов, на которых основано его лечение? Сформулированные им принципы терапии меланхолии требуют прежде всего *морального лечения*. Приведенный выше случай служит у Пинеля примером, демонстрирующим как значение, так и ограниченную действенность некоторых «простых лекарств»: врачевание подобного рода чаще всего оказывается недостаточным и сильно уступает средствам, вызывающим

1. *Pinel Ph. Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie.* 2^e éd. Paris, 1809. P. 550–551.

«живые и глубокие эмоции». Если мы хотим вызвать «прочную и стойкую перемену», следует воздействовать на страсти, привычки, чувства, искусно внушая чувства, привычки и страсти, отличные от тех, что привиты болезнью:

Невозможно полностью излечить меланхолию, не уничтожив причины, ее вызывающие. Следовательно, для начала необходимо предварительно установить эти причины. Перечисляя наиболее частые из них, мы поймем, что лишь производя энергические и продолжительные впечатления на все внешние органы чувств меланхоликов, лишь искусно сочетая все средства из области гигиены, можно добиться стойкой перемены, счастливо отвратить меланхоликов от печальных мыслей и вырвать их из порочного круга, а также укажем те немногие случаи, в каких требуется применение медикаментов¹.

Однако моральное лечение имеет шансы на успех, лишь когда пациент в состоянии реагировать на него, то есть когда он сохранил чувствительность к впечатлениям, которые хотят на него произвести. Поэтому к корректирующей терапии нужно прибегать в самом начале болезни, когда ум больного еще поддается перевоспитанию:

Авторы всех времен отмечали, что меланхолию вообще излечить тем труднее, чем более она застарелая. Это наблюдение относится ко всем нервным болезням: сила привычки при них настолько изменяет общее устройство организма, что вызывает в нем тягу повторять поступки, которые более или менее часто совершались ранее. А потому именно в начальной стадии болезни существует наибольшая надежда повлиять на физические и моральные обыкновения меланхоликов, пробудить в них иные наклонности, выстроить новый порядок изменений, который вернет душе их умение свободно распоряжаться своими способностями и, наконец, возродить их здоровье².

Для психического по преимуществу заболевания требуются средства психологического порядка. Как их выбрать? Существует бесчисленное множество способов произвести

1. *Pinel Ph.* Article «Mélancolie».
2. *Ibid.*

впечатление. Какие из них окажутся действенными? Сложность заключается в том, чтобы найти средства, в точности отвечающие состоянию больного; есть ли надежные приемы, позволяющие обдуманно предпочесть одно средство другому? Пусть человек действительно реагирует на впечатления, оказываемые на него извне, но следует еще выяснить закон его реакции. Быть может, тем самым перед психотерапевтом ставится непосильная задача? От него ожидают всеобъемлющего знания. Он должен не только владеть всеми секретами психологии, но и досконально знать индивидуальную историю каждого своего больного. Эскироля это не пугает; он призывает нас бодро взяться за решение такой задачи:

Тот, кто желает глубже изучить мономанию, не может остаться в стороне от разысканий, касающихся становления и поступательного движения человеческого духа; ибо болезнь эта в большинстве случаев прямо связана с развитием умственных способностей; чем сильнее развита способность к пониманию, чем активнее работает мозг, тем более следует опасаться мономании. Нет такого прогресса в науках и открытиях в искусствах, нет такого важного новшества, которое не послужило бы причиной мономании или не наделило ее своими чертами. То же относится к господствующим идеям, к общим заблуждениям и общим убеждениям, истинным или ложным, накладывающим свой отпечаток на каждый период общественной жизни... Мономания есть преимущественно болезнь чувствительности, она целиком основана на наших эмоциях; изучение ее неотделимо от познания страстей, она пребывает в человеческом сердце, и именно там следует вести раскопки, дабы выявить все ее оттенки¹.

Терапевтические выводы, которые делает из этих положений Эскироль, сегодня представляются нам несколько ограниченными. Моральная медицина в его понимании есть прежде всего свидетельство доброй воли и сострадания:

Медицина моральная, ищущая первопричин болезни в сердце, та, что жалеет, оплакивает и утешает, разделяет страдания и пробуждает надежду, часто бывает предпочтительнее любой другой².

1. *Esquirol J.-É.-D. Des maladies mentales. Vol. I. P. 399–400.*

2. *Ibid. P. 465.*

Правда, Эскироль не обещает легкого успеха: «Прежде любого медицинского вмешательства следует твердо усвоить, что болезнь эта упорна и с трудом поддается излечению»¹. Иначе говоря, мы не можем похвалиться ни совершенным знанием человеческого сердца, ни умением безошибочно влиять на него. Предшественники Эскироля, ставившие перед собой ту же задачу, также признали свое поражение. Руссо мечтал о чувствительной морали, когда наши поступки незримо направляются правильно подобранными внешними раздражителями: красками, звуками, пейзажами и т.д. Но он забросил свой замысел на середине пути. Стендаль, большой почитатель Кабаниса и «идеологов», грезит о верховной «логике», которой подчинялись бы его поступки и которая даровала бы ему власть над собственными чувствами, равно как и над чувствами других. Все это так и останется мечтаниями о могуществе, не имеющими ни малейшей возможности осуществиться.

Методы «морального врачевания»

«Каждого меланхолика следует пользоваться, выяснив прежде досконально состояние его ума, его характер и привычки, дабы обуздать страсть, каковая, подчинив мысль его, поддерживает его бред»². Главная задача терапии — «уничтожить навязчивую идею»³, по выражению Пинеля⁴.

В глазах Эскироля и Пинеля меланхолик — жертва выдуманной им идеи, которая ведет в нем паразитарное существование. Прогоните, уничтожьте, растворите, взорвите эту господствующую идею, и болезнь исчезнет вместе с ней.

1. *Esquirol J.-É.-D. Des maladies mentales. Vol. I. P. 465.*
2. *Ibid. P. 472.*
3. *Pinel Ph. Article «Mélancolie».*
4. Отказ от репрессивных методов, в частности от использования цепей, связанный в Италии с именем Кьяруджи, а во Франции — Пюссена и Пинеля, делает существование больных в лечебнице более терпимым. Как следствие, сажать под замок страдающих депрессией, которые грозят покончить с жизнью, будут уже без особых колебаний. В Европе множится число частных клиник, предназначенных для богатых пациентов. Отныне врач, лечащий душевнобольных, будет считаться специалистом. В начале XIX века возникает слово «психиатр», придуманное И.-Х. Рейлем. Начинается эпоха «больничной» психиатрии.

Мономания целиком складывается вокруг одного патологического «ядра», ментального по своей природе: страсти, убеждения, ложного суждения. Из этой бредовой идеи вытекает все. И психиатры французской школы создают предельно конкретный, объективный, «вещный» образ этого инородного тела — настолько, что меры, которых оно требует, отчасти напоминают те, что лекари прошлого принимали против черной желчи. Паразитический характер навязчивой идеи — интеллектуальный эквивалент гуморального паразитизма черной желчи. Французские психиатры XIX века часто говорят о *нравственной ревульсии*, то есть переносят в психический план понятие, взятое из соматической терапии. (Тем, у кого это вызовет улыбку, стоит напомнить, что в психоанализе, по крайней мере на раннем этапе, *комплексы* понимались как материальные предметы, а *катарсис* — как самое настоящее моральное очищение организма.)

Рассмотрим некоторые методы, с помощью которых меланхолика пытались избавить от угрюмой подавленности, отвратить от грусти, оживить, вернуть самому себе. Такое исследование интересно не только историческими фактами, к которым оно на первый взгляд сводится. Пускай мы знаем, что эта пока еще наивная форма психотерапии не в силах сдержать свои обещания, то есть разрушить или устранить меланхолический бред; но она дает нам возможность выявить определенные аспекты терапевтической практики, воочию наблюдать некоторые типы поведения, спонтанно возникающего у психиатра в присутствии депрессивного больного. Как мы быстро обнаружим, отношение врача к меланхолику колеблется от снисходительного великодушия до суровости и грубости. Когда нормальная, нейтральная — посредством обычной беседы — коммуникация с больным затруднена, врач ведет себя так, словно стремится силой получить доступ к мрачному миру, в котором замкнулся меланхолик. Чтобы прорвать оборону больного и добраться до его сознания, самыми надежными и действенными объявляют то потворство, то силовые методы. В свое время считалось, что для того чтобы лекарство подействовало на организм безумца, все дозировки должны быть удвоены¹. При моральном лечении

1. Пинель одним из первых разоблачил это суеверие.

у врача также возникает соблазн *преувеличить* терапевтические меры, прибегнуть к карикатурной форме общения, как будто больной, недоступный для обычных речей и процедур, будет чувствительнее к крайностям, в частности к избыточным изъяснениям доброжелательности или властности. Его замкнутость, уловки и вспышки враждебности тем более объяснимы, что термином «меланхолия» или «липемания» обозначалась не только собственно депрессия, но и те болезни, какие мы сегодня безоговорочно сочли бы шизофренией и паранойей. Понятия идеи фикс, «навязчивого бреда» могли в равной степени обозначать, в соответствии с номенклатурой современной психопатологии, как галлюцинаторные образы шизофреника, так и бредовую идею параноика, навязчивый мотив невротика или, наконец, моноидеизм меланхолика. Но так или иначе, даже если слово «меланхолия» имело в те времена иное, более широкое значение, не приходится сомневаться, что больные, которых мы сегодня отнесли бы к меланхоликам и страдающим депрессией, в любом случае входили в число тех, на кого распространялись предписания морального лечения.

Одной из предельных форм методического потворства является ложь во спасение. Терапевт, стремясь сблизиться с меланхоликом, притворяется, будто тоже верит в его бредовую идею, соглашается, что тот прав. Больной, не встречая противоречия, должен почувствовать, что его одобряют, дружески поддерживают: кто-то его понимает, он не одинок, он может свободно открыть врачу свою душу. Это соучастие может стать основой для диалога, безусловно неискреннего, поскольку врач лукавит. Но цель этого диалога — вовлечь больного в деятельность, по завершении которой он сам, на деле и своими собственными глазами убедится, что объект, служивший главным мотивом его бреда, уничтожен. Врачу для этого приходится прибегать к разного рода хитростям, которые одновременно и удовлетворяют воле больного, и подводят его к отказу от своего неразумного поведения.

Этот почти педагогический метод восходит к глубокой древности. Когда душевная болезнь, по всем признакам, целиком обусловлена одним образом-галлюцинацией, одним ошибочным убеждением, нельзя не использовать весь арсенал уловок и приемов диалектики, дабы доставить больному

осязаемое доказательство того, что воображаемого предмета не существует, или, за неимением лучшего, заставить его изменить поведение, пусть и не отказавшись от бредовой идеи. Примеры подобного рода мы находим и в античной литературе: один меланхолик полагал, будто лишился головы; врач вылечил его, заставив носить свинцовый колпак, и т.д. Именно такие анекдоты Пинель и Эскироль охотнее всего переносят в собственные сочинения. Случаи, на которые они ссылаются, были описаны уже тысячу раз: они заимствованы у Александра Тралльского, у Дю Лорана, у Закутуса Лузитанского, у Пьера Форе, у Зеннерта, у Николаса Тульпа и т.д. Но теперь они приобретают неведомый прежде статус образцовых: они служат легендарной иллюстрацией эффективности целебных вымыслов, победоносно противостоящих вымыслам бредовым. Приведем несколько фрагментов из статьи Пинеля о меланхолии в «Методической энциклопедии»¹:

В некоторых случаях требуется самым срочным образом разрушить какие-либо химерические идеи, которые настолько подавляют меланхоликов, что не дают им удовлетворять самые насущные потребности. Один меланхолик воображал, будто умер, и вследствие того отказывался есть. Все способы понудить его принять пищу не имели успеха: ему грозила опасность умереть от голода. Тогда один его друг решил притвориться мертвым. Друга положили в гроб на глазах у меланхолика и спустя какое-то время принесли ему обед; меланхолик, видя, что ложный мертвец ест, подумал, что и ему это дозволено, и счел своим долгом последовать его примеру. Другой на протяжении нескольких дней упорно удерживал мочу из страха затопить соседей; ему сказали, что город, где он жил, охвачен пожаром и, если он не поторопится помочиться, будет обращен в пепел. Эта уловка его убедила. Один художник-меланхолик считал, что все кости его тела мягки как воск; вследствие того он не осмеливался сделать ни шагу. Призвали Тульпия; тот сделал вид, что совершенно убедился в истинности случившего с больным, и пообещал ему верные лекарства, запретив, однако, ходить в течение недели, по истечении которой разрешил гулять. Меланхолик, полагая, что время это необходимо для того, чтобы лекарства подействовали и кости его окрепли

1. *Pinel Ph.* Article «Mélancolie».

и затвердели, в точности повиновался, после чего гулял без опаски и без затруднений.

Один человек, отчаявшийся в своем спасении, желал убить себя. Закутус Лузитанский велел одному из друзей меланхолика предстать перед ним ночью в обличье ангела, с горящим факелом в левой руке и мечом в правой. Фальшивый ангел раздвинул полог кровати, разбудил больного и возвестил, что Бог даровал ему отпущение всех совершенных им грехов. Уловка удалась, охваченная страхом душа вновь обрела покой, и вскоре к больному вернулось здоровье.

Часто меланхоликов, убежденных, что в желудке у них завелись змеи или лягушки, удавалось вылечить следующим образом: врач притворялся, будто верит в правдивость сего факта, и прописывал рвотное; в сосуд, куда их рвало, тайком подкладывали лягушек или змей. Эта уловка — специфическое средство против заблуждений воображения у таких больных.

Сам Пинель также предпринимал подобные попытки, но с сомнительным результатом. Один меланхолик считал себя виновным в преступлении; был подстроен суд, который его оправдал. «Уловка эта, — пишет Эскироль, — увенчалась успехом, однако весьма непродолжительным, ибо по неосторожности одного бестактного болтуна человек этот узнал, что его разыграли»¹. Скорее всего, бред виновности вновь одержал бы верх и без вмешательства болтуна. Отметим, что нередко врачу, прибегающему к «хитрости», приходится устраивать целую театральную постановку. Стремясь дотянуться до больного, пребывающего в искаженном мире, и нанести сильный удар, который повлечет за собой *развязку* бредового вымысла, врач возводит декорации и облекается в костюм в надежде представить больному точное изображение бредовой идеи. Переодевание здесь — не игра: больной должен быть уверен, что участвует в реальном и важном событии. Ему подаются реплики на его языке, с ним обращаются в границах его референций: чтобы иллюзия имела успех, она должна быть тотальной. Под предлогом эффективного общения с умалишенным врач сам сходит с ума в театральной постановке. И.-Х. Рейль, говоря о воздействии видимых вещей на душу, указывает, что

1. *Esquirol J.-É.-D. Des maladies mentales. Vol. I. P. 475.*

использовать их следует торжественно, в рамках внушительного ритуала: в каждом сумасшедшем доме должен быть хорошо отлаженный театр, обеспеченный всеми необходимыми приспособлениями, с должным количеством масок, механизмов и декораций — в точности как в наших психодрамах:

Персонал лечебницы должен пройти полный курс драматического мастерства и уметь играть любые роли в зависимости от нужд каждого больного, достигая высшей степени иллюзии; он должен суметь представить судью, палача, врача, ангелов, нисходящих с небес, и мертвецов, встающих из могил. Подобный театр мог бы воссоздавать тюрьмы и рвы со львами, эшафоты и операционные палаты. Дон Кихотов здесь посвятят в рыцари, воображаемые роженицы благополучно опростаются, безумцам сделают трепанацию черепа, а кающимся грешникам торжественно отпустят грехи. Коротко говоря, врач мог бы самым разнообразным образом, в соответствии с каждым конкретным случаем, использовать этот театр и его оборудование, стимулировать воображение, имея в виду всякий раз конкретную цель, пробудить ясность ума, вызывать противоположные страсти, страх, ужас, изумление, тревогу, покой души, и бороться с безумной идеей фикс¹.

Но как больной, видя эту отлично обустроенную сцену, может не понимать, что играет или присутствует на спектакле? Нужно ли любой ценой добиваться, чтобы он воспринимал спектакль всерьез? Нельзя ли представить его как чистое развлечение? Медики с давних пор рассматривали театр не как средство экстериоризировать идею фикс и уничтожить ее в конкретном образе, но просто как способ о ней забыть. Тем не менее многие считали, что спектакль, дабы увлечь больного, должен по возможности содержать аллюзии на его положение. Так, в пьесе Джона Форда «The Lover's Melancholy» лекарь Коракс пытается вылечить пребывающего в меланхолии принца, показав ему балет, в котором танцуют по очереди разные типы меланхоликов. В начале XIX века комедию играли в Шарантоне. Инициатива исходила от одного из пациентов лечебницы — маркиза де Сада. Директор заведения,

1. *Reil J.Ch. Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen.* 2^e éd. Halle, 1818 (1^{re} éd. — 1803). P. 209–210.

г-н де Кульмье, отнесся к этому опыту одобрительно, однако главный врач, Руайе-Коллар, решительно ему воспротивился. 2 августа 1808 года он пишет министру полиции:

В этой больнице имели неосторожность создать театр, предполагая, что комедию будут играть умалишенные, и не приняв во внимание пагубное действие, каковое столь шумная и бурная затея неизбежно должна была оказать на их воображение. Руководит этим театром г-н де Сад. Именно он отбирает пьесы, распределяет роли и руководит репетициями. Он наставляет в декламации актеров и актрис и учит их великому искусству сцены. В дни публичных представлений в его распоряжении всегда имеется некоторое количество входных билетов, и он, восседая среди собравшихся, ведет себя отчасти как хозяин этой залы. По особым случаям он даже сам пишет пьесы... Полагаю, нет необходимости доказывать вашей светлости, сколь возмутителен подобный образ жизни, и подробно описывать опасности, с ним сопряженные. Когда бы все эти обстоятельства стали известны публике, какое мнение сложилось бы о заведении, где потакают столь странным прихотям? Кроме того, можно ли вообразить, чтобы они соответствовали нравственному аспекту лечения умопомешательства? Разве больные, соприкасаясь ежедневно с этим чудовищем, не получают беспрестанно отпечаток его глубокой испорченности? Одной мысли о присутствии его в лечебнице довольно, чтобы пошатнуть воображение даже тех, кто его не видит¹.

Последуют и другие попытки, с другими постановщиками и на сей раз — под медицинским наблюдением. Поддействует ли на меланхоликов развлечение? Метод этот неоднозначен и рискован: Эскироль отмечает, что меланхолики зачастую воспринимают взрывы смеха во время комедии как насмешку, обращенную на них самих. Они не только не веселятся, но, наоборот, раздражаются и беспокоятся. Лучше избавить их от этой муки. Уберем все, что может напомнить им об идее фикс. Не будем пытаться представить ее наглядно, даже с целью ее изгнания. Театр, полагает Лёре², должен быть средством вовлечь меланхолика в мир, отличный от его собственного.

1. Цит. по: *Lely G. La Vie du marquis de Sade. 2 vol. Paris, 1957. Vol. II. P. 596.*

2. *Leuret F. Du traitement moral de la folie. Paris, 1840. P. 173–175.*

Если он пассивен, он разучит роль и оживится на сцене. Если печален, ему нужно предложить сыграть в комедии. Тем самым апатичные больные должны будут подчиниться более бодрому ритму, подражать веселости. Основная функция театра у Лёре — изменить *время* меланхолика, придать ему благодетельное ускорение.

Комедия с ложью во спасение — всего лишь химера. Но химера соблазнительная, поскольку дает надежду разом покончить с бредовым убеждением. Кажется, что стоит потратить максимальные средства на представление, если цель его — внезапное чудесное исцеление. Чтобы вывести больного из депрессии, из состояния, когда его явно ничто не трогает, необходим внезапный поворот, эффектная *театральная развязка*. Однако чаще всего врач, несмотря на все свои благие намерения, не добивается ничего. Приведенные им в действие тяжеловесные механизмы ничего не *говорят* больному; тот достаточно проницателен, чтобы распознать уловку и посмеяться над ней. Иллюстрацией здесь может служить «Генрих IV» Пиранделло.

Перечисленные у Пинеля терапевтические хитрости далеко не все похожи и не все в равной степени направлены на ликвидацию бредовой идеи. Среди этих приемов есть и такие, чья цель достаточно ограничена: изменить поведение больного только в одном пункте — например, заставить его принять пищу; в этом случае навязчивая идея не только не подвергается воздействию, но и поддерживается, используется ввиду неотложной задачи: восстановить прерванную жизнедеятельность. Она не исчезает, а, напротив, становится стержнем морального врачевания.

Кроме того, следует отметить, что врач, щадя бредовую идею больного, при этом, как ни парадоксально, ожидает от него логического сотрудничества, на которое тот не способен. Все эти многообразные стратагемы приносят результат, только если пациент позволяет убедить себя в беседе, признаёт принцип противоречия и полностью ему покоряется. Известно, однако, что больные с тяжелой меланхолией если и в состоянии проследить ход утешительного рассуждения, тем не менее не чувствуют к нему *интереса*: логика не достигает той зоны, где гнездится бредовая идея. Ошибка заключается в том, что идея считается центром, основным ядром болезни, тогда как

на деле она — лишь ее окказиональная вербализация, случайное выражение. Само расстройство находится на довербальном, дологическом эмоциональном уровне, недоступном для любого рационального подхода. Пинель, тонкий наблюдатель, быстро отдает себе в этом отчет: «Если многих меланхоликов удастся вернуть в разум, держа безрассудные речи вместе с ними, то нередко случается и иное: когда мы делаем вид, будто соглашаемся с ними, они находят удовольствие в своей идее и держатся за нее с еще большим упорством»¹. По той же причине Гризингер решительно не советует «входить в идеи больного» и «принимать им сказанное, дабы превратить это в диалектический рычаг»². Кроме того, Пинель прекрасно знает: чтобы заставить меланхоликов принимать пищу, желудочный зонд (или угроза применения зонда) — куда более эффективное средство, чем любые уловки: «В одном из случаев, когда все перечисленные выше средства не дали результата, я велел купить гибкий зонд, который ввели в ноздрю больного и через который влили в его желудок немного жидкости»³. Отметим, что эластичный зонд пришлось покупать: он еще не входит в перечень обязательного оборудования психиатрической клиники. Его применение — исключительно инициатива «главного врача». Но с середины XIX века его уже используют повсеместно: врачей будет уже не так заботить, какими сложными психологическими стратагемами убедить больных поесть. Зонд, ставший для Пинеля последним средством, превратится во вполне обыденный прием.

Согласно теоретикам морального лечения, врач не должен ограничиваться одними рассуждениями или воздействовать только на умственные реакции пациента; лучше сознательно провоцировать у меланхолика страсти и эмоции, способные более энергично противостоять его неотвязной печали. Вопрос в том, чтобы понять, какие именно эмоции следует вызывать. Нужно ли приумножать в нем приятные ощущения, можно ли лаской усыпить, стереть печальные убеждения? Или надо, напротив, встряхнуть меланхолика, настигнуть его в убежище, в котором он замкнулся, заставить пережить

1. *Pinel Ph.* Article «Mélancolie».

2. *Griesinger W.* Traité des maladies mentales. Op. cit. P. 551.

3. *Pinel Ph.* Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie. P. 297.

неприятный шок, который пробудит его от депрессии? Здесь воображение терапевтов не ведает полумер. Либо с больным надо обходиться крайне мягко, баловать его, как ребенка, приручать с помощью удовольствий — либо его надо запугивать, задавать ему встряску ужасом, обращаться с ним грубо. Середины нет: не прибегнув к крайним эмоциям, мы не сдвинем с места тяжелое, инертное существо, каким является меланхолик, не произведем в нем никакой перемены; он так и останется в плену своей подавленности и мрачного моноидеизма. Жизненная сила, возбудимость, чувствительность у меланхолика ослаблены: нужны чрезвычайные эмоции, чтобы оживить его и привести в движение.

У Рейля и Хайнрота приводится любопытный список «психических средств», призванных пробудить чувства меланхолика и заставить его реагировать на внешние раздражители. Например, Рейль, язык которого отмечен печатью современной ему философии, со всей серьезностью перечисляет методы, «посредством которых состояние тела изменяется так, что его репрезентация рассудком в органе души влияет на душу приятным или неприятным образом»¹. Животное удовольствие может проистекать из синестетического чувства телесного здоровья, его могут вызывать вино, маковый сок и легкие возбуждающие, которые «вызывают временное напряжение сил»². В их число Рейль включает солнечное тепло, растирания и поглаживания, теплую ванну, щекотку — в той мере, в какой она приятна; он допускает, что можно успешно манипулировать животным магнетизмом «путем осторожного возбуждения кожи и повышения жизненных сил»³. Рейль прекрасно знает, что половой акт есть самое сильное и самое приятное телесное чувство: он читал трактат Кьяруджи⁴, «который без колебаний рекомендует его для душевнобольных и утверждает, что это отменное вспомогательное средство для излечения меланхолии»⁵. Следовало бы, полагает Рейль,

1. *Reil J.Ch. Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen.* P. 181–182.
2. *Ibid.* P. 183.
3. *Ibid.* P. 185.
4. *Chiarugi V. Della pazzia in genere, e in specie.* 3 vol. Firenze, 1793.
5. *Reil J.Ch. Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen.* P. 186.

использовать публичных девиц для удовлетворения мужчин. Женщины, страдающие меланхолией, более уязвимы: они могут забеременеть. Однако беременность не повредит их душевному состоянию. Даже наоборот: «Два полюса тела, голова и половые органы, удивительным образом взаимосвязаны. Возбуждение одной из этих оконечностей посредством полового акта и беременности устраняет застой в другой...»¹. Кроме того, приятные ощущения можно значительно усилить, если предварительно постараться вызвать какие-либо ощущения мучительного или неприятного характера — голод, холод, жажду. Применение подготовительных болезненных раздражителей имеет то неоценимое преимущество, что после них пациенты становятся более покладистыми и разумными; они будут еще более восприимчивы к хорошему обращению, которое по контрасту принесет им примирение с миром и людьми, вернет довольство, надежду, веселость, любовь и признательность. Разумеется, к этим средствам, воздействующим на тело в целом, следует добавить иные, те, что оказывают влияние на отдельные чувства — осязание, слух, зрение. Можно показывать больному по порядку череду предметов: это понудит душу к вниманию, как перед картинками волшебного фонаря; но можно ограничиться и одним предметом, созерцание которого пробудит более активный отклик в душе, даст свободный выход воображению, чувству, желанию. Удовольствие или упражнение всегда требуют сосредоточенности: больной должен будет различать запахи, трогать странные предметы в темноте, слушать песни и концерты, сыгранные на неожиданных инструментах. Знаете, что такое *кошачья клавиатура*?

Кошки подобраны были в соответствии с гаммой и рассажены в ряд, хвостами назад. Молоточки с заостренным гвоздем ударяли по хвостам, и кошка, получившая удар, издавала свою ноту. Если на таком инструменте играли фугу, и особенно если больного сажали так, что он видел во всех подробностях морды и гримасы животных, то и сама жена Лота стряхнула бы с себя оцепенение и вернулась в разум. Рев осла производит еще более сильное потрясение. Жаль, что при малом своем таланте он наделен всеми

1. *Reil J.Ch. Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen.* P. 186.

прихотями артиста. Но раз в целях охоты придуманы были дудки, подражающие голосам многих животных, отчего бы не придумать инструменты, способные воспроизводить эти странные *voces brutorum*, инструменты, которые займут свое место в оснащении домов для умалишенных наряду с шарманкой, которую недавно предложено было использовать?¹

Вполне очевидно, что Рейль не довольствуется поисками заурядного развлечения. Он всячески стремится усилить удовольствие неожиданностью: отсюда и нагромождение смешной нелепицы, призванной заставить больного врасплох, как бы зайти ему с тыла.

Но не окажутся ли более действенными сильные и *неприятные* эмоции? Быть может, у них больше шансов произвести внутренний переворот и тем самым искоренить идею фикс? Не исключено, что латентная жизненная сила при переполохе одержит верх и вернет больному способность полностью расправляться собой. Пинель в этом убежден:

Нередко наблюдалось, что сильное и внезапное волнение производило сильный и даже стойкий эффект. Особенно когда меланхолики находятся в том состоянии апатии, безразличия, не ведающего ни желаний, ни отвращения, в каком они часто сводят счеты с жизнью; повторяюсь, особенно в таком случае можно достичь успеха, пробудив живую эмоцию, например гнев. Гнев хотя и не исцеляет, но производит в них мгновенную перемену, которая идет им на пользу; он на краткое время приводит в действие некоторые функции их организма, и они чувствуют явное облегчение².

Свидетельством тому — «французский литератор», который, будучи в Лондоне, собрался утопиться в Темзе. Внезапно на него нападают грабители; он негодует, изо всех сил старается вырваться из их рук и при этом, конечно, испытывает жидчайший страх и великое смятение. Когда борьба завершается, в уме меланхолика миг происходит переворот; с этого момента начинается процесс выздоровления, оказавшегося полным и стойким³. Другой пример — мужчина, о котором пишет

1. Ibid. P. 205.

2. *Pinel Ph.* Article «Mélancolie».

3. Ibid.

Бургаве: он всегда сидел, поскольку пребывал в убеждении, что ляжки у него стеклянные. Когда его толкнула служанка, «он пришел в такой неистовый гнев, что вскочил и бросился за нею, дабы ее побить. Придя в себя, он с удивлением обнаружил, что может стоять, и излечился»¹.

До какого предела может доходить возбуждение сильных эмоций? Пинель негодует на авторов, ратующих за ванны-сюрпризы, то есть за внезапное и продолжительное погружение больного в холодную воду. Ван Гельмонт полагал, что, удерживая больного под водой, пока тот не начнет захлебываться и тонуть, он «убивает, стирает либо разрушает безумный образ»², уничтожает то отдельное существо, какое злобно вселилось в тело больного. Бургаве, Каллен, Рейль, Хайнрот и др. еще хранят верность этому приему. Согласно Рейлю, хорошо, когда «неподалеку от домов умалишенных есть реки и озера; в самих же этих заведениях следует иметь души и трубы, бассейны, куда можно погружать больных, и лодки с люком, открывающимся в воду»³... Даже Пинель рассказывает историю, когда метод этот, поначалу имевший успех, потерпел неудачу из-за недоверия и злопамятства больного:

Одна дама издавна страдала меланхолией, каковая не поддавалась никаким лекарствам, прописанным ей разными врачами; ее пригласили съездить в деревню, отвели в дом, рядом с которым имелся канал, и неожиданно для нее сбросили в воду. Кругом расставили ловцов, дабы быстро ее вытащить. Страх вернул ей разум, и она пребывала в нем семь лет. Ее хотели было снова сбросить в канал; но она уже не доверяет приближающимся к ней и поспешно удаляется, едва заметив воду в тех местах, где совершает прогулки⁴.

То есть перед нами водобоязнь, вызванная тем самым средством, какое считалось отличным лекарством от водобоязни. Гневная обвинительная речь Пинеля доказывает, что метод этот все еще в ходу:

1. *Pinel Ph.* Article «Mélancolie».
2. *Idem.* Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie. P. 324.
3. *Reil J.Ch.* Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen. P. 192–194.
4. *Pinel Ph.* Article «Mélancolie».

Можно ли скрывать бесчисленные изъязвы подобной практики? Потрудился ли кто-нибудь просчитать сложные эффекты, какие может произвести на весьма раздражительный характер сильное ощущение холода по всей поверхности тела, насилие, с которым совершают подобное погружение, неизбежное поглощение некоторого количества жидкости, страх неминуемого удушья, от которого больной бессилён защититься, судорожные, суматошные усилия избежать грозящей опасности, гнев больного в отношении служителей, принимающих столь деспотические меры? А сколько иных неизбежных злоупотреблений способны до предела отчаяние умалишённого! насмешки и жестокость тех же служителей, делающих из его тягостного состояния забавную игру, презрение и оскорбления, которыми встречают они его крики и горькие стонания, наконец, само лекарство, которое следовало бы назначать с тяжёлым сердцем и которое превращается в своего рода развлечение, грубое и варварское!¹

Меланхолик, чья агрессия обращена против себя самого, быть может, получает шанс вступить с внешним миром в отношения сопротивления и борьбы: резкий переворот в сочетании с эффектом гипоксии выдергивает его из монотонного существования. Негодование действует как возбуждающее: если этот метод и приносил иногда временный успех, то как раз благодаря выплеску агрессии. Но Пинель, разоблачая жестокость «служителей», делает вполне очевидным тот факт, что в поведении лечащего врача, под предлогом пробуждения восприимчивости больного или принуждения его к послушанию, присутствует садизм. Все эти садистские приемы всегда имеют оттенок морализаторства и наказания. Весьма характерно мнение Эскироля, который, во многом разделяя гуманистические взгляды своего наставника, выступает против погружений в холодную воду, но допускает, что к ним можно прибегнуть в исключительных случаях. Что же это за случаи? Ответ вполне предсказуем: «когда меланхолия вызвана онанизмом»². Когда депрессию можно списать на «позорные привычки» или беспорядочную жизнь, немедленно накладываются убедительнейшие причины снова сделаться палачом.

1. *Idem*. *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie*. P. 324–325.
2. *Esquirol J.-É.-D. Des maladies mentales*. Vol. I. P. 480.

Обратившись к Рейлю, мы также не уйдем с пустыми руками: в его запасах имеются все классические приемы — чихательные средства, лигатуры, прижигания, нарывные пластыри, прививание чесотки; методы вроде раскаленного железа или расплавленного воска вызывают у него колебания: «достаточно только припугнуть ими пациента или же прижечь его лишь чуть-чуть»¹. Но он не видит никаких противопоказаний к тому, чтобы стегать больного крапивой: «это вызывает болезненное раздражение, побуждающее к движению даже самых бесчувственных»²; для умалишенных дурного поведения уготованы розги и «безобидные формы пытки»³. Рейль рекомендует также сильную щекотку и делится личным опытом:

Я сумел всего за несколько дней вынудить умалишенного, который долгое время молчал, двигаться и отвечать на вопросы, обрабатывая ему щеткой подошвы ног, назначая чихательные средства и помещая под тугую струю воды. Неприятные кожные ощущения равно вызывают клопы, муравьи, гусеницы шелкопряда. Ведро, полное живых угрей, в которое поместили больного, не знавшего, что там находится, должно было произвести на него достаточно сильное впечатление, еще умноженное игрой больного воображения⁴.

Главная задача, утверждает Хайнрот, состоит в том, чтобы, «сталкиваясь с склонностью больного замкнуться в себе, во что бы то ни стало поддерживать или пробуждать в нем восприимчивость. Ибо если сила тяжести возобладает в нем, всякая надежда на будущее потеряна»⁵. Максимилиан Якоби около 1850 года наносит на предварительно выбритую макушку больного горчичную мазь, действие которой приводит иногда к некрозу кости.

«Во что бы то ни стало»... Врачи французской школы ограничиваются *душем*. Это отнюдь не безболезненный метод.

1. *Reil J. Ch. Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen.* P. 189.
2. *Ibid.* P. 190.
3. *Ibid.* P. 192.
4. *Ibid.* P. 190.
5. *Heinroth J. Chr. Aug. Lehrbuch der Störungen des Seelenlebens.* 2 vol. Leipzig, 1818. Vol. II. P. 216.

Чтобы представить себе, насколько неприятное ощущение он вызывал, достаточно перечитать Пинеля, который описал опыты, поставленные Эскиролем на самом себе:

Резервуар с жидкостью поднят был на десять футов над головой; температура воды была на десять градусов ниже температуры воздуха; столб воды диаметром в четыре линии падал прямо на голову; всякий миг ему казалось, будто об эту часть тела разбивается ледяной столб; если точка падения воды приходилась на лобно-теменной шов, боль была очень острой; струя, направленная на затылочную часть, была более терпима. Более часа после душа голова оставалась словно бы онемелой¹.

Душ станет одним из главных инструментов морального лечения меланхолии в понимании Ф. Лёре. Душ — или угроза душа, ибо тот, кто единожды его испытал, предпочитал не повторять этот опыт. Вот подробная история лечения Помпея М.:

Назавтра я занимался лечением М. ... я велел поместить его в ванну и, по причине болезни его, отчаяния, слабости, бездействия, задал ему душ. Ему было больно, он стал просить пощады.

— Это лекарство, — сказал я ему, — и лекарство чрезвычайно действенное, хотя и несколько суровое; я буду продолжать эти процедуры каждый день, пока вы будете в них нуждаться.

— Но я в них больше не нуждаюсь.

— Уже? А ваша слабость, не позволяющая вам трудиться?

— Она уже гораздо меньше; думаю, что теперь я смогу работать.

— Не верю; к тому же вы так печальны!

— Я больше не буду грустить.

— Но сейчас вы грустите.

Больной сделал усилие и улыбнулся, дабы уверить меня, что больше не грустит. Я задавал ему другие вопросы, имевшие целью показать, что его состояние кажется мне хуже, нежели он утверждает; а он отвечал со всей возможной убедительностью, что чувствует в себе счастливую перемену. Я выпустил его из ванны, *пообещав*, что отправлю в нее снова, если замечу по печальному его виду,

1. *Pinel Ph. Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie.* Op. cit., note. P. 331–332.

по речам или бездействию, что он еще нуждается в ней. Душ ему понадобился всего два или три раза. Когда я видел, что он хоть немного грустит, то подходил к нему, делал вид, будто мне его жалко, спрашивал, где у него болит, напоминал о его несчастьях, о вечности, о перемене его бытия, и если он попадался в ловушку, его сразу отправляли в ванну. Понадобилось весьма немного подобных уроков, чтобы речи его и поступки переменились; со мною он держался весело и открыто; в его присутствии я приказал, чтобы мне давали точный отчет о его времяпрепровождении, что заставило его остерегаться надзирателей и держаться с ними так же весело и открыто, как со мной.

Поскольку он был весел, он мог развеселить других. Я доверил ему совершать прогулки с меланхоликами и развлекать их; он без особых оплошностей справился с этой задачей. Он стал трудиться; полевые работы, введенные с таким успехом г-ном Феррю в приюте Бисетр, оказали на него благотворное действие, как и на большинство умалишенных, которые соглашаются или которых при- нуждают заниматься ими; М. ... был сочтен исцеленным, хоть пока и *монотонным*, и выпущен на свободу¹.

Как мы видим, душ есть средство шоковой терапии, которое применяют на начальной стадии лечения. С его помощью борются с патологическим поведением. На втором этапе, когда личность восстанавливается, возникает трудовая терапия. Лёре убежден, что способен не только снять видимые симптомы депрессивного состояния, но и излечить само это состояние, не позволяя ему проявляться вовне. «Больной, единожды согласившийся принять душ, не согласится на второй; и если вы заранее предупредите его о том, что его ждет, и он, по собственному опыту или иначе, знает, что вы сдержите слово, то будет укрощен без единой капли воды»². Страх заставляет его симулировать веселье, и оно в конечном счете становится *подлинным*.

Отметим один небезынтересный факт: душ и другие физические средства, назначаемые в силу их «моральной» значимости, являются по большей части древними процедурами или лекарствами, применение которых обосновывали

1. *Leuret F. Du traitement moral de la folie. P. 278–280.*

2. *Ibid. P. 281.*

теорией ревульсии гуморов. Терапевты начала XIX века переносят на нервное раздражение и эмоции основной эффект тех способов лечения, какие изначально имели целью выведение или оттягивание черной желчи. Кожно-нарывные средства и средства, вызывающие ожог, прививка кожных болезней или их искусственный рецидив первоначально использовались для очищения от патологического гумора; теперь же они превращаются в способ расшевелить притупленную возбудимость, стимулировать восприимчивость или просто сломить упрямство. Рвотные, специфические средства для выведения черной желчи, приобретают у Эскироля совсем иную функцию:

Рвотный камень назначают в малых частых дозах, либо чтобы переместить раздражение, либо для воздействия на воображение больных, считающих себя здоровыми: испытывая желудочные или кишечные боли, они обращают на них внимание, убеждаются, что больны, и исполняются решимости принимать подходящие лекарства¹.

В лечении отвращением, которое рекомендует Хайнрот и для которого он использует также винный камень с сурьмой, рвотным массам отводится второстепенная роль. Главное — это само отвращение: оно отвлекает пациента от привычных мыслей и сосредоточивает его внимание на реальном соматическом и неприятном явлении. Прежние гуморальные ревульсивные средства в силу своего отталкивающего характера становятся средствами *моральной ревульсии*: они «перемещают раздражение», заставляют отвлечься. Идея «перемещения» остается прежней, меняется представление о перемещаемом «предмете». Теперь отвлекают уже не гуморы больного, а его мысль.

Некоторые врачи (в том числе и Эскироль) всячески стараются не порывать полностью ни с понятием гуморальной ревульсии, ни с методистским понятием спазма, *status strictus*. Предпринимаются даже попытки подобрать такие теоретические определения, которые бы равно обозначали и соматические явления, и факты психики. Так, Бриер де Буамон,

1. *Esquirol J.-É.-D. Des maladies mentales. Vol. I. P. 478.*

объясняя благотворное действие гидротерапии при депрессивных состояниях, соотносит его с одним из принципов Труссо: «Имея дело с поражением, искусственно произвести в другом месте поражение более сильное и менее опасное, дабы смягчить первое»¹. А вот что пишет Эскироль: «Обливания холодной водой, вызывая во внешних покровах нервную реакцию, прекращают внутренний спазм и производят счастливое разрешение болезни»². Что это значит? Это значит, что организм, столкнувшись с вторичным, искусственно вызванным поражением, высвобождает часть сил, направленных на восприятие первичного поражения и борьбу с ним. Получается, что болезнь состоит не в самом поражении, а в чрезмерном внимании, какое оказывает ему организм, выработывая в избытке защитную энергию. Отнюдь не ослабляя борьбу с психозом, ревульсия принесит больному облегчение, позволяя ему предаться другой борьбе, неожиданной и «отвлекающей». Любое ревульсивное средство создает опору для механизма превращения, *конверсии*. В каких бы терминах ни толковалась эта конверсия — материальных (гуморы), механических (спазм), психологических (эмоции, раздражение) или интенциональных (внимание к...), — перед нами всегда одна и та же динамическая схема.

Кроме того, уже в эпоху расцвета гуморальной теории и врачи, и пациенты прекрасно знали, что действенность лекарств обусловлена и такой составляющей, как воображение. Чтобы лечение оказалось вполне успешным, оно должно вызывать неприятные ощущения. Монтень пишет: «Лекарства не оказывают полезного действия на того, кто принимает их с охотой и удовольствием»³. Таким образом, «истерические экстракты», независимо от воздействия на гуморы, эффективны благодаря наличию в них зловонных запахов и тошнотворных трав: благодаря им «одурманенные» или расстроенные умы вновь овладевают собой. Зловоние — это кара, призыв к порядку.

1. *Brierre de Boismont A.-J.-F.* Du suicide et de la folie-suicide. 2^e éd. Paris, 1865. P. 636.
2. *Esquirol J.-É.-D.* Des maladies mentales. Vol. I. P. 480.
3. *Montaigne M. de.* Essais / Éd. par A. Thibaudet. Paris, 1946. (Монтень М. де. Опыты. Книга первая. Глава XXX (пер. А.С. Бобовича). — Прим. перев.)

Вращение

Во второй половине XVIII века, когда совершается переход от гуморального к нервному толкованию меланхолии, рождаются странные методы терапии, заманчивость которых состоит в том, что они якобы обладают множественным эффектом: очищающим, моральным, эффектом запугивания, снотворным и седативным эффектом, эффектом механического воздействия на массу крови. Врачи хотят действовать во всех направлениях, выигрывать сразу на всех досках. Какой для этого использовать принцип? Один из самых простых законов физики — центробежную силу. В середине XVIII века Мопертюи уже задумывался о том, чтобы с помощью вращения на месте отгонять к ногам избыток крови, закупоривающий мозг и угрожающий кровоизлиянием или апоплексией. (Вольтер, естественно, не преминет поиздеваться над этой необычной терапией¹.) Та же мысль возникнет в 1765 году под пером датского врача Х.-Г. Кратценштейна². Автор не описывает никакого терапевтического опыта, он просто утверждает, что «излечился в Петербурге от стойкой мигрени с помощью вращательной машины, излюбленного развлечения русского народа, с виду похожего на те карусели, что мы наблюдаем на наших ярмарках».

Эразм Дарвин, дед натуралиста, в свою очередь, изобретет вращательную машину, которую будет применять в лечении умалишенных. Вот как описывает ее Джозеф Мейсон Кокс:

На полу и потолке закрепляется с помощью балки вертикальный столб, который возможно вращать вокруг своей оси посредством поднятого на некоторую высоту рычага. Больного привязывают к стулу, закрепленному у столба, или к кровати, подвешенной на рычаге. Машину приводят в более или менее быстрое движение с помощью слуги, или простым толчком, или же при посредстве несложного колесного механизма, каковой легко вообразить и каковой имеет то преимущество, что задает машине ту скорость, какую нужно. Движение это почти всегда вызывает у людей здоровых

1. *Voltaire*. Diatribe du Docteur Akakia. Paris, 1748.
2. *Kratzenstein Chr.G.* Dissertatio de vi centrifuga ad morbos sanandos applicata. Copenhagen, 1765.

бледность, слабость, головокружение, тошноту, а иногда обильное мочеиспускание... Как известно, на большинство умалишенных рвотные производят благотворное действие; однако не всегда легко ни заставить больных принимать их, ни определить необходимую дозу, ни умерить их эффект. Вращательное движение, напротив, совмещает в себе все эти преимущества; его можно по желанию замедлять и убыстрять, длить и останавливать, так, чтобы производить лишь простое головокружение, легкую тошноту или же настоящую рвоту¹.

Иными словами, вращающееся кресло — это дифференцированное рвотное. Оно вызывает рвоту у самых строптивых, и его действие можно научно дозировать. То есть врач уверен, что его действия точны, математически выверены и поддаются контролю; он полагает, что избегает случайностей, непременно сопровождающих назначение чемерицы или рвотного камня. Посредством вращательной машины он воздействует на нервную систему, которая, в свою очередь, влияет на кровообращение, сердечную деятельность, желудочную моторику. Этот поистине универсальный эффект не ограничивается только «физическим» состоянием:

К тому же она действует на душу не менее, чем на тело; она внушает спасительный страх: обыкновенно больному довольно пригрозить вращательной машиной, когда он один или два раза испытал тягостное ощущение, ею вызываемое, чтобы заставить его принять или сделать все что угодно; а если можно предполагать, что переворот, совершенный в нем великим страхом, будет способствовать его выздоровлению, тогда страх, внушаемый сей ужасающей машиной, может быть еще значительно усилен посредством темноты, необычайных звуков, какие больной будет слышать при вращении, запахов, какие он будет вдыхать, или любым другим образом, способным одновременно оказать живое впечатление на его чувства. Однако для лекарств столь героических нужны великие предосторожности, искусство и разумение, и было бы опрометчиво прибегать к ним без присутствия врача. Но слабости, производимой вращением, бояться не следует. Мне

1. Cox J.M. Practical Observations on Insanity. London, 1804. Traduction française par L. Odier: Observations sur la démence. Genève, 1806. P. 52 sq.

случалось видеть больного, почти полностью парализованного длительным воздействием сего лекарства. Дабы усадить его на машину, требовалась сила и ловкость нескольких человек. Но всего один человек с легкостью снимал его оттуда и относил в кровать. Следствием сего изнеможения был глубокий сон, а пробудившись, больной оказывался здоров без применения любых других средств. Одним словом, я часто наблюдал самое счастливое действие на умалишенных вращательной машины и ни одного нежелательного последствия, кроме временных. Симптомы, ею производимые, весьма напоминают симптомы морской болезни, каковая, как известно, не имеет пагубного продолжения, какой бы сильной и долгой она ни была. Не единожды наблюдалось даже, что длительные морские путешествия излечивали чахотку и иные хронические недуги.

Вращательная машина пережила минуту славы во всех европейских лечебницах. Хайнрот, рекомендуемый при легкой меланхолии развлечения и путешествия, считает, что к *Drehmaschine* следует прибегать, когда больной замыкается в себе, целиком поддается «силе тяжести»¹ и с трудом доступен для общения. В таких случаях вращательная машина играет роль возбуждающего, и Хайнрот с ее помощью предполагает восстановить недостающую «восприимчивость». Даже французские психиатры, весьма озабоченные гуманностью методов воздействия на больного, поддадутся соблазну и будут подвергать своих пациентов вращению по дарвиновскому методу. Но Эскироль не в восторге от машины: «она вызывает носовое кровотечение, угрозу апоплексии, ввергает в величайшую слабость, приводит к обмороку и к иным более или менее прискорбным несчастным случаям, а потому от нее пришлось отказаться»². Однако нельзя не заметить, что головокружение, вызванное вращением, во многих отношениях аналогично «гальваническому головокружению», чье целебное действие при меланхолии опишет Бабинский более чем столетие спустя³.

1. *Heinroth J. Chr. Aug.* Lehrbuch der Störungen des Seelenlebens. Vol. II. P. 217.
2. *Esquirol J.-É.-D.* Des maladies mentales. Vol. I. P. 478–479.
3. *Babinski J.* Guérison d'un cas de mélancolie à la suite d'un accès provoqué de vertige voltaïque // *Rev. neurol.* 1903. № 11. P. 525.

Путешествие

Если лечение меланхолии удастся начать на ранней стадии, то специфическим лекарством от нее будет путешествие. Такой совет дает Хайнрот¹; но он не первый и не единственный, кто держится этого мнения. Путешествовать, как мы видели, рекомендовал уже Цельс. Однако, согласно верованиям и образности средневековой культуры, бродяга, паломник, путешественник — как раз те люди, кто испытывает на себе пагубную силу меланхолического темперамента; над ними тяготеет злое влияние Сатурна. Странствие, вояж — это болезнь Беллерофонта; это симптом *acedia*, а отнюдь не лекарство от нее. В эпоху великой елизаветинской моды на меланхолию² одним из наиболее типичных образов меланхолика становится недовольный путешественник, *malcontent traveller*: он объехал всю Европу, развлекался в Италии и вывез оттуда мрачное настроение, отвратительный атеизм и неколебимую мизантропию. (Жак из «Как вам это понравится» — весьма показательный пример подобного рода.) Меланхолию наживают, разъезжая по миру. Достаточно перечесть римские сонеты Дю Белле³ и всю литературу о *ностальгии*⁴, получившую распространение с XVII века. Ностальгия, особая форма меланхолии, лечится просто-напросто возвращением на родину.

Но житель крупных городов, особенно в Англии, все более склонен списывать свою подавленность, мрачные мысли, тоску и тревогу на совместное влияние островного климата, бессонных ночей, городских трудов и удовольствий. Он мечтает избавиться от меланхолии, вырвавшись из сумрачных границ задымленного, грязного города; ему кажется, что спасением станет жизнь буколическая или лесная. Обычная поездка в деревню, охота, гимнастические упражнения,

1. *Heinroth J. Chr. Aug. Lehrbuch der Störungen des Seelenlebens*. P. 215: «Путешествие для таких больных есть панацея» («Das Reisen ist für solche Kranke eine Universalmedizin»).
2. *Babb L. The Elizabethan Malady*. East Lansing, 1951.
3. *Du Bellay J. Les Regrets*. Paris, 1558 // *Œuvres poétiques*. 6 vol. / Éd. par H. Chamard. Paris, 1908–1931. Vol. II — 1910.
4. См. работу: *Ernst F. Vom Heimweh*. Zurich, 1949. В ней приведен главный текст Иоганна Хофера: *Hofer J. Dissertatio medica de nostalgia oder Heimwehe*. Bâle, 1688. См. также недавнюю диссертацию Фортунаты Рамминг-Тен: *Ramming-Thön F. Das Heimweh*. Zurich, 1958.

рыбалка (см. Роберта Бёртона или «Compleat Angler» Исаака Уолтона) — уже весьма полезные перемены. Они позволяют на время оторваться от городской вони, от крепких напитков, от развратных компаний, от искушений обжорства. В любопытном сочинении под названием «The English Malady»¹ доктор Джордж Чейн излагает историю собственного сплина. Он винит в нем нечестивую жизнь, в которую его вовлекли сомнительные друзья: таверны, ликеры, бесчисленные грехи — из-за всего этого он сделался «чрезмерно толстым»² и глубоко меланхоличным человеком. Деревенская жизнь, молочная диета, воздержание от крепких напитков (достаточно пива!), регулярные очищения желудка и прилежное чтение священных книг привели к значительному улучшению его состояния. И теперь он призывает всех следовать его примеру и подражать его образу жизни. В «сплинозной» аудитории у него недостатка нет: почти все считают себя или хотят себя видеть меланхоликами. Однако публика охотнее прислушивается к куда менее пуританским советам поэта Мэтью Грина, который в «The Spleen» дает рецепты искусства жизни: варьируйте удовольствия, развлекайтесь с умеренностью, вкушайте поочередно городские развлечения и сельские радости³.

Но поездка в деревню или верховая прогулка суть слабые средства, пригодные для слабых недомоганий. Обладателю сильной хандры и больших денег требуется более длительное путешествие. «Известно, что путешествия — средство, успешнее всего действующее на англичан и рассеивающее их мрачную меланхолию»⁴, — пишет Пинель. «Большое

1. *Cheyne G. The English Malady: or, a Treatise of Nervous Diseases of all Kinds; as Spleen, Vapours, Lowness of Spirits, Hypochondriacal and Hysterical Distempers, etc. London, 1733. Part. I–III.* Он не первый использует это понятие в заглавии книги. В 1672 году Г. Гарвей выпустил в Лондоне аналогичное сочинение: *Harvey G. Morbus Anglicus, or a Theoretick and Practical Discourse of Consumptions, and Hypocondriack Melancholy. London, 1672.*
2. Эта форма меланхолии-ожирения представлена в Англии более знаменитым примером — Гамлетом. Королева сожалеет о нем: «He's fat and scant of breath» (V, II; «Он тучен и одышлив», пер. М. Лозинского. — *Прим. перев.*). См.: *A New Variorum Edition of Shakespeare. Hamlet. Vol. I. P. 446.*
3. *Green M. The Spleen // Minor Poets of the XVIIIth Century / Ed. Fausset. Everyman's Library, London.*
4. *Pinel Ph. Article «Mélancolie».*

путешествие», в которое пускаются в XVIII веке молодые обеспеченные англичане, влекущиеся к солнечным пейзажам Италии, — не просто увеселительный вояж: конечно, они познают мир, но в то же время излечивают или умеряют меланхолию, порожденную сидячим образом жизни во время учебы, холодным климатом, темпераментом. Следовательно, путешествие совмещает в себе пользу практического образования и специфического лечения. Список молодых и не очень молодых «splenetic travellers», разъезжающих по дорогам Европы, бесконечен: Горас Уолпол, Смоллет, Босуэлл, Бекфорд, Голдсмит, Стерн... Действительно ли все они страдают депрессией? Сплин — это невроз и «социальная поза», продукт культуры. Но разве нельзя отнести к «реактивным» депрессиям те, что возникли под действием культуры, моды, литературы? Стоит отметить, что эти меланхолические бродяги заражали своей болезнью местных жителей, давали им образцы поведения, которому можно было с легкостью подражать. Жан-Жак Руссо в возрасте двадцати шести лет в приступе «черной меланхолии», убежденный, что у него «полип в сердце», оставляет госпожу де Варан и отправляется в Монпелье; попугчикам он представляется англичанином по фамилии Даддинг. Зачем это притворство и этот псевдоним? Руссо недавно прочел романы аббата Прево и знает, что истинный меланхолик — непременно англичанин. Псевдоним помогает ему представить себя и свой недуг во внушительном свете, как он того желал. (Чтобы изгнать все симптомы, понадобилась любовная связь со зрелой и довольно опытной женщиной, госпожой де Ларнаж; это лекарство нам уже известно¹.)

Советы, которые дает в 1870 году Л.-Ф. Кальмейль, ученик Эскироля, опираются на структуру общества, сильно отличающуюся от привычной нам: существует класс аристократов или богачей-меланхоликов, которых стараются оградить от позорного заключения и отправляют за границу «переменить образ мыслей». Меланхолика в сопровождении целой свиты домочадцев, а иногда и врача за большие деньги возят по местам греко-римской классики. Музей заменяет лечебницу:

1. *Rousseau J.-J. Confessions. Livre VI // Œuvres complètes. Vol. I / Éd. par B. Gagnebin et M. Raymond. Paris, 1959.*

Путешествия могут быть рекомендованы смирным меланхоликам, владеющим изрядным состоянием, особенно если им присущ определенный уровень образованности, вкус к ученым занятиям, искусствам или словесности. Польза путешествия заключается в возбуждении в меланхоликах любопытства или удивления: перед глазами их быстро проходят многообразные предметы, красота пейзажей привлекает их воображение, прекрасная природа, совершенные памятники или шедевры, дотоле известные им лишь по названию, поражают его. Путешествия совершаются обыкновенно под руководством просвещенных и образованных молодых людей; последние могут в гористой местности пробудить интерес тех, кого они рассчитывают излечить, к познанию ботаники, к изучению насекомых или геологии. В такой стране, как Италия или Греция, они воскресят классические воспоминания. В Неаполе, в Риме, во Флоренции они обратят взоры больных к совершенству античных статуй, к руинам памятников, к шедеврам величайших живописцев. В Афинах они отведут их к развалинам Парфенона; и рано или поздно меланхолики *вернутся на родину* с надеждой и полные жизни¹.

Может ли больной в виду таких богатств по-прежнему чувствовать себя обделенным? Предположение, что больной способен воспринять и впитать все, что ему предлагают, несколько наивно: способен ли он все это усвоить? Его щедро потчуют пейзажами и произведениями искусства, но будет ли он на них реагировать? Как прекрасен культурный оптимизм, сквозящий в этих строках Кальмейля! Для него родина классического искусства естественным образом является родиной надежды и жизни. Когда бы он обратился к многочисленным текстам романтиков, где зрелище классических руин скорее вызывает меланхолические чувства и сознание бренности бытия, чем помогает с ними бороться, он мог бы опасаться противоположного результата.

Возложив было на данный метод слишком большие ожидания, врачи пришли к выводу, что он нередко приводит к неудаче. Человека, страдающего настоящей депрессией, все семь чудес света оставляют равнодушным. Б.-О. Морель,

1. Calmeil L.-F. Article «Lypémanie» // Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales. 2^e série. T. III. Paris, 1870.

сопровождаящий одну больную в Италию, убедился, что любые живописные полотна, любые зрелища, любая музыка и самые необычайные сооружения не выводят ее из пассивного состояния. Улучшение наметилось, лишь когда она столкнулась со зрелищем тягостным. Врач отводит ее в сиротский приют, и картина несчастья «пробуждает ее моральную чувствительность»:

К большому своему удивлению, я увидел, что больная, каковая в публичных музеях ходила, опустив голову и испуская глухие стоны, теперь обводила взором, полным разумного умиления, окруживших нас многочисленных детей. Ей случалось даже украдкой приласкать бедных сирот, когда она считала, что мы ее не видим¹.

Больная, нечувствительная к великолепию, лучше среагировала на моральное лечение, требующее от нее *давать* свои чувства другим. Сирот она нашла бы и не выезжая из Парижа.

Все авторы конца XIX века сходятся во мнении, что путешествия ни в коей мере не могут излечить меланхолика: они полезны лишь в процессе выздоровления, как преддверие к возвращению в активную жизнь. В разгар болезни их возможная польза в действительности проистекает от изоляции, отрыва от семейного круга, избавления от повседневных забот. Врачей больше заботят разумные улучшения, которые могут затронуть большинство больных: они рекомендуют заключение в лечебницу и строгий надзор (по причине угрозы самоубийства), затем — прогулки вокруг клиники, ручной труд, устранение всех причин, способных «усилить раздражительность нервных функций» (Б.-О. Морель). Таким образом, вся польза от путешествий может быть получена без особых затрат: скорее всего, усилия, приложенные на месте, занятия гимнастикой стоят самых дальних прогулок... С нашей точки зрения, в некоторых случаях, например при умеренной шизофренической депрессии, путешествие под надзором может принести двоякую пользу: удалить больного от привычной среды и избавить его от травмы, связанной с заключением. В конечном счете длительное путешествие есть лишь способ с комфортом реализовать требование, сформулированное

1. Morel B.-Aug. Traité des maladies mentales. Paris, 1860. P. 614.

в 1880 году Б. Баллем: «Изолировать больного, оторвать его от среды, избавить от семейных забот, от деловых тревог, от бесконечного числа раздражителей, удерживающих его в состоянии моральной гиперестезии»¹. Беднякам можно предложить лишь лечебницу; тем, кто побогаче, — Флоренцию, Рим, Неаполь, Афины.

Лечение на водах

Однако между поездкой по классическим местам и госпитализацией существует промежуточный вариант, средний член, который приобретет популярность как раз у средней буржуазии: водолечение, бальнеология. В средние века и в эпоху Возрождения врачей интересуют прежде всего горячие или необычно холодные естественные источники; они видят в них способ исправить *температурные нарушения* тела: холодный источник поможет при повышенной температуре и наоборот. Если воспользоваться терминологией методистов, то воды можно разделить на те, что сужают фибры, и те, что фибры расслабляют. Медики ведут наблюдения за целебными свойствами обнаруженных в них железа, серы, квасцов. Чудо горячего источника столь велико, что ему приписывают тысячи целебных свойств: это панацея. Меркуриалис² направляет в Лукку меланхоликов; но Монтень ездит туда лечиться от камней в почках³. Сиденгам, как мы видели, охотно использует в лечении железо и отправляет ипохондриков пить железосодержащие воды. У Бургаве⁴ описана история одного ученого-меланхолика, которому знаменитый врач дает прочесть книгу о водах Спа. Пациента, который поначалу отказывался признавать скверное состояние своего здоровья (анозогнозия, которую, пишет Бургаве, он констатировал у многих меланхоликов), привлекло описание благотворного действия лечения, и он в конце концов отправился в Спа, убежденный, что оно пойдет ему на пользу; вернулся он исцеленным.

1. Ball B. Leçons sur les maladies mentales. 2^e éd. Paris, 1880–1883.
2. Burton R. The Anatomy of Melancholy. Oxford, 1621 / Éd. par A.R. Shilleto. 3 vol. London, 1893. Part. II. Sec. II. Mem. II.
3. Montaigne M. de. Journal de voyage / Éd. par L. Lautrey. Paris, 1906.
4. Boerhaave H. Praxis medica. 5 parties en 3 vol. Padova, 1728. Part. V. P. 54.

На протяжении всего XVIII века Спа¹ остается одной из европейских столиц сплина и меланхолии; иными словами, там ведут веселую жизнь под предлогом сопутствующего лечения. Туда, как и на все курорты, стекаются авантюристы, игроки, самозванцы. В отличие от XIX века с его склонностью к морализаторству, люди XVIII века считали *мотовство* действенным лекарством от скуки и той разновидности меланхолии, которую Буасье де Соваж именует *английской меланхолией*² и которая заключается в беспричинном отвращении к жизни и почти неодолимой тяге к самоубийству. Нельзя не улыбнуться, читая славословия Пинеля водолечению, полезному благодаря не столько качеству термальных вод, сколько благотворному воздействию развлечения. Неудивительно, что в этой связи он цитирует доктора Бордэ, друга Дидро и врача высшей аристократии при Людовике XV:

Лечение минеральными водами, применяемыми в источнике своем, говорит Бордэ, есть бесспорно лучшее средство медицинской помощи как для физического, так и для душевного состояния, способное производить все необходимые и возможные изменения при хронических болезнях. Все тому способствует: путешествие, упование на успех, разнообразие пищи, а главное, воздух, каким там дышат и какой овевает и проникает тело; удивление от пребывания в новом месте, перемена привычных ощущений, новые знакомства, страстишки, рождающиеся в подобных случаях, достойная вольность, коей здесь наслаждаются, — все это изменяет, переворачивает, нарушает привычку к неудобствам и болезням, коим подвержены главным образом жители больших городов³.

К середине XIX века возникает множество «водолечебных заведений», промежуточных между гостиницей (или семей-

1. *Florkin M.* Médecine et médecins au pays de Liège. Liège, 1954.
2. *Boissier de Sauvages F.* Nosologia methodica. 5 vol. Amsterdam, 1763. V. III. P. 378 ss. См. также: *Cullen W.* First Lines of the Practice of Physic. 2 vol. Edimbourg, 1777–1779.
3. *Pinel Ph.* Article «Mélancolie». Нельзя не вспомнить двустишия, начертанного неизвестным на стене одной из крупных имперских терм: Balnea, vina, Venus corrumpunt corpora nostra; / Sed vitam faciunt balnea, vina, Venus (Воды, вино, Венера вредны нашему телу, / но жизнь даруют воды, Венера, вино).

ным пансионом) и частной клиникой. Кормили в них порой скудно, ибо действие ванн и душа должна была усиливать благодетельная молочная диета. Пребывание в этих заведениях избавляло меланхолика от бесчестья, связанного с заключением: в ту эпоху душевная болезнь в глазах буржуазной публики выглядела особенно позорной (считалось, что она — признак «вырождения»). Зато больной не был никак защищен от суицидальных порывов. В конце века лечение настоящей депрессии в теории будет целиком переведено в психиатрические больницы. Водолечебницы станут довольствоваться клиентами-«неврастениками», впрочем весьма многочисленными. Сколько было среди них неопознанных меланхоликов? Скандалы, разгоравшиеся то здесь, то там в связи с неожиданным самоубийством, напоминали, что «закрытые клиники» куда полезнее бальнеотерапии.

Музыка

Адепты морального лечения меланхолии придают большое значение музыке, хотя нередко затрудняются уточнить механизм ее применения и подробно объяснить способ ее воздействия. Однако все без исключения ссылаются на легендарное прошлое этого вида терапии. Можно сказать, что обращение к музыке сопутствует всей культурной истории меланхолии. Разумеется, каждая эпоха по-своему представляет себе эффект, оказываемый на душу звуками и ритмами. И если к музыке в самом деле прибегают более или менее постоянно, то аргументы, объясняющие ее использование, в ходе истории меняются. Музыка — еще более показательный, нежели иные способы лечения, пример средства, которое, оставаясь одним и тем же, подлежит различному толкованию в зависимости от различных научных теорий или верований.

«И когда дух от Бога бывал на Сауле, то Давид, взяв гусли, играл, — и отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него» (I Царств 16:23). Если понимать текст Библии буквально, то Саул предстает одержимым, в которого вселился злой дух, а гусли Давида — волшебным инструментом. В древнегреческой культуре достаточно указать на случаи

исцеления, достигавшегося корибантами с помощью танцев и музыки; по свидетельству Платона, они таким образом облегчали страхи и тревожные фобии¹. Здесь музыка также выполняет магическую, колдовскую функцию. Что по этому поводу думают врачи? Цельс, как мы видели, охотно прибегает к музыке (и к шумам). Соран, со своей стороны, относится к ней недоверчиво — не потому, что музыка кажется ему бессильной, но, напротив, потому, что власть ее велика и не всегда может быть обращена в нужном направлении:

На деле музыка вызывает прилив крови и воспаление в голове, что можно наблюдать у людей вполне здоровых; доказано, что в отдельных случаях она вызывает безумие: когда провидцы поют свои пророчества, кажется, что они словно одержимы богом².

Музыка — неясное средство, которое нельзя применять рациональным образом и с достаточной точностью. В ее силе есть нечто опасное, ибо мы неспособны ее контролировать.

Не все авторы столь щепетильны, и средние века будут смело следовать примеру Давида или Орфея. В одном весьма любопытном документе, датированном 1500 годом, описано, как монахи пытались лечить «меланхолика». Речь идет о художнике Хуго ван дер Гусе, который внезапно сошел с ума³:

Он говорил, что проклят и обречен на вечное проклятие, и желал намеренно предать себя смерти (что и случилось бы, не удержи его свидетели силой)... Его отвезли под охраной в Брюссель; призвали отца-настоятеля Фому; после расспросов и осмотра он счел, что пациент страдает той же болезнью, что и Саул. Памятуя, как Саулу приходило облегчение, когда Давид играл на кифаре, он не мешкая велел играть перед братом Хуго музыку в изобилии и представлять ему иные развлекательные зрелища, каковыми рассчитывал изгнать его умственные фантазии.

1. *Dodds E.R.* The Greeks and the Irrational. Berkeley—Cambridge, 1951. P. 77–79.
2. *Caelius Aurelianus.* De morbis acutis et chronicis / Traduction anglaise par I.E. Drabkin. Chicago, 1950. P. 556–557.
3. Цит. по: *Panofsky E., Saxl F.* Dürers «Melencolia I». Leipzig, 1923. Авторы ссылаются на статью: *Sander H.G.* Beiträge zur Biographie Hugo van der Goes' und zur Chronologie seiner Werke // *Repert. Kunstwissensch.* 1912. № 35. S. 519.

Какую именно роль здесь играет музыка? Скорее всего, она — не более чем приятное развлечение. Но за «развлека- тельным» использованием легкой музыки различается еще живая память о завораживающей силе мелодии.

В ту же эпоху возникают более амбициозные теории, опи- рающиеся на традицию, которая восходит к Платону и Пто- лемею. В «Практической музыке» (*Música práctica*) испанца Рамоса де Парехи, вышедшей в 1482 году, четыре основных тональности соотнесены с четырьмя темпераментами и их планетами. *Tonus protus* соответствует флегме и луне, *tonus deuterus* — желчи и Марсу, *tonus tritus* — крови и Юпитеру, *tonus tetartus* — меланхолии и Сатурну. Но самое дерзкое те- оретическое построение, объединившее в рамках стройного (слишком стройного) учения философию, медицину, музы- ку, магию и астрологию, принадлежит, конечно, Марсилио Фичино и его ученикам.

«Три книги о жизни» (*De vita triplici*), выпущенные Фичи- но в 1489 году, — это учебник гигиены, адресованный людям образованным (*literati*). Их подстерегает большая опасность — излишняя потеря тонкого духа (*spiritus*), который служит орудием нематериальной души и в больших количествах по- глощается умственной деятельностью. Сгорание этого духа вызывает злокачественную меланхолическую дискразию, особенно пагубную для тех, кто предрасположен к ней под влиянием светила, под которым родился, — Сатурна. Одна- ко философ, поэт, человек умственного труда обязаны тому же Сатурну и меланхолии своим даром созерцания. Меланхо- лический темперамент глубоко двойствен: он в равной мере порождает и гения, и болезнь. Родиться под знаком Сатурна, подобно Фичино, значит получить высочайшие привилегии, сопряженные со значительным риском. Чтобы отвести от себя опасности подобной судьбы, следует использовать все средства — гигиену, диету, лекарства, молитвы. Самая насущ- ная задача — «подзарядиться» *spiritus*'ом, что вернет нам утра- ченную субстанциальную энергию. Нужно стремиться наби- рать его всюду, где он дарован нам природой. Фичино радеет о настоящем духовном «восстановлении», в которое вовлече- ны у него обильные «духом» субстанции: духи, вина (богатые спиртом, *spiritus*), особенно с ароматным букетом. Не обходит он стороной и традиционные средства — очищение желудка,

телесные упражнения (за исключением полового акта, крайне опасного в силу вызываемой им потери духа). Но он нуждается в более мощной поддержке, нежели пьянящие вина и цветочные запахи. Если у мира есть душа и тело, то у него есть и *spiritus*, посредник между ними. А поскольку *spiritus* человека родствен *spiritus* мира, мы должны уметь черпать из космических запасов. Как же уловить эту драгоценную субстанцию? Щедрым ее источником служат светила, и особенно планеты, но качество их неодинаково. Влияние Аполлона и Юпитера — единственное подлинное противоядие от болезней, которым подвержены меланхолики; эти светила разрушают злокозненное действие, источаемое Сатурном. Фичино не отвергает магии талисманов: соответствующие камни, знаки и изображения направляют на их носителя влияние благоприятных «солнц». Но есть средство лучшее, чем талисманы, — музыкальная гармония, гимны, которые пел Орфей и *prisca theologia*¹. Музыка, особенно если она сопровождает орфические гимны и заклинания, почерпнутые у «герметистов», обладает огромной мощью. Посредством этой магической операции музыкант призывает космический *spiritus*, пополняющий его собственные запасы *spiritus*. Фичино вплотную подходит к границе запретных искусств. Разве это не то же самое, что управлять «гениями планет»? Церковь не потерпела бы подобного общения с нечистыми духами. Фичино обыкновенно предлагает какое-нибудь объяснение, позволяющее ему оставаться в ортодоксальных рамках. Его молитвы планетам — не настоящие заклинания; их цель — всего лишь подготовить тело к восприятию «жизнерадостного» солнечного влияния. Как бы то ни было, следует «пить», накапливать в себе ту незримую материю, без которой не может обходиться здоровый организм; латинский глагол *aurire*, часто встречающийся под пером Фичино для обозначения этого действия, передает «оральную» потребность поглощать, черпать, утолять жажду, столь сильно заявившую о себе в эпоху Возрождения. Достаточно вспомнить оракул Божественной бутылки: «Тринк!»

Фичино пытается дать физическое объяснение и действию музыки. Звуки, вызывая вибрацию воздуха, утончают его,

1. Древние богословы (лат.). — Прим. ред.

делают аналогичным *spiritus*, возбуждая и наращивая дух, заключенный внутри нас:

Музыкальный звук через движение воздуха волнует тело; очищая воздух, он возбуждает воздушный дух, каковой связует тело и душу; волнением этим он затрагивает чувства и одновременно душу; значением своим он касается ума; в конечном счете через само движение тонкого воздуха он проникает в нас глубоко и пылко; гармонией своей он ласкает и дарует усладу; высшее согласие его затопляет нас чудесным сладострастием; по самой природе своей, как духовной, так и физической, он охватывает человека целиком и полностью завладевает им¹.

Отметим, что по совету и примеру Фичино меланхолик сам должен исполнять, а иногда и сочинять мелодии. Именно он поет, именно он играет на лире. Больной и музыкант, Саул и Давид совмещаются в одном человеке. Следовательно, музыка — уже не лечение извне, которому молодой человек (молодость полнокровна!) подвергает меланхолического старика. Это внутренняя процедура, с помощью которой меланхолик старается утихомирить, уравновесить свою беспокойную природу. Это в некотором роде осознанно нарциссическая операция: ее источник заключен в меланхолическом гении, а цель, которую она преследует, — темперировать хрупкую телесную конституцию, чья дискразия обусловлена по большей части созерцательными восторгами, вызываемыми искусством и поэзией.

Влияние Фичино будет ощущаться еще долго. Его идеи о музыке можно встретить как у поэтов, например у Ронсара, так и у мага и каббалиста Агриппы Неттесгеймского². В 1650 году о. Афанасий Кирхер в своей «Всеобщей музыкальной стихии»³ («*Musurgia universalis*») посвящает обширную главу «Магии музыкально-врачевательной» («*Magia musurgico-iatrica*»): не все болезни можно вылечить музыкой, но на те, что происходят

1. *Marsile Ficini. Opera omnia* / Éd. par C.G. Kühn. Vol. XIX. Leipzig, 1830. Vol. I. Comment. in Timaeum. Chap. XXVIII. P. 1453. См. на эту тему весьма обстоятельную работу: *Walker D.P. Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. London, 1958.
2. *Agrippa de Nettesheim H.C. De occulta philosophia*. Cologne, 1533.
3. *Kircher A. Musurgia universalis*. Roma, 1650.

от желтой или черной желчи, она оказывает весьма благотворное действие. Кирхер убежден, что существует искусство заволаживать людей звуками и что этим способом можно даже вызывать демонов.

Бёртон в своей гигантской «Анатомии меланхолии»¹ собрал все доступные ему примеры излечения музыкой. И даже добавил свои, собственного изобретения, демонстрируя в этом острое поэтическое чутье:

Нежданные звуки трубы, перезвон колоколов, мелодия, что на-
свистывает извозчик, песенка, какую распевает поутру на улице
мальчишка, — вот что изменяет, оживляет, восстанавливает бес-
покойного больного, не сумевшего ночью уснуть.

В XVII веке авторы бесчисленных диссертаций, рассуждений, трактатов пытались доказать, что музыкальные вибрации дробят, утончают, разжижают густые вещества черной желчи. В XVIII веке больше пишут о действии музыки на фибры организма. Лорри, который ввел в оборот понятие *нервной меланхолии*, посвящает обширную главу целебному действию музыки². Он наделяет ее тройным эффектом: возбуждающим, успокаивающим, гармонизирующим. Благодаря несложному механическому воздействию правильные музыкальные вибрации восстанавливают гомотонию фибр.

Иногда встречаются даже весьма подробные технические описания. Врач из Нанси Ф.-Н. Марке сочинил книгу «О новом, легком и достопримечательном способе узнавать пульс по музыкальным нотам», а его земляк Пьер-Жозеф Бюшо добавил к ней «Мемуар об излечении меланхолии посредством музыки»:

Музыка, каковую следует применять для излечения сухих меланхолических темпераментов, должна начинаться с самых низких тонов и затем нечувствительно восходить к самым высоким; благодаря такой гармонической градации застывшие фибры, привычные к различным уровням вибрации, подаются и нечувствительно размягчаются. Напротив, обладатели влажного

1. *Burton R. The Anatomy of Melancholy.*
2. *Lorry A.-Ch. De melancholia et morbis melancholicis. 2 vol. Paris, 1765. Vol. II. I^{re} part. Chap. II. Appendice.*

меланхолического темперамента нуждаются для излечения в музыке веселой, громкой, живой и разнообразной, ибо она более пригодна для того, чтобы затронуть фибры и туго натянуть их.

Говоря иначе, если нервы вялы и подавлены, если жидкости густы и неподвижны, а душа и тело сильно повреждены, должно прибегать к музыке простой, звучной, приятной; музыка эта щекочет слуховой нерв и прочие симпатические нервы, каковые, получая приятные удары, подгоняют густую лимфу, разжижают и дробят жидкости, делая их более пригодными к движению; укрепляют и возвеселяют сердце и облегчают выделения; из этого происходят сладостные и приятные мысли, члены становятся более гибкими, дух — более радостным, а животные функции отправляются лучше¹.

Этот текст — весьма простодушное свидетельство стремления дать «научную», ясную и четкую картину механизма, в согласии с которым физические процессы восприятия звука влияют на процессы «моральные». Бюшо опирается на элементарную, легко понятную физику, создающую иллюзию очевидности. Вооружившись властным тоном научной истины, он проповедует дифференцированный метод, позволяющий подобрать для каждого случая наиболее подходящее лечение. Он утверждает, будто обладает знанием, позволяющим воздействовать на организм пациента гибко, с учетом его особенностей. В своей мнимой точности он отталкивается от лженауки и приходит к сугубо воображаемым методам.

Следует, однако, напомнить, что в ту эпоху сами музыканты нередко пытались возвести на том же фундаменте теорию страстей (*Affektenlehre*)², в рамках которой каждое эмоциональное движение получало бы свое точное звуковое выражение.

Теоретики морального лечения проявят большой интерес к музыкальной терапии меланхолии. Ибо, несмотря на то что меланхолия в их понимании кристаллизуется вокруг чисто

1. *Marquet F.-N.* Nouvelle Méthode facile et curieuse, pour connoitre le poulx par les notes de la musique. 2^e éd., augmentée de plusieurs observations et réflexions critiques, et d'une dissertation en forme de thèse sur cette méthode; d'un mémoire sur la manière de guérir la mélancolie par la musique, et de l'éloge historique de M. Marquet / Par P.-J. Buchoz. Amsterdam, 1769.
2. См. статью: *Serauky W.* Affektenlehre // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel-Bâle, 1949–1951. Vol. I. S. 113–121.

интеллектуального ядра, «идеи фикс», воздействовать на нее следует на уровне чувств и страстей, то есть ступенью глубже, нежели рассудок и понятийное мышление. Музыка же представляется им главным средством, способным затронуть чувственную сущность человека напрямую, без опосредующих представлений и идей. Она влияет непосредственно на душу. Так считает Руссо¹; ему вторит Пьер-Жан-Жорж Кабанис, друг Пинеля, лидер школы «идеологов»:

Всеобъемлющее, в некотором роде, воздействие музыки на живую природу доказывает, что далеко не все эмоции, присущие слуху, возможно свести к ощущениям, воспринимаемым и соотносимым между собой органом мышления; в этих эмоциях есть нечто *более непосредственное*... Существуют особые сочетания звуков и даже простые акценты, которые завладевают всеми чувственными способностями; которые *самым непосредственным действием* вмиг зарождают в душе определенные чувства, подчиненные, по видимому, этим способностям в силу основных законов органического устройства. Нежность, меланхолия, мрачная боль, живое веселье, бесшабашная радость, воинственный пыл, ярость могут быть то пробуждены, то успокоены с помощью мелодий замечательной простоты; и тем более надежно, чем проще эти мелодии, чем короче и легче для понимания фразы, их составляющие. Все эти воздействия бесспорно относятся к области симпатии, и мыслящий орган принимает в этом реальное участие лишь как общий центр чувствительности².

Совершенно аналогичные идеи предлагает И.-Х. Рейль:

Музыка говорит с нашим слухом нечленораздельными звуками и потому обращается прямо к сердцу, не имея нужды, подобно красноречию, прибегать к посредству воображения и понимания. Она вводит в напряжение нашу чувствительность, требует последовательного движения наших страстей, ласково призывает их возникнуть в глубине души нашей. Музыка усмиряет душевную бурю, разгоняет туманы печали и утишает, порой весьма успешно, безудержное смятение ярости. А потому она нередко целительна

1. В своем «Музыкальном словаре» («Dictionnaire de la musique»); см. статью «Музыка» и др.
2. *Cabanis P.-J.-G. Rapports du physique et du moral de l'homme.*

при буйном возбуждении и почти всегда действена при душевных болезнях, сопровождающихся депрессивным состоянием (Schwermuth)¹.

Но как с ней обращаться? Как перейти от этой соблазнительной теории к ее применению на практике? Рейль признает, что наблюдения и результаты пока еще недостаточны:

В каких случаях и в какой момент следует прибегать к музыке? К какого рода музыке в каждом отдельном случае, и на каких инструментах? Ибо нет сомнения, что в доме умалишенных следует использовать специальную композицию и особые инструменты, в зависимости от склонности больного к неподвижности или же к беспорядочному возбуждению, в зависимости от формы его безумия, в зависимости от особых перемен в его эмоциональном состоянии и в соответствии со степенью активности его души².

Для Дж. Мейсона Кокса музыка занимает место в числе развлечений, которые отвлекают ум пациента «от печальных предметов, его беспокоящих». Следует «привлечь внимание больного», понудить его проявить интерес к чему-то иному, кроме тягостных идей, которые он постоянно перебирает в уме. Можно предложить ему вязать узлы, заниматься ткачеством, а можно дать ему послушать музыку:

Я видел, как больные, погруженные в глубокую летаргию, приходят в сознание благодаря одной лишь музыке. Видел и иных, полностью безумных, которым она вернула разум. Я наблюдал, среди прочих, весьма примечательный курс лечения с одним военным, пребывавшим в деменции: в течение нескольких недель он не вставал с постели, не произнес ни одного слова и ни разу без принуждения не принимал пищи. Явилась мысль привести к его постели музыканта, который играл различные мелодии на полковой флейте, весьма искусно варьируя их в соответствии с действием, ими производимым, и пробудил вначале его внимание, затем внушил ему интерес, явственно сказывающийся в оживленных его взорах и в том, как деятельно он отбивал такт, затем

1. *Reil J.Ch. Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen.* P. 206–207.
2. *Ibid.* P. 207.

последовательно производил в нем ощущения самые приятные, как рассказал мне сам больной после выздоровления, вызвал в его памяти воспоминания, способные произвести на него живое впечатление, выстроил новые последовательности мыслей и, казалось, одну за другой развеивал иллюзии его ума. Вскоре с помощью одного только этого средства больной встал, самостоятельно оделся, вернулся мало-помалу к прежним своим привычкам, к порядку и чистоте, и наконец полностью обрел свой разум, причем без применения каких-либо иных лекарств, кроме легких тонизирующих¹.

Возможно, перед нами не просто отвлекающее средство, но особое воздействие музыки, влияющей на душу как специфическое лекарство: «Еще встречались несчастные умалишенные, чья чувствительность была такова, что они не могли переносить ни один из обычных способов лечения, но вмиг успокаивались от разнообразных и нежных аккордов эоловой арфы. Думается, в некоторых случаях уместно испытать действие череды или совокупности самых нестройных звуков, особенно если у больного хороший музыкальный слух, который может быть живо поражен подобной нестройностью»². Кокс, говоривший поначалу только о развлечении, дает понять, что существует загадочный психологический механизм, точное знание которого позволит терапевту изменять по своей воле душевное состояние пациента.

Вероятно, шансы на успех возрастают, если больной, по счастью, сам музыкант и если дать ему возможность играть на любимом инструменте; тем самым польза активного лечения будет сочетаться с собственно действием музыки. Лёре, описывая успешное исцеление меланхоликов моральными средствами, приводит случай с одним музыкантом-меланхоликом, которому предоставили выбор между скрипкой и ужасным душем. Больной после недолгих колебаний соглашается взять инструмент и играет «Марсельезу»:

Пока он играет, я отвожу его в школу; все поют, он аккомпанирует певцам, и целый час без перерыва он занимается музыкой; продолжает и в следующие дни, хотя и неохотно. Иногда мне приходится

1. *Cox J.M. Practical Observations on Insanity.* Франц. перевод: *Observations sur la démence / Trad. par L. Odier.* P. 39–40.
2. *Ibid.* P. 43–44.

напоминать ему, что неподалеку от школы есть душ, но я к нему не прибегаю. Понемногу лицо его оживляется; игра, поначалу довольно медленная, становится энергичнее. В поведении его заметна свобода, каковой за ним не замечалось в лечебнице. Иногда он улыбается, особенно если поют фальшиво; но он не унывает, охотно направляет певцов, которых я ему доставляю, и становится незаменимым участником всех наших музыкальных утренников. Время от времени он еще спрашивает: «Чего вы от меня хотите?»; но, обдумав свое положение и убедившись, что окружен умалишенными и помещен под надзор врача, начинает испытывать доверие... Излечение П..., безусловно, вызвано было тем, что он исполнил музыку. Значит, музыка оказала на этого больного то влияние, какое приписывали ей древние в лечении меланхолии? Или же П... излечился только потому, что, занимаясь музыкой, он возвращался к прежней своей профессии? По моему суждению, обе причины способствовали выздоровлению его, и я не берусь сказать, какая из двух внесла больший вклад в достигнутый результат¹.

Следовательно, больного вновь принудили к активности, шантажируя его душем. Но Лёре не ведает сомнений: музыка целительна, и вдвойне целительна, если исполняется самим больным. Разумеется, «есть умалишенные, состоянию которых музыка полезна, и иные, для которых она была бы вредна». Наибольшую пользу она приносит именно при меланхолии. «Когда перед нами весьма печальный умалишенный, погруженный в сильную апатию, музыка, если он ею занимается, будет в некотором роде противоядием от его безумных идей, возникнет борьба и, если музыка одержит верх, безумные идеи будут отторгнуты и побеждены. Просто слушать музыку, возможно, было бы бесполезно; но исполнять ее, уделяя внимание тому, что исполняется, есть развлечение безусловно действенное»².

Эскироль, со своей стороны, не считает собственные опыты в этом направлении успешными. Их описание заслуживает того, чтобы с ним ознакомиться:

Мне приходилось опробовать музыку как средство лечения умалишенных; я пытался использовать ее различными способами и при обстоятельствах, как никогда располагающих к успеху. Иногда она

1. *Leuret F. Du traitement moral de la folie.* P. 296–298.

2. *Ibid.* P. 304–305.

их раздражала, даже вызывала ярость; часто, казалось, развлекала; но сказать, что она способствовала излечению их, я не могу: она была полезна выздоравливающим.

Один больной липеманией, которому брат его играл музыку вместе с лучшими мастерами Парижа, впадал в бешенство, хотя музыканты находились не в его комнате, а в другом помещении; он твердил окружающим: «Отвратительно! им весело, когда я нахожусь в подобном состоянии». Брат этот, прежде нежно любимый, стал для больного невыносим.

Я наблюдал нескольких умалишенных, весьма искусных музыкантов, которые во время болезни слышали только фальшивые звуки; самая лучшая музыка поначалу возбуждала их, потом вызывала неудовольствие, а в конечном счете и гнев. Одна дама, прежде страстная поклонница музыки, начинала играть и петь привычные ей мелодии; но спустя несколько секунд пение прекращалось, и больная продолжала извлекать несколько нот из рояля, повторяя их часами самым однообразным и утомительным образом, если никто не брал на себя труд отвлечь ее и заставить отойти от инструмента.

Я много раз пытался применять музыку к отдельным больным и решил испытать, как действует она сразу на многих; опыты мои проделаны были летом 1824 и 1825 года. В нашей лечебнице несколько воскресений подряд собирались несколько весьма известных столичных музыкантов, коим помогали ученики музыкальной Консерватории: арфа, фортепьяно, скрипка, несколько духовых инструментов и блистательных вокалистов сообщая давали нам концерты, столь же приятные, сколь и интересные.

Восемьдесят умалишенных женщин из числа выздоравливающих, страдающих манией и мономанией в спокойной форме, и несколько больных липеманией удобно расположились в так называемом дортуаре для выздоравливающих; музыканты находились напротив, в помещении перед дортуаром, служившем мастерской... Они играли и пели мелодии самых различных тональностей, видов и ритмов, с переменной числа и характера инструментов; исполнили несколько больших музыкальных пьес. Умалишенные мои слушали очень внимательно, лица их оживлялись, глаза многих начинали блестеть, но все оставались спокойны; у нескольких женщин катились слезы, две из них попросились спеть одну мелодию и чтобы им аккомпанировали; желание их удовлетворили.

Зрелище это, новое для несчастных наших больных, не осталось без воздействия, но ни излечения, ни даже улучшения в их душевном состоянии достигнуто не было... Мне возражат, быть может, что музыка, отнюдь не привычная для женщин из Сальпетриер, не должна была произвести на них сильного действия; но я пробовал, и раньше и потом, влиять музыкой на умалишенных, которые успешно занимались ею всю жизнь, и даже на весьма искусных музыкантов, но с тем же успехом. Я не стану после этих неудач делать вывод, что бесполезно давать слушать музыку умалишенным или побуждать их играть самим; пусть музыка и не излечивает, но она развлекает и, как следствие, приносит облегчение; она отчасти утишает физическое и моральное страдание; и она очевидно полезна для выздоравливающих, а значит, отказываться от ее применения не следует¹.

Если приверженцы музыкальной терапии ссылались в поддержку своего мнения на истории и анекдоты об отдельных больных, то Эскироль осуществляет обширное статистическое исследование: он проводит опыт на *большом числе* пациентов. Именно так развеиваются медицинские легенды и предрассудки. Несмотря на возражения Лёре (который упрекает его в том, что он предварительно не отобрал больных, способных дать положительную реакцию), с середины XIX века мнение Эскироля возобладает полностью. Именно эту точку зрения отстаивает Гризингер, считавший музыку одним из способов занять больного, а главное, вернуть его к прежней жизни. Поскольку главный лечебный принцип заключается в том, чтобы «укрепить прежнее “я”», занятия музыкой имеют смысл лишь для тех, кто к ним приобщился до болезни. «Пытаться заставить человека, ненавидящего музыку, играть на каком-либо инструменте»² вполне бесполезно. Для него полезнее будет любая игра. В целом роль музыки сводится к активной терапии — наряду с садоводством, работой в мастерских, гимнастикой и умственными упражнениями. Несмотря на то что в XIX веке иногда возникала идея «музыкальной религии», позитивистская психиатрия конца столетия окончательно отказалась от магических притязаний Возрождения

1. *Esquirol J.-É.-D. Des maladies mentales. Vol. II. P. 585 sq.*

2. *Griesinger W. Traité des maladies mentales. P. 552–553.*

и осмотрительно смирилась с тем, что ей ничего не известно о механизме воздействия звуковых раздражителей на чувства и страсти. Пусть она и считает достоверным «закон ассоциаций», но признает, что с точностью установить природу стимулов, способных подтолкнуть ассоциации в желательном для терапии направлении, невозможно. Научная зрелость заключается в умении принять неточность, если ее нельзя подчинить рациональному контролю, а не в том, чтобы предпочесть ей ложную точность.

Семейное врачевание

Начиная с середины века приверженцы морального лечения стали уделять внимание возможностям терапии общественной средой — «социотерапии». Музыка интересует их в бесконечно меньшей степени, нежели «сельскохозяйственные колонии» (примером которых может служить Гел в Бельгии) или «семейное врачевание»: по окончании острого периода болезни, когда используются принудительные меры и курсы физического лечения (длительные ванны, холодные обливания, сухие растирания, кровопускания, тонизирующие и антиспастические препараты, кормление через зонд, морфин), Бриер де Буамон рекомендует прежде всего «семейную жизнь». Не возвращение больного в семью, а семейную организацию лечебной среды, в данном случае частной клиники. Желательно, чтобы руководство этой формой непрерывного лечения взяла на себя женщина: «Одни лишь женщины способны посвятить себя этому священному служению, и примеры добра, какое могут они совершить, придают им сил на этом жертвенном пути»:

В 1838 году, приняв на себя руководство лечебницей для умалишенных на улице Нёв-Сент-Женевьев, мы поняли, что следует противопоставить многочисленным неудобствам сего заведения такой метод лечения, какой мог бы успешно преодолеть затруднения, связанные с помещением в него. Семейная жизнь, идею которой подсказала блистательная и почтенная г-жа Бланш, представилась нам наилучшим средством. В осуществлении сего опыта положился я на достойную соратницу, коею одарило меня Провидение. Проникнувшись преимуществами, каковыя сей способ

лечения доставляет больным, она собрала в своих покоях больных разного рода мономаний, прежде всего тех, кто желал покусаться на жизнь свою, пребывал во власти мрачных печалей или одержим был мучительными галлюцинациями, и даже некоторых умалишенных, замышлявших причинять смерть другим. Это апостольское служение продолжалось не час или два, но круглые сутки. Здесь, находясь непрерывно среди них, вразумляя их, ободряя, укоряя или пошучивая над ними, в зависимости от обстоятельств, она принимала посетителей, занималась делами и заставляла гостей своих наблюдать за происходящим... Мономанам, погруженным в свою навязчивую идею, приходилось помимо воли слушать разговоры вокруг. Разнообразие людей, бесед, предметов постепенно оказывало действие на их ум, и мы могли бы привести весьма любопытные примеры больных, подобных статуям, ничего не слышавших и отчаявшихся, изъяслявших зловещую решимость, бесконечно повторявших одни и те же речи, каковых это ежеминутное давление в конечном счете расшевеливало, заставляло выйти из своего оцепенения и возвратиться к реальной жизни¹.

Дом доктора Бриера де Буамона уже служил прообразом нашей «групповой психотерапии». Неудивительно, что он заметил явление, которое мы сегодня назвали бы «переносом»:

Период, когда следует начинать подобное лечение, меняется в зависимости от характера симптомов; зачастую необходимо дожидаться, чтобы больные стали спокойнее, чтобы у них осталась только их идея фикс. Меланхолик с манией самоубийства, которого в острый период по десять или двенадцать часов держали в ванне, тот, кого подвергали насильственному кормлению, те, к кому вынуждены мы были применять принуждение, не могли не признать, по контрасту с этими средствами, что строгие меры, которым их подвергали, продиктованы были только их интересами. Разлука с больными, которые прежде были им товарищами, производит целительное влияние на их ум и пробуждает иные чувства. Мы наблюдали, как множество зловещих мыслей исчезало при этом ежедневном контакте! Не раз выздоравливающие покидали нас с неохотой, и, что служит нам сладчайшей наградой, между нами сохранялись длительные и благодарные связи².

1. *Brierre de Boismont A.-J.-F. Du suicide et de la folie-suicide. P. 645.*

2. *Ibid. P. 648.*

Как мы видим, супруга психиатра берет на себя тяжкую и порой опасную миссию. К тому же она приобретает новый, глубокий опыт патологического поведения. Непрерывное лечение связано с непрерывным наблюдением. Под пронизательным взором г-жи Бриер де Буамон признанная теория, определявшая меланхолию как «частичный бред», оказывается несостоятельной. В действительности меланхолия поражает человека целиком, во всей его полноте, не обходя стороной ни одну из его способностей:

Это ежедневное, ежечасное, ежеминутное наблюдение, воспроизведенное с безупречной точностью памятью преданной подруги жизни, оказывающей нам столь великую помощь, утверждает нас в убеждении, что все идеи объединены общей связью, и не позволяет нам верить в существование четко ограниченного частичного бреда... Отчего отказывать уму в единстве, каковое есть закон физиологии, патологии и универсума?¹

Какой вывод следует извлечь из этих примечательных наблюдений? Что в лечении депрессивных состояний большую роль играет фигура матери? Бриеру де Буамону до этого еще далеко. Но он по крайней мере обращается к психиатрам с советом, который нельзя не напомнить:

Мы весьма настоятельно рекомендуем врачам, посвящающим себя лечению умалишенных, с великим тщанием относиться к выбору супруги, ибо она может оказать неоценимые услуги заведению, и есть такие, какие оказать способна только она одна².

Можно ли бороться с наследственностью?

В гуморальной теории, как мы видели, меланхолия связана с определенным физическим расстройством. Не существует меланхолического состояния без наличия черной желчи в подреберье, в мозгу или в крови. На первый взгляд подобный детерминизм весьма несложен. Однако в описании

1. *Brierre de Boismont A.-J.-F. Du suicide et de la folie-suicide. P. 648-649.*
2. *Ibid. P. 649.*

сугубо гипотетических механизмов, которые приводят к образованию черной желчи, присутствуют различия и нюансы: ему могут способствовать наследственный темперамент, диета, дурной воздух, недостаток физических упражнений, сдерживание семенной жидкости, умственный труд, неумеренное благочестие, неразделенная любовь или ревность. То есть выработка черной желчи в равной мере объясняется как физическими, так и умственными или эмоциональными причинами. Однако все это многообразие весьма несхожих причин приводит к меланхолическому состоянию лишь при посредстве особой эндогенной *субстанции*, которая и будет его непосредственной причиной. Таким образом, терапия оказывается перед выбором: воздействовать непосредственно на ближайшую причину (с помощью кровопускания, ревульсии, очищения желудка) или прибегать к мерам, направленным на причины отдаленные (к диете, гигиене, распорядку дня, сну и т.д.).

Теория *нематериальной* меланхолии, а позднее — теория навязчивой идеи и частичного бреда отводят главную роль нервным, умственным или эмоциональным явлениям. А поскольку нервная система есть прежде всего реляционный механизм, меланхолия («липемания») представляется феноменом в первую очередь реактивным и психогенным. Физическая предрасположенность или темперамент благоприятствуют депрессивному состоянию, но само оно чаще всего толкуется как следствие психического шока или чрезмерного напряжения, вызванного внешними обстоятельствами. Депрессивная печаль есть стойкий отзвук «огорчительной идеи», от которой пациенту не удастся избавиться. Тем самым соматические явления переводятся в разряд последствий меланхолического состояния. Медицинские процедуры, оказывающие сильное воздействие на тело, больше не считаются специфическими: они лишь подготавливают пациента к восприятию морального лечения. Последнее изменяет впечатления, ощущения, течение мыслей, то есть обладает тем преимуществом, что влияет на саму болезнь или по крайней мере инициирует ментальную реакцию, которая затронет и разрушит инородное тело — навязчивую идею. Настоящее, каузально-специфическое лечение нацелено вначале на подавление патогенных раздражителей, на изменение

среды (чтобы больной не соприкасался больше с людьми или предметами, которыми вызвана его болезнь: никаких религиозных утешений для тех, кого сделала меланхоликами чрезмерная набожность!); затем больного можно подвергать благотворному влиянию музыки, речей, зрелищ, разного рода деятельности, игр, путешествий. Искусство терапевта заключается в умении выбрать и дозировать эти стимулы так, чтобы добиться положительных изменений в максимально короткие сроки. Если гуморальное лечение, по-видимому, часто опирается на мечту о физической магии, то лечение психологическое на начальном этапе своего развития переносит эту мечту в иной план: оно стремится стать идеально виртуозной игрой, мастерским владением всеми клавишами и регистрами нервной чувствительности.

Конечно, это еще всецело механистическая психология: ощущения, страсти, идеи понимаются как вещи или физические процессы. Нелегко осознать, что патологическое поведение не всегда сопровождается более или менее выраженным поражением нервной субстанции. Даже там, где толчком к развитию депрессии послужило чисто эмоциональное событие, врачам трудно поверить, что стойкое и глубокое депрессивное состояние со временем не вызывает никаких органических изменений; им непременно нужно допустить, что эмоции меняют тело и, в частности, нервную ткань. Ж.-П. Фальре в 1864 году писал о мозге: «Нельзя воздействовать на этот орган, не воздействуя одновременно на мысли и чувства; и наоборот, нельзя влиять на мысли и чувства, не влияя непосредственно на мозг или нервную систему в целом»¹. Таким образом, даже если болезнь начинается не с органического расстройства, то в конечном счете оно всегда возникает. Отсюда повышенный интерес психиатрии XIX века к поискам анатомических отклонений. В одном случае поиски эти увенчались блистательным успехом: Антуан-Лоран Бейль в 1822 году констатировал особый тип менингита у пациентов, скончавшихся от общего паралича². Быть может, есть надежда обнаружить подобный соматический субстрат и в меланхолии? Вину за нее возлагали поочередно на анемию,

1. *Falret J.-P. Des maladies mentales et des asiles d'aliénés. Paris, 1864. Введение.*

2. *Bayle A.-L. Recherches sur l'arachnitis chronique. Thèse. Paris, 1822.*

гиперемии, водянку головного мозга. И особенно на ишемию, которую, по утверждению Теодора Германа Мейнерта¹, он констатировал в большинстве случаев. Но все это было не вполне убедительно, хотелось бы точной, оригинальной патогностической картины. За отсутствием анатомического субстрата пришлось обратиться к тщательным клиническим наблюдениям, статистическим исследованиям и описанию измеримых физиологических явлений (пульса, температуры, давления). Разве липемания, мономания, традиционная меланхолия, обширные и расплывчатые сущности, не нуждаются в делении на более четкие и определенные клинические разновидности? Быть может, выяснится, что более тонкая классификация послужит основой для выработки лучшей терапии. Одним из первых выявленных и подтвержденных наблюдением фактов стал нередко родовой, наследственный характер депрессивных состояний.

Уже Пинель писал о наследственных, или «врожденных», видах безумия. Тем не менее он подчеркивал это обстоятельство только в связи с манией. Когда Ж.-П. Фальре предложит свое классическое описание *циркулярного психоза*, он укажет на его зачастую наследственный характер. Бриер де Буамон придет к тем же выводам, изучая склонность к суициду. Отныне влияние внешних факторов — среды, условий жизни, любовных разочарований — больше нельзя считать определяющим: это внешнее влияние переходит в разряд факультативных причин. Врожденная конституция играет куда более весомую роль. Депрессия как болезнь вновь предстает продуктом соматической структуры, эндогенным процессом. Собственный ритм *циркулярного психоза* почти не поддается внешним воздействиям. Чередование маниакального, депрессивного состояния и периодов просветления подчиняется внутреннему закону. Неудивительно, что Ж.-П. Фальре, затрагивая вопрос о лечении этого заболевания, призывает читателя к повышенной клинической бдительности, к самому строгому наблюдению за естественным развитием душевных болезней; он не может предложить никакого «терапевтического инструмента»:

1. *Meynert Th.H.* Psychiatrie. Klinik der Erkrankungendes Vorderbirns. Vienne, 1884.

В самом деле, как назначать лечение и следить за действием применяемых средств, если не установлено предварительно четких разграничений между фактами душевных болезней? Как осмыслить действие терапевтических средств, если не работать со сходными или по крайней мере аналогичными фактами и если нам не известен заранее естественный ход болезни? И однако именно в таком досадном направлении будет двигаться лечение до тех пор, покуда лекарственные средства будут нацелены на безумие вообще, и даже на манию и меланхолию, поскольку за названиями этими собраны воедино болезненные состояния, требующие самого строгого разграничения¹.

Но ни один врач не любит сидеть сложа руки. А сила традиции столь велика, что Фальре вновь ссылается на мнение древних авторов об абдоминальном источнике меланхолии, пытаясь его модернизировать и украсить неврологическими гипотезами в духе времени:

Источник и главная причина меланхолии чаще всего видятся нам, как и древним авторам, в различных расстройствах органов подчревной области, а главное, в системе большого симпатического нерва. Поэтому мы часто советуем разного рода аппликации на брюшные стенки меланхоликов и разделяем мнение нашего покойного собрата доктора Гислена, рекомендовавшего постельный режим как средство, нередко полезное при лечении меланхолии².

Быть может, Фальре непоследователен? Ведь вера в наследственный детерминизм меланхолии должна была привести его к полному отрицанию терапии? Как мы видели, с его точки зрения, физическое и моральное всегда оказывают друг на друга влияние. Согласно этому принципу, соматическое расстройство может само до известной степени претерпеть изменения под действием психики: Фальре не согласен с узким видением терапевтических перспектив у медиков «органической школы»:

Мы полагаем, что каждое средство, именуемое моральным, воздействует одновременно на психическое состояние, и что всякое средство, именуемое физическим, воздействуя на нервную систему,

1. *Falret J.-P. Des maladies mentales et des asiles d'aliénés. P. 474.*
2. *Ibid. Introduction. P. XXVI.*

одновременно влияет на моральное состояние или на умственные и эмоциональные способности... Не будь этой теории, нам трудно было бы постичь возможный эффект морального лечения при заболевании, чье первичное органическое условие заключается в поражении мозга или иных частей организма. Но... это изначальное нарушение, неведомое в сущности своей, можно изменить посредством упражнения умственных и эмоциональных способностей¹.

Следовательно, констатируя роль наследственности в депрессивных состояниях, не следует отказываться от активной терапии. Напротив, возникает еще более насущная необходимость в превентивном лечении, в серии профилактических мер. Так, Бриер де Буамон, убежденный, что «безумие через наследственность атакует основы психосоматики»², предлагает не ограничивать предупреждение самоубийства только запретом кровнородственных браков или браков между людьми с аналогичной наследственностью. Следует уделять особое внимание моральному и религиозному воспитанию детей, рожденных от «родителей-самоубийц», снабдить их с самого юного возраста оружием, способным отсечь смертоносные идеи, если таковые у них возникнут.

В этом заключается одно из самых интересных и плодотворных противоречий романтической медицины: она равно убеждена и в роковой роли наследственности (или вырождения), и в действенности социальных факторов, среди которых центральное место принадлежит воспитующему *слову*. Гигиена и педагогика могут служить, по выражению Бриера де Буамона, «модификаторами наследственности» без применения любых иных лекарств. Доктор Сериз разрабатывает детальную теорию органической действенности языка, в котором он видит главное связующее звено между индивидуальным организмом и общественной реальностью. Обучать какой-либо деятельной цели значит посредством слова изменять самое тело пациента:

Деятельная цель есть источник идей и чувств, вызывающих производство значительного числа явлений cerebro-мускульной, cerebro-ганглиозной, внутримозговой и cerebro-сенсорной

1. Ibid. Introduction. P. LI.

2. *Brierre de Boismont A.-J.-F. Du suicide et de la folie-suicide. P. 657.*

иннервации. Врач должен учитывать не только физиологическое влияние, оказываемое специальной и индивидуальной деятельной целью; он должен учитывать также и то влияние, какое оказывает общая, социальная деятельная цель, лежащая в основе наций и сохраняющая их. Именно в общей деятельной цели содержится главная причина общих характеров, отличающих друг от друга народы, племена и касты¹.

Человеческий замысел определяет психофизическую структуру: неврология доктора Сериза смыкается с общественной моралью и спиритуалистской метафизикой. Сериз и его друзья снова вводят в психиатрическую терапию, наряду с либерально-«прогрессивными» идеями, отсылку к религии и «христианскому спиритуализму», заклеяемому Пинелем, наследником века Просвещения, за угрозу омрачить жизненный горизонт меланхолика. (В книге Пинеля содержится изрядное количество занятных историй о меланхолии, вызванной методистской экзальтацией, которые он почерпнул из последних английских работ.) Если идея наследственности, по-видимому, ведет к всеобъемлющему детерминизму, то обращение к «дейтельной цели» открывает не менее глобальные перспективы свободы, позволяющей человеку вырваться из сферы чисто физиологического детерминизма и превратить тело в послушное орудие своего замысла. Человек избегнет печали и меланхолии, если сумеет полностью отдаться своей деятельной цели, не позволяя возникать «явлениям антагонистической иннервации», препятствующим его действиям: экспансивная эйфория есть результат «синергической иннервации», благодаря которой организм целиком включается в осуществление желания, то есть в реализацию «общественного дела».

Новшества и разочарования

XIX век — не только столетие детерминистских утверждений и романтических умозрений относительно общественного удела человека. Это эпоха бурного развития промышленности и техники, когда в ускоренном ритме появляются все новые

1. *Cerise L.-A.-Ph. Des fonctions et des maladies nerveuses. Paris, 1842. P. 169.*

физические изобретения и химические вещества. Меланхолия, как всякая недостаточно изученная болезнь, от которой нет подтвержденного практикой специфического лекарства, становится испытательным полигоном для всех открытий по мере их совершения; на ней пытаются опробовать все вновь выделенные способы воздействия. Почему бы не рискнуть и не поставить опыт? При этом, как правило, первые опыты применения каждого средства внушают определенные надежды, и всегда находятся восторженные или корыстные умы, спешащие воздать ему славу прежде, чем данный способ лечения будет должным образом испытан.

В конце XVIII века Перфект¹ расхваливает достоинства камфары и мускуса (известных, впрочем, с давних пор). Дж. Мейсон Кокс — страстный поклонник наперстянки², которую он считает лучшим рвотным средством: поскольку она не только воздействует на кровообращение, но и вызывает сильную тошноту, ее эффективность при безумии кажется ему несомненной. Своих сторонников имеют также лавровишневая вода³ и очный цвет полевой (*anagallis*)⁴. Во времена расцвета магнетизма⁵, а затем гипнотизма эти средства пытаются применить против меланхолии, равно как и против всех других болезней. Практически с самых первых, еще робких разрядов электрического тока его опробуют во всех формах: под конец XIX века всех меланхоликов лечат фарадизацией⁶. С появлением обезболивающих — эфира, хлороформа — их назначают при тревожных и буйных формах болезни; поначалу внимание обращают на успехи, затем — на нежелательные побочные действия этих веществ. Свой звездный час пережил и гашиш. С распространением подкожного введения лекарств этот новый прием был немедленно взят на вооружение; больным впрыскивают самые разнообразные вещества, от хлористого натрия до «нервной жидкости», включая камфару, морфин, собачью сыворотку,

1. *Perfect W.* A Remarkable Case of Madness. Rochester, 1791.
2. *Cox J.M.* Practical Observations on Insanity. Франц. перевод: *Observations sur la démence.*
3. *Spandaw du Celliée.* Dissertatio de lauro-cerasi viribus. Groningue, 1797.
4. *Bruch C.-L.* De anagallide. Strasbourg, 1758.
5. Эскироль (*Esquirol J.-É.-D.* Des maladies mentales) пишет, что пытался лечить некоторых меланхоликов магнетизмом. Результат был нулевым.
6. *Roubinovitch J., Toulouse É.* La Mélancolie. Paris, 1897.

яичковую вытяжку... Когда получила подтверждение роль фосфора в физиологии нервной системы, все ожидали положительной реакции меланхоликов (и «неврастеников») на назначение богатого фосфором рыбьего жира. Каждый новый медикамент возрождал надежду, сменявшуюся почти полным разочарованием: приходилось смириться с тем, что найдено всего лишь новое вспомогательное средство.

Самые противоречивые теории спокойно соседствуют друг с другом. Если прежде к причинам меланхолии относили одновременно и воздержание, и половую распущенность, то к середине XIX века в их число включают поочередно и хроническую церебральную гиперемия, и сужение кровеносных сосудов, снабжающих нервные центры. Поэтому пиявки к вискам или к затылку ставят по-прежнему. Но в то же время назначают амилнитрит для расширения сосудов головного мозга и обосновывают постельный режим необходимостью обеспечить лучшее кровоснабжение оконечности черепа. Еще один парадокс: меланхолия требует одновременно и возбуждающих, и успокоительных средств. При депрессии, считавшейся состоянием нервного истощения, пониженной возбудимости, хронической усталости, казалось бы, показаны средства возбуждающие, тонизирующие, «укрепляющие нервы»: баротерапия, кислородные ингаляции, облучение лампой красного света, горячие ванны, протоксалат или йодид железа, мышьяк, пурпурная спорынья, стрихнин, эзерин, строфант, не говоря уже о старинной хине. Но нет ли опасности с помощью большинства этих средств усилить бессонницу, обострить некоторые состояния тревожного возбуждения? Подобно тому как неврастения представляется «раздражительной слабостью», в меланхолии видят сочетание недостатка нервной энергии с ненормальной возбудимостью. Бенжамен Балль даже недвусмысленно связывает депрессивные явления с особой, только им свойственной формой возбудимости: «Депрессия, которой, по-видимому, характеризуется липемания, зачастую представляет собой лишь *обращенное возбуждение*; поэтому успокоение нервной системы есть одна из важнейших рекомендаций, коей нужно следовать»¹. Сегодня мы бы сказали: «подавленная агрессия».

1. Ball B. Leçons sur les maladies mentales. Op. cit.

Следует ли искать новых способов унять это тревожное возбуждение? Не стоит ли раз и навсегда с благодарностью принять дар, завещанный традицией, — опиум? Пока закон не догадался взять под контроль применение сока и семян мака, им всегда находилось место в личной аптечке меланхолика, причем место почетное: это было не обычное заурядное лекарство, а драгоценный запас, *ultima ratio*, мощное и опасное последнее средство. В конце XVIII века опий стал светским лекарством: скучающие мужчины и истерические дамы обращаются к нему не только при кашле, коликах, болях, но и, подобно Жюли де Леспинас, при муках *taedium vitae*¹. Бенжамен Констан в двадцатилетнем возрасте приобщится к опию через г-жу де Шарьер и будет постоянно иметь при себе склянку с ним²: легкий способ при случае симулировать самоубийство. Кольридж начинает принимать его из-за ревматических болей и впоследствии не может от него отказаться. Де Куинси близко знакомится с наркотиком по причине сильной зубной боли и надолго пристрастится к нему³. В последние годы XVIII века два врача, Ферриар в Англии и Кьяруджи в Италии, докладывают о замечательных успехах, достигнутых с помощью опия при меланхолии. Конечно, иногда седативный эффект оказывается чрезмерным, опий не следует прописывать людям слишком ослабленным; однако наркотическое действие опия можно смягчить, сопровождая его соответствующей дозой возбуждающего, тонизирующего средства, например хины. Это сочетание лекарств, впервые предложенное

1. Граф Дезаллер, друг госпожи Дю Деффан, в письме от 17 апреля 1749 года описывает действие опия, испытанное, по-видимому, на самом себе: «Он будоражит кровь, внушает самые веселые мысли, полнит душу приятными надеждами. Как только действие его кончается, он ввергает в вялость, меланхолию, оцепенение... Его дозу нужно увеличивать по крайней мере раз в три месяца. Он снижает аппетит, действует на нервы. Пользующиеся им худеют и желтеют; когда из желтых они превращаются в тощих и желтых; когда из желтых они становятся зелеными, смерть близка. Хотите попробовать?» (*Séjour P., marquis de. Julie de Lespinasse. Paris, 1905*).
2. *Constant de Rebecque B. Le Cahier rouge // Constant de Rebecque B. Œuvres / Éd. par A. Roulin. Paris, 1957*.
3. *De Quincey Th. Confessions of an English Opium-Eater. London, 1822; Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais / Traduit de l'anglais par P. Leiris. Paris: Gallimard, «L'imaginaire», 1990*.

Ферриаром¹, часто использовал Пинель при лечении мании. Насколько нам известно, первое упоминание опиумной терапии с увеличением дозы, целью которой служит не только борьба с бессонницей, но и снятие тревожной депрессии, встречается в примечании, которым женевский врач Луи Одье сопроводил свой перевод книги Кокса²; примечание это он счел необходимым добавить, дабы оспорить утверждение английского врача, полагавшего, что опий не только не оказывает стойкого действия, но даже не приносит временного облегчения:

Опиум представляется мне лекарством <...> от которого можно ожидать при этой болезни наилучшего эффекта. Одна молодая девица давно пребывала в глубокой меланхолии, внушавшей ей величайшее отчаяние и величайшее отвращение к жизни, с которой она несколько раз пыталась свести счеты. Однажды она настойчиво просила меня дать ей яду. Сперва я пытался ее отговорить, но наконец пообещал дать ей лекарство, которое либо вылечит ее, либо убьет. Я прописал ей порошки, составленные из грана опия и шести гранов мускуса, которые должна она была принимать каждые четыре часа. Лекарство она взяла охотно, в надежде, что оно оборвет ее жизнь (ибо излечение свое почитала совершенно невозможным); на первый раз оно пробудило ее внимание и позволило провести спокойную ночь в ожидании смерти. Я постепенно увеличивал дозу и довел ее до тридцати гранов опия в сочетании с равным количеством мускуса. Под счастливым влиянием этих порошков она постепенно вновь обрела покой, надежду и, наконец, уверенность в полном выздоровлении, каковое вскоре и последовало.

Интересно, что у девицы позднее были рецидивы, но Луи Одье столь же быстро сумел с ними справиться с помощью того же средства.

Опий (или морфий, выделенный в 1805 году Зертюрнером) получит широкое распространение; его использование станет обязательным. Список психиатров середины XIX века, заявлявших о своей приверженности этому лечению, весьма

1. *Ferriar J. Medical Histories and Reflections. London, 1792.*
2. *Cox J.M. Practical Observations on Insanity. Франц. перевод: Observations sur la démence. P. 69.*

обширен: Мишеа¹, Бриер де Буамон², Гислен³, Целлер, Гризингер⁴, Энгелькен⁵, Эрленмейер⁶, Сеймур⁷... Почти все они прибегали к методу возрастающих доз.

«О благодатный, нежный и всесильный опиум!»⁸ Он не всегда отпускает тех, кто попал к нему в зависимость. Зачастую опиумная эйфория опаснее, нежели депрессивная дисфория. А некоторые больные, вместо того чтобы успокоиться, приходят в возбуждение. Врачи стремятся найти более управляемые седативы. Вспоминают о некоторых пасленовых, издавна сопутствовавших опию в фармакопях, — белладонне, дурмане, белене. Маньян, вслед за Некке, весьма высоко оценивает действие скополамина при меланхолии⁹. Но П.И. Ковалевский¹⁰ в своей книге, французский перевод которой вышел в 1890 году, утверждает, что опиум и гиосциамин отныне окончательно свергнуты с пьедестала хлоралгидратом. Ковалевский, как и многие другие, полагает, что кокаин — лучший анальгетик при неврастении и меланхолии, и рекомендует назначать его в высоких дозах. Разочарование не заставило себя ждать. Быть может, при тревожных состояниях лучше будет ограничиться невинными бромистыми соединениями. Но тут появляются новые гипнотические препараты: сульфонал, уретан, паральдегид... Увы, это лечение, снижающее возбуждение и бессонницу, приводит к ступору!

1. Цит. по: *Griesinger W. Traité des maladies mentales*. P. 543.
2. *Brierre de Boismont A.-J.-F. Du suicide et de la folie-suicide*. P. 641.
3. *Guislain J. Leçons orales sur les phrénopathies*. 3 vol. Gand, 1852. Vol. III. P. 28.
4. *Griesinger W. Traité des maladies mentales*.
5. *Engelken F. Die Anwendung des Opiums in Geisteskrankheiten und einigen verwandten Zuständen // Allg. Z. Psychiat.* 1851. № 8. S. 393.
6. *Erlenmeyer A.A. Symptômes et traitement des maladies mentales à leur début // Traduction française par J. de Smeth. Bruxelles, 1868*. P. 140.
7. Цит. по: *Brierre de Boismont A.-J.-F. Du suicide et de la folie-suicide*. P. 641. См. также: *Voisin Aug. Du traitement de la folie par les injections hypodermiques de chlorhydrate de morphine // Un. Méd.* 1875. № 13. P. 121, 256.
8. *Baudelaire Ch. Les Paradis artificiels*. Paris, 1931 [1^{re} éd. 1860]. (*Бодлер Ш. Опиоман // Бодлер Ш. Искусственный рай / Пер. В. Лихтенштадта. — Прим. перев.*)
9. *Magnan V. Leçons cliniques sur les maladies mentales*. 2^e éd. Paris, 1893.
10. *Kovalevsky P.I. Hygiène et traitement des maladies mentales et nerveuses // Traduction française par W. de Holstein. Paris, 1890*. (*Ковалевский П.И. Гигиена и лечение душевных и нервных болезней. — Прим. перев.*)

1900: предварительные пределы медицинской помощи

«Не существует каузального лечения маниакально-депрессивного психоза», — напишет Крепелин в конце XIX века¹. Можно ли говорить о полном излечении меланхолика? — задается вопросом Ж. Люис². Нет. «Недуг всегда подспудно присутствует в нем, и под влиянием какой-нибудь случайной причины он способен заболеть снова». Наука конца века еще сильнее, нежели романтическая психиатрия, верит в силу «зачатка наследственной предрасположенности». Люис в большинстве случаев наблюдает неумолимое ухудшение состояния. Он видит, как его якобы выздоровевшие больные «не раз, с промежутком в два или три года, заболели вновь, излечивались, снова заболели и в конечном счете, страдая сильными странностями характера и чудачествами, впадали в состояние пассивности, которое есть первая стадия деменции».

Обратимся, наконец, к серьезной монографии того времени — труду Рубиновича и Тулуза³; в нем содержится обширная и эклектичная глава о врачевании меланхолии, где перечислено множество фармакологических средств и разнообразных рекомендаций относительно мер гигиены и приемов морального воздействия. Но авторы обладают достаточным опытом, чтобы признать: в их распоряжении нет специфического лечения, которое давало бы постоянный эффект и было пригодно для всех. Прошли те времена, когда врачи могли мечтать об одном лекарстве, вызывающем полную ревульсию (как чемерица), или об одном методе морального лечения, способном уничтожить идею фикс, бредовое ядро болезни. Есть тысячи способов лечения, но непогрешимого среди них нет. Тысячи мелких орудий оставляют нас безоружными. Следует терпеливо сочетать терапевтические приемы, заранее зная, что ни один из них не окажет решающего действия. Бессилие может подтолкнуть нас к нигилизму: раз ничто не действует, то и делать ничего не нужно. Но бездействие претит медицине. В подобном случае существует еще один выход — полипрагмазия, испытание всех средств, какие только можно вообразить;

1. *Kraepelin E.* Psychiatrie. 8^e éd. 4 vol. Leipzig, 1909–1915. Vol. III. P. 1391.
2. *Luys J.* Le Traitement de la folie. Paris, 1893. P. 283 sq.
3. *Roubinovitch J., Toulouse É.* La Mélancolie. Paris, 1897. P. 354–415.

это будет уже не та претенциозная полипрагамазия, которая получила распространение в эпоху Возрождения и на которую по праву ополчался Пинель, но скромное, непритязательное разнообразие, заранее извиняющееся за свои невеликие результаты.

Большинство методов, считавшихся ранее специфическими, до сих пор [до 1960 года] не вышли из употребления, но оценивают их весьма сдержанно и эффекта ожидают минимального: больным прописывают ванны, очищение желудка, горчичники, назначают тонизирующие и седативные средства. Но до конца вылечить меланхолию не обещают: при депрессивных состояниях все сводится лишь к облегчению ряда наиболее тягостных симптомов. Больных кормят и путем постоянного надзора препятствуют суицидальным порывам, не позволяя свершиться худшему. Их не *принуждают* насильно к какому-либо занятию, поскольку никто больше не считает, что умеет влиять на душевные механизмы. Никому недостает самонения верить, будто пациента можно изменить, — ему всего лишь доставляют наилучшие возможности для того, чтобы измениться самому, по собственной стихийной инициативе. Не в силах повлиять наверняка на саму болезнь, врачи прибегают к множеству простых «вспомогательных» вмешательств, которые могут послужить опорой для процесса восстановления. Старинная мечта о чудесном лечении, поражающем тайную силу, была оставлена. Психиатры 1900 года согласились признать, что выздоровление — лишь в малой степени дело рук врачей; оно есть самопроизвольный и загадочный акт, которым организм по своему усмотрению отвечает на оказанную ему помощь. Быть может, при меланхолии тело ответить не в состоянии... Медицина смиряется с этим унижением: она не располагает научными, поддающимися контролю приемами, которые могли бы вывести организм из заторможенности, изменить ту вялую кинестезию, на какой зиждется депрессивное сознание. Нет никаких способов воздействия на расстройство *жизненной силы*, составляющее основу меланхолии. Единственная, но весьма важная функция медицины — оказывать помощь, зная, что она может выступать лишь в роли *помощницы* и наблюдательницы за развитием депрессивного состояния. Однако обеспечивать насущные потребности больного, сохранять ему жизнь, даже

если никак нельзя пробудить его наиболее глубинные функции и настройки, — не такая уж ничтожная задача.

Тем не менее психология конца XIX века вполне допускает возможность излечить меланхолию физическими средствами. «Меланхолии как чисто душевного образования не существует», — пишет Жорж Дюма. Она «всегда есть сознание телесного состояния»¹. И медицина в принципе вполне способна воздействовать на это «телесное состояние». Просто на данном этапе она никак не умеет влиять на специфические соматические структуры, которые определяют переживание индивидом своего «внутреннего времени», эмоциональную окраску его взгляда на мир, ощущение легкости или тяжести, которым сопровождаются его поступки и мысли. Меланхолик еще на несколько десятилетий останется типичным воплощением непостижимого, недоступного человека, пленника в темнице, ключ от которой еще предстоит найти.

Библиография к диссертации 1960 года

Труды общего характера

Ackerknecht Erwin H. Kurze Geschichte der Psychiatrie. Stuttgart, 1957.

Laehr Heinrich. Die Literatur der Psychiatrie, Neurologie und Psychologie von 1459 bis 1799. 3 vol. Berlin, 1900.

Laignel-Lavastine Maxime, Vinchon Jean. Les Malades de l'esprit et leurs médecins du XVIe au XIXe siècle. Paris, 1930.

Lewis Aubrey J. Melancholia: historical review // J. ment. Sci. 1934. № 80. P. 1.

Lewis Nolan Don Carpentier. A Short History of Psychiatric Achievement. New York, 1941.

Semelaigne Louis-René. Les Grands Aliénistes français. 2 vol. Paris, 1894.

Semelaigne Louis-René. Les Pionniers de la psychiatrie française avant et après Pinel. 2 vol. Paris, 1930–1932.

Vie Jacques. Histoire de la psychiatrie // M. Laignel-Lavastine. Histoire générale de la médecine. Paris, 1949. Vol. III.

Zilboorg Gregory, Henry George William. A History of Medical Psychology. New York, 1941.

1. *Dumas G.* Les États intellectuels dans la mélancolie. Paris, 1895. P. 141.

Использованные источники

Aetius Amidenus. De melancholia // Claudii Galeni opera omnia / Éd. par C. G. Kühn. Vol. XIX. Leipzig, 1830.

Agrippa de Nettesheim, Henricus Cornelius. De occulta philosophia. Cologne, 1533.

Alexander Trallianus. Libri duodecim. Bâle, 1556.

Arétée de Cappadoce // C. G. Kühn. Medicorum Graecorum opera quae exstant. Vol. XXIV. Leipzig, 1828; Traduction française par L. Renaud: Traité des signes, des causes et de la cure des maladies aiguës et chroniques, Paris, 1834.

Aristote. Problemata.

Babinski Joseph. «Guérison d'un cas de mélancolie à la suite d'un accès provoqué de vertige voltaïque» // Rev. neurol. 1903. № 11. P. 525.

Ball Benjamin. Leçons sur les maladies mentales. 2^e éd. Paris, 1880–1883.

Baudelaire Charles. Journaux intimes / Éd. par J. Crépet et G. Blin. Paris, 1949.

Baudelaire Charles. Les Paradis artificiels. Paris, 1931 (1^{re} éd. — 1860).

Bayle Antoine-Laurent. Recherches sur l'arachnitis chronique, thèse. Paris, 1822.

Blackmore Richard. A Treatise on the Spleen and Vapours. London, 1725.

Boerhaave Herman. Praxis medica. 5 parties en 3 vol. Padova, 1728.

Boissier de Sauvages François. Nosologia methodica. 5 vol. Amsterdam, 1763.

Brierre de Boismont Alexandre-Jacques-François. Du suicide et de la folie-suicide. 2^e éd. Paris, 1865.

Bright Timothy. A Treatise of Melancholie. London, 1586.

Browne Richard. Medicina Musica, or A Mechanical Essay on the Effects of Singing, Musick, and Dancing on Human Bodies, to which is annexed a New Essay on the Nature and Cure of the Spleen and Vapours. London, 1674.

Bruch Carolus Ludovicus. De anagallide. Strasbourg, 1758.

Burton Robert. The Anatomy of Melancholy. Oxford, 1621 / Éd. par A. R. Shilleto. 3 vol. London, 1893.

Cabanis Pierre-Jean-Georges. Rapports du physique et du moral de l'homme. 2 vol. Paris, 1802.

Caelius Aurelianus. De morbis acutis et chronicis / Traduction anglaise par I. E. Drabkin. Chicago, 1950.

Calmeil Louis-Florentin. Article «Lypémanie» // Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales. 2^e série. T. III. Paris, 1870.

Campanella Tommaso. Del senso delle cose e della magia / Éd. par A. Bruers. Bari, 1925.

Cassien Jean. De institutis coenobiorum. Migne, PL. Vol. II et L.

Cazenave Pierre-Louis-Alphée. Article «Hellébore» // Dictionnaire de médecine / Éd. par N. Adelon, et coll. 30 vol. 2^e éd. Paris, 1832–1846. Vol. XV.

Celsus Aulus Cornelius. De arte medica, III, 18 // Corpus medicorum Latinorum. Vol. I / Éd. par F. Marx. Leipzig–Berlin, 1915.

Cerise Laurent-Alexis-Philibert. Des fonctions et des maladies nerveuses. Paris, 1842.

Cheyne George. The English Malady: or, A Treatise of Nervous Diseases of all Kinds; as Spleen, Vapours, Lowness of Spirits, Hypochondriacal and Hysterical Distempers, etc. En trois parties. London, 1733.

Chiarugi Vincenzo. Della pazzia in genere, e in specie. 3 vol. Florence, 1793.

Constant de Rebecque Benjamin. Le Cahier rouge // Œuvres / Éd. par A. Roulin. Paris, 1957.

Constantinus Africanus. Opera. 2 vol. Bâle, 1536–1539.

Cox Joseph Mason. Practical Observations on Insanity. London, 1804; Traduction française par L. Odier: Observations sur la démence. Genève, 1806.

Crichton Alexander. An Inquiry into the Nature and Origin of Mental Derangement. 2 vol. London, 1798.

Cullen William. First Lines of the Practice of Physic. 2 vol. Édimbourg, 1777–1779.

Dante. Divine Comédie.

De Quincey Thomas. Confessions of an English Opium-Eater. London, 1822.

Diderot et d'Alembert. Encyclopédie. 35 vol. Paris, 1751–1780.

Dioscorides Pedanius Anazarbeus. De materia medica. 3 vol. / Éd. par M. Wellmann. Berlin, 1906–1914.

Donne John. The Poems of John Donne / Éd. par H.J. C. Grierson. Oxford, 1933.

Du Bellay Joachim. Les Regrets. Paris, 1558 // Œuvres poétiques. 6 vol. / Éd. par H. Chamard. Vol. II (1910). Paris, 1908–1931.

Du Deffand Marie. Lettres à Horace Walpole. 3 vol. London, 1912.

Du Laurens André. Discours de la conservation de la veue; des maladies melancholiques; des catarrhes; et de la vieillesse. Paris, 1597.

Traduction anglaise par R. Surphlet: A Discourse of the Preservation of the Sight; of Melancholike Diseases; of Rheumes and of Old Age. London, 1599. Shakespeare Association Facsimiles. № 15. Oxford, 1938.

Dumas Georges. Les États intellectuels dans la mélancolie. Paris, 1895.

Engelken Friedrich. Die Anwendung des Opiums in Geisteskrankheiten und einigen verwandten Zuständen // Allg. Z. Psychiat. 1851. № 8. S. 393.

Erlenmeyer Adolf Albrecht. Symptômes et traitement des maladies mentales à leur début / Traduction française par J. de Smeth. Bruxelles, 1868.

Esquirol Jean-Étienne-Dominique. Des maladies mentales. 2 vol. Paris, 1838.

Falret Jean-Pierre. Des maladies mentales et des asiles d'aliénés. Paris, 1864.

Fermin Philippe. Instructions importantes au peuple sur les maladies chroniques. 2 vol. Paris, 1768.

Fernel Jean. Les Sept Livres de la thérapeutique universelle, mis en François par le sieur B. du Teil. Paris, 1648.

Fernel Jean. Universa medicina. Paris, 1567.

Ferrand Jacques. De la maladie d'amour, ou mélancolie érotique. Discours curieux qui enseigne à cognoistre l'essence, les causes, les signes et les remèdes de ce mal fantastique. Paris, 1623.

Ferriar John. Medical Histories and Reflections. London, 1792.

Ficinus Marsilius. Opera omnia. 2 vol. Bâle, 1576.

Flaubert Gustave. La Tentation de saint Antoine. Paris, 1874 // Œuvres complètes. Vol. III. Paris, 1924.

Flemyng Malcolm. Neuropathia; sive de morbis hypocondriacis et hystericis, libri tres, poema medicum. York, 1740.

Forestus Petrus. Observationum et curationum medicinalium ac chirurgicarum opera omnia. Francfort, 1634.

Fracassini Antonio. Opuscula pathologica, alterum de febribus, alterum de malo hypocondriaco. Leipzig, 1758.

Galien. Claudii Galeni opera omnia / Éd. par C.G. Kühn. 20 vol. Leipzig, 1821–1833.

Galien. Des lieux affectés, III, IX // Volume II des Œuvres de Galien / Traduction française par Ch. Daremberg. 2 vol. Paris, 1854–1856.

Geiger Malachias. Microcosmus hypocondriacus sive de melancholia hypocondriaca tractatus. Munich, 1651.

Goethe. Vérité et Poésie. Livre XIII.

Graebner Gottfried Lebrecht. De melancholia vera et simulate. Halle—Magdebourg, 1743.

Green Matthew. The Spleen // Minor Poets of the XVIIIth Century / Éd. par Fausset. Everyman's Library, London.

Griesinger Wilhelm. Traité des maladies mentales / Traduction française par P.-A. Doumic. Paris, 1865.

Guislain Joseph. Leçons orales sur les phrénopathies. 3 vol. Gand, 1852.

Harvey Gideon. Morbus Anglicus, or a Theoretick and Practical Discourse of Consumptions, and Hypochondriack Melancholy. London, 1672.

Heinroth Johann Christian August. Lebrbuch der Störungen des Seelenlebens. 2 vol. Leipzig, 1818.

Highmore Nathanael. Exercitationes duae; quarum prior de passion hysterica; altera de affectione hypochondriaca. 3e éd. Iéna, 1677.

Hildegarde de Bingen. Hildegardis causae et curae / Éd. par P. Kaiser. Leipzig, 1903.

Hildegarde de Bingen. Subtilitates. Migne, PL. Vol. CXCVII.

Hippocrate. Œuvres complètes d'Hippocrate / Éd. par É. Littré. 10 vol. Paris, 1839—1861.

Hofer Johannes. Dissertatio medica de nostalgia oder Heimwehe. Bâle, 1688.

Hoffmann Frédéric. La Médecine raisonnée / Traduction française par J.-J. Bruhier. 9 vol. Paris, 1739—1743.

Homère. Iliade; Odyssée.

Jacobi Maximilian. Die Hauptformen der Seelenstörungen in ihren Beziehungen zur Heilkunde. Leipzig, 1844.

Saint Jérôme. Epistulae / Éd. par I. Hilberg. 3 tomes en 2 volumes. Vienne—Leipzig, 1910—1918.

Kircher Athanasius. Musurgia universalis. Rome, 1650.

Kovalevsky Pavel Ivanovitch. Hygiène et traitement des maladies mentales et nerveuses / Traduction française par W. de Holstein. Paris, 1890.

Kraepelin Emil. Psychiatrie. 8e éd. 4 vol. Leipzig, 1909—1915.

Krafft-Ebing Richard von. Lehrbuch der Psychiatrie auf klinischer Grundlage. 3e éd. Stuttgart, 1888.

Kratzenstein Christian Gottlieb. Dissertatio de vi centrifuga ad morbos sanandos applicata. Copenhagen, 1765.

La Fontaine Jean de. Fables.

Leuret François. Du traitement moral de la folie. Paris, 1840.

Lorry Anne-Charles. De melancholia et morbis melancholicis. 2 vol. Paris, 1765.

Luis Jules. Le Traitement de la folie. Paris, 1893.

Magnan Valentin. Leçons cliniques sur les maladies mentales. 2^e éd. Paris, 1893.

Marquet François-Nicolas. Nouvelle Méthode facile et curieuse, pour connoitre le pouls par les notes de la musique. 2^e éd. / Augmentée de plusieurs observations et réflexions critiques, et d'une dissertation en forme de thèse sur cette méthode; d'un mémoire sur la manière de guérir la mélancolie par la musique, et de l'éloge historique de M. Marquet par P.-J. Buchoz. Amsterdam, 1769.

Meynert Théodore Hermann. Psychiatrie. Klinik der Erkrankungen des Vorderbirns. Vienne, 1884.

Montaigne Michel de. Essais / Éd. par A. Thibaudet. Paris, 1946.

Montaigne Michel de. Journal de voyage / Éd. par L. Lautrey. Paris, 1906.

Montanus Ioannes Baptista (Monti, Giovanni Battista). Consilia medica omnia. Nuremberg, 1559.

Morel Bénédicte-Augustin. Traité des maladies mentales. Paris, 1860.

Oribase. Œuvres d'Oribase, texte grec et traduction française / Éd. par C. Bussemaker et Ch. Daremberg. 6 vol. Paris, 1851–1876.

Paracelsus Theophrastus. Von den Krankheiten, die der Vernunft berauben // Sämtliche Werke / Éd. par K. Sudhoff. Munich–Berlin, 1930. Ire partie. Vol. II. P. 452.

Paul d'Égine. Pragmateia / Éd. par J.L. Heiberg // Corpus medicorum Graecorum, IX, 1, 2. Leipzig–Berlin, 1921–1924.

Pelletan Pierre. Article «Ellébore» // Dictionnaire des sciences médicales. 60 vol. Paris, 1812–1822. Vol. XI (1815).

Perfect William. A Remarkable Case of Madness. Rochester, 1791.

Pétrarque. Opera quae exstant omnia. 4 tomes en 2 volumes. Bâle, 1554.

Pinel Philippe. Article «Ellébore» // Encyclopédie méthodique, série Médecine. Tome V. 2^e partie. Paris, 1792.

Pinel Philippe. Article «Mélancolie» // Encyclopédie méthodique, série Médecine. Tome IX. 2^e partie. Paris, 1816.

Pinel Philippe. Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie. 2^e éd. Paris, 1809.

Pirandello Luigi. Henri IV / Traduction française par B. Crémieux. Paris, 1928.

Platter Felix. Observationes in hominis affectibus plerisque. Bâle, 1614.

Platter Felix. Praxeos seu de cognoscendis... affectibus tractatus. 2 vol. Bâle, 1602–1603.

Pline l'Ancien. Histoire naturelle / Texte latin et traduction française par P.-C.-B. Guérault. 3 vol. Paris, 1802.

Plutarque. Vies des hommes illustres / Traduction française par J. Amyot. 2 vol. Genève, 1604–1610.

Pomme Pierre. Traité des affections vaporeuses des deux sexes. Lyon, 1763.

Ramos de Pareja Bartolomeo. Musica pratica. Bologne, 1482 / Réédition d'après les originaux par J. Wolf. Leipzig, 1901.

Raulin Joseph. Traité des affections vaporeuses du sexe. 2^e éd. Paris, 1759.

Reil Johann Christian. Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen. 2^e éd. Halle, 1818 (1^{re} éd. — 1803).

Renzi Salvatore de. Collectio Salernitana. 5 vol. Naples, 1852–1859.

Roubinovitch Jacques, Toulouse Édouard. La Mélancolie. Paris, 1897.

Rousseau Jean-Jacques. Confessions // Œuvres complètes. Vol. I / Éd. par B. Gagnebin et M. Raymond. Paris, 1959.

Rufus d'Éphèse. Œuvres / Texte grec et traduction française, éd. par Ch. Daremberg et Ch.-E. Ruelle. Paris, 1879.

Sénèque. De tranquillitate animi / Éd. par R. Waltz // Dialogues. Vol. IV. Paris, 1927.

Shakespeare. Works. Oxford, 1920.

Sophocle. Les Trachiniennes.

Spandaw du Celliée. Dissertatio de lauro-cerasi viribus. Groningue, 1797.

Swift Jonathan. Gulliver's Travels. London, 1726. См. часть IV: A Voyage to the Houyhnhnms, chap. VII.

Sydenham Thomas. Dissertatio epistolaris... de affectione hysterica. London, 1682. Traduction française par A.-F. Jault: Médecine pratique de Sydenham. Paris, 1774.

Sylvius Jacobus (Dubois Jacques, d'Amiens). Opera medica. Genève, 1630.

Tissot Samuel-Auguste-André-David. Essai sur les maladies des gens du monde. 3^e éd. Paris, 1771.

Vanini Lucilio. Dialogi de admirandis naturae reginae deaeque mortalium arcanis. Paris, 1616.

Voisin Félix. Des causes morales et physiques des maladies mentales. Paris, 1826.

Voltaire. Œuvres complètes / Éd. par L. Moland. 52 vol. Paris, 1877–1885.

Walton Izaak. The Compleat Angler. London, 1653.

Zacutus Abraham. Opera. Lyon, 1657.

Zimmermann Johann Georg. Über die Einsamkeit. 4 vol. Leipzig, 1784–1785.

Литература

Allen Don Cameron. Donne on the mandrake // Mod. Language Notes. 1959. № 74. P. 393.

Babb Lawrence. The Elizabethan Malady. East Lansing, 1951.

Bachelard Gaston. La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective. Paris, 1938.

Belloni Luigi. Dall'elleboro alla reserpina // Arch. Psicol. Neurol. Psichiat. 1956. № 17. P. 115.

Belloni Luigi. The mandrake // Psychotropic Drugs. Proceedings of the International Symposium on Psychotropic Drugs / S. Garattini, V. Ghetti (éd.). Milano, 1957. P. 5–9.

Bleuler Manfred. Les Dépressions en médecine générale / Traduit de l'allemand par le Dr. A. Werner. Lausanne, 1945.

Bober Harry. The zodiacal miniature of the Très Riches Heures of the Duke of Berry. Its sources and meaning // J. Warburg Courtauld Inst. 1948. № 11. P. 1.

Butcher Samuel Henry. The melancholy of the Greeks // Some Aspects of the Greek Genius. 3e éd. New York, 1916.

Castiglioni Arturo. Histoire de la médecine / Traduction française par J. Bertrand et F. Gidon. Paris, 1931.

Chastel André. Marsile Ficin et l'art. Genève, 1954.

Chastel André. Melancholia in the sonnets of Lorenzo de' Medici // J. Warburg Courtauld Inst. 1945. № 8. P. 61.

Curtius Ernst Robert. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 1re éd. Berne, 1948 (2^e éd. — 1954).

Daremberg Charles. Histoire des sciences médicales. 2 vol. Paris, 1870.

Dodds Eric Robertson. The Greeks and the Irrational. Berkeley–Cambridge, 1951.

Doughty Oswald. The English malady of the eighteenth century // Rev. Engl. Stud. 1926. № 2. P. 257.

Drabkin I.E. Remarks on ancient psychopathology // *Isis*. 1955. № 46. P. 223.

Edelstein Emma Jeannette, Ludwig Asclepius. A Collection and Interpretation of the Testimonies. 2 vol. Baltimore, 1945–1946.

Ernst Fritz. Vom Heimweh. Zurich, 1949.

Florkin Marcel. Médecine et médecins au pays de Liège. Liège, 1954.

Guardini Romano. De la mélancolie comme témoignage de l'absolu / Traduction française par J. Ancelet-Hustache. Paris, 1952.

Häser Heinrich. Lehrbuch der Geschichte der Medizin und der epidemischen Krankheiten. Vol. I: Geschichte der Medizin im Altertum und Mittelalter. 3e éd. Iéna, 1875.

Heiberg J.L. Geisteskrankheiten im klassischen Altertum // *Allg. Z. Psychiat.* 1927. № 86. P. 1.

Jaeger Werner. Paideia. 2^e éd. 3 vol. Berlin, 1954. (См.: II, III: Die griechische Medizin als Paideia. P. 11–58.)

Kristeller Paul Oskar. The Philosophy of Marsilio Ficino / Traduction anglaise par V. Conant. New York, 1943.

Lely Gilbert. La Vie du marquis de Sade. 2 vol. Paris, 1957.

Le Savoureux Henry. Contribution à l'étude des perversions de l'instinct de conservation: le spleen. Thèse. Paris, 1913.

Macht David I. The history of opium and some of its preparations and alkaloids // *J. Amer. med. Ass.* 1915. № 64. P. 477.

Marcel Raymond. Marsile Ficin. Paris, 1956.

Müri Walter. Melancholie und schwarze Galle // *Mus. Helv.* 1953. № 10. P. 21.

Musik in der Medizin / Hildebrand Richard Teirich (éd.). Stuttgart, 1958.

Panofsky Erwin, Saxl Fritz. Dürers «Melencolia I». Leipzig, 1923.

Puschmann Theodor. Handbuch der Geschichte der Medizin. 3 vol. Iéna, 1902–1905.

Ramming-Thön Fortunata. Das Heimweh. Thèse. Zurich, 1958.

Rehm Walter. Experimentum medietatis, Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Munich, 1947.

Saxl Fritz. Lectures. 2 vol. London, 1957.

Schaerer René. L'Homme antique et la structure du monde intérieur d'Homère à Socrate. Paris, 1958.

Schmidt Albert-Marie. La Mandragore. Paris, 1958.

Ségur Pierre, marquis de. Julie de Lespinasse. Paris, 1905.

Serauky Walter. Affektenlehre // Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik. Vol. I. Kassel-Bâle, 1949–1951. P. 113–121.

Sigerist Henry Ernst. Introduction à la médecine / Traduction française par M. Ténine. Paris, 1932.

Sigerist Henry Ernst. The story of tarantism // D.M. Schullian, M. Schoen (éd.). New York: Music and Medicine, 1948.

Temkin Owsei. The Falling Sickness. Baltimore, 1945.

Thorndike Lynn. A History of Magic and Experimental Science. 8 vol. New York, 1923–1958.

Walker Daniel Pickering. Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella. London, 1958.

Когда наша работа уже находилась в печати, вышли следующие труды:

Bandmann Günter. Melancholie und Musik, ikonographische Studien. Cologne, 1960.

Binswanger Ludwig. Melancholie und Manie. Pfullingen, 1960.

АНАТОМИЯ
МЕЛАНХОЛИИ

Смех Демокрита

Демокрит ищет одиночества за пределами города; он без разбора смеется над «всякой вещью». Жители Абдер считают его впавшим в безумие и, желая вернуть разумение своему великому соотечественнику, зовут на помощь Гиппократата... Подробное изложение этой легенды дошло до нас в апокрифических письмах, включенных в состав Гиппократовского корпуса.

Перед тем как отправиться в Абдеры, Гиппократ высказывает свое мнение по поводу сообщенных ему симптомов. Безусловно, смеяться над «всякой вещью», не обращая внимания на различие между добром и злом, есть признак безумия, и Гиппократ собирается прямо сказать Демокриту: «Ты страдаешь от меланхолии, *melancholia*». Но, добавляет целитель, стремление к одиночеству — симптом не столь однозначный, поскольку есть разница между созерцательным уединением и тем, к которому стремятся люди под воздействием черной желчи. Абдериты неспособны отличить одно от другого, тем более что внешние проявления одни и те же: и сумасшедшие, и созерцатели «отворачиваются от людей, рассматривая внешность себе подобных как чужую»¹. Гиппократ склонен считать Демокрита тем, кто устремлен к высшим сферам благодаря «исключительной мощи души». Но пока это лишь догадка, и, чтобы ее проверить, Гиппократ решает лично освидетельствовать предположительного больного. Это его долг по отношению к исключительной личности, «произведению природы», и он заранее отказывается от вознаграждения. В его намерения входит посмотреть на того, кого считают больным, и послушать его речи, чтобы прийти к заключению — прогнозу (*prognosis*), — на основании которого будет принято

1. *Гиппократ. Сочинения* / Пер. с греч. В.И. Руднева. М.—Л.: Медгиз, 1941. Т. 3. С. 317 (письмо 12). — *Прим. перев.*

решение о лечении, то есть о необходимости приема чемерицы. Встреча философа с врачом описана Гиппократом в знаменитом «Послании Дамагету» (письмо под номером 17).

Приехав в Абдеры, Гиппократ видит под сенью деревьев человека, который читает, размышляет и рассматривает внутренности вскрытых им животных. Демокрит объясняет ему, что занимается вскрытиями, чтобы обнаружить местонахождение желчи и тем самым лучше узнать причины безумия. Его уединение полностью оправданно, поскольку оно обусловлено не расстройством гуморов, но поиском скрытых причин, предпринятым человеком мудрым, который своими глазами стремится увидеть природу и расположение (*physis kai thesis*) желчи. Обладая точным и объективным знанием, он намного превосходит тех, кто усомнился в здравии его рассудка. Он *знает*, что здоровье и болезнь зависят от правильного соотношения гуморов. Другие об этом не подозревают и в своем безумии объявляют его сумасшедшим. Доводы Демокрита кажутся врачу более чем убедительными. Причиной смеха над «всякой вещью» служит всеобщее безумие: «Я смеюсь только над человеком, переполненным глупостью, свободным от правых дел, ребяческим во всех своих намерениях и бесполезно страдающим от огромных трудов...»¹. Далее в стиле диатрибы следует перечень нескончаемых примеров человеческого неразумия. Как будто испытывая удовольствие от описания тех бесчинств, которыми переполнены подмостки мира, Демокрит в своей обвинительной речи доходит до прямой мизантропии: ненависть к людям продиктована законами космоса, который сам «полон недоброжелательством к человеку», то есть мизантропией. Презрения не заслуживают лишь те, кто, умея сдерживать свои желания, нашли «меру спокойствия и беспокойства»... Смех — единственная возможная реакция на вселенское нарушение меры, свидетелем которому является философ. Человечество неспособно осознать собственное безумие и посмеяться над ним. И философ не считает себя исключением из этого правила, наблюдая и осуждая в себе то же свойство: «Разве ты не видишь, что я также имею свою долю в безумии: я ищу его причину — и убиваю и вскрываю животных. Тогда как искать ее нужно было бы только в человеке»².

1. *Гиппократ*. Сочинения. С. 327.

2. Там же. С. 330.

Тому, кто убежден в универсальности нравственных законов, трудно делать уступку даже для себя самого; Демокрит насмехается над той «теоретической» деятельностью, в которую был только что погружен и предметом которой являлось физическое строение живого организма. Саморефлексия, даже вполне мимолетная, делает неэффективным то физиологическое знание, которого всерьез искал философ в своих трудах: ошибка была допущена в выборе то ли предмета, то ли метода.

«Пылающий дух»

Беспристрастный арбитр Гиппократ теперь уверен, что безумен не философ, а абдериты. После общения с мнимым больным он решает, что Демокриту должно внимать как учителю и терапевту, тем самым отводя себе скромную роль ученика и пациента. Эта перемена ролей сопровождается нарушением целого ряда границ привычного. Исследовать физические причины безумия — значит продвинуться гораздо дальше общепринятых представлений о нем. Однако и такое постижение по глубине уступает моральному сознанию: идущему из глубин тела безумию противостоит мудрость, которая есть «исключительная мощь души». Последняя, будучи свидетельницей «переменчивости всех вещей», устремляет свой взгляд в ненадежное будущее и обуздывает страсти. Тело и душа равно важны, а потому философия и медицина дополняют друг друга и обитают теперь «под одной и той же кровлей». Легендарный основатель атомизма отводит телу роль необходимой причины:

Ум возрастает, пока имеется здоровье, забота о котором — прекрасное дело для людей здравомыслящих; но когда телесное состояние повреждено, ум не имеет даже охоты заботиться о добродетели, ибо наступившая болезнь ужасным образом омрачает душу, вовлекая в страдание разум¹.

Этот текст можно расценивать и как прославление философического уединения, и как доказательство того, что «народ»,

1. *Œuvres complètes d'Hippocrate*. Op. cit. Vol. IX. P. 349–381. (Там же. С. 337, письмо 23. — *Прим. перев.*)

склонный обвинять в безумии тех, кто на него не похож, является, как сказано в басне Лафонтена «Демокрит и абдериты», «сомнительным судьей». Доказательство истины — в длинных письмах Гиппократата или в кратком поэтическом рассказе Лафонтена — категорически опровергает идею меланхолической одержимости философа.

И тем не менее тут есть некая загвоздка, оправдывающая зародившееся сомнение. Разве у Аристотеля (или Феофраста) в одной из «Проблем» (XXX, 1) не утверждается, что «все исключительные мужи», блиставшие в философии, науке управления государством, искусстве или поэзии, «очевидным образом меланхолики»? Если Демокрит входит в число «исключительных мужей», то в силу простого силлогизма он — меланхолик. Поэтому в ренессансной синкретической доксографии, будь то у Меланхтона или у Бёртона, Демокрит фигурирует и как мудрец, изрекающий горькие истины, и как страдалец, вдохновляемый и мучимый черной желчью. Меланхолия все-таки настигает его — но не в той грубо-однозначной форме, от позорения в которой его освобождают письма Гиппократата, а в форме аристотелевской, более благородной, но и неизмеримо более опасной, когда черная желчь — в зависимости от ее температуры — может вызывать противоположные эффекты: то интуитивные прозрения, то бесплодную прострацию.

Публикуя свою обширную «Анатомию меланхолии» (1621), оксфордский scholar Роберт Бёртон прячется под маской Демокрита Младшего, не пытаясь при этом скрыть свое авторство. Он рекомендуется больным, знающим свой недуг и стремящимся его описать, поскольку труд — один из путей к выздоровлению. И что может быть уместнее в качестве вступления к трактату этого меланхолического насмешника, чем «Сатирическое предисловие»? Значительную часть его составляет парафраз «Послания Дамагету» и описание правильно устроенного мира, откуда изгнано безумие и, соответственно, меланхолия.

Подчеркнем тут то качество «сатиры», которое Бёртон приписывает своему предисловию. Согласно вековой традиции, восходящей по крайней мере к Ювеналу, сатирический жанр имеет двух контрастных покровителей — плачущего Гераклита и смеющегося Демокрита, к которым порой присоединяются великие киники Диоген и Менипп. Как утверждали

французские теоретики XVII–XVIII веков, сатира обличает пороки и то, что заслуживает насмешки. Этой двойной цели точно соответствует упомянутая пара философов, хотя, казалось бы, Демокрит вполне мог взять на себя и бичевание пороков, а не только нелепых безумств. Но в доксографии Гераклит традиционно предстает тоже как меланхолик, и это единственная сохранившаяся черта сходства между ним и Демокритом. Вне зависимости от приписываемых ей покровителей меланхолия дает сатире достаточное оправдание для обличения и осмеяния, и голос писателя-сатирика окрашен в ее тона (с отсылкой к античным прецедентам или без нее). Примеров тому множество; если брать Францию — Ренье и Буало (из самых известных). Случай Виланда и его «Абдеритов» также близок к этому ряду, хотя отличается не столь мрачным колоритом.

Ссылаясь на недуг, якобы вызывающий у него мизантропию, сатирик может без оглядки обличать мироустройство и изрекать самые обидные истины; оправданием ему служит роковой недостаток физической конституции, и никому нет пощады от его дерзости. Но чтобы отвести от себя опасность и уйти от ответственности, меланхолик винит Сатурна, под чьим знаком он родился и чьему опасному влиянию подчинен его ум, с выгодой применяя к себе доктрину Марсилио Фичино, характеризовавшую общее психофизическое состояние человека книжного (*literatus*).

История эта хорошо известна и является предметом классических исследований. На данный момент мне важно подчеркнуть свойственную ей игру противоположностей, идею дистанции и одновременно причастности: сатирик — это тот, кто смотрит со стороны, но из своего уединения обращается к обществу, чтобы его бичевать. Своим гневом и смехом он соединяет себя с теми, кого осуждает, с той группой, к которой не принадлежит. Сатирическое отрицание не уничтожает связь с другими, напротив, делает ее живее. Автор-сатирик оборачивается и против себя самого, объявляя себя игрушкой пагубной планиды, тем самым отрицая собственную значимость. Такое состояние ничтожества позволяет ему не стесняться в речах ни о мире, ни о себе. Насколько вески его слова? Учение о меланхолии позволяет расценивать их и как совершенную глупость, и как самую высокую мудрость; они лишены действенной силы (что должно обезвредить любые

поползновения ответить тем же со стороны сильных мира сего, которые сочтут себя оскорбленными), но раскрывают истину, выводят на свет преступления и узурпации. Гипотетическая «черная желчь», одновременно темная и блистательная, способна и затемнять, и высвечивать: одним словом, повсюду, где встречается меланхолия, начинается раздвоение. А наиболее точное раздвоение — то, чьей метафорой является отражение в зеркале, убеждающее субъекта в точности и ясности его познания объектов, — непременно (с точки зрения теоретиков, сохранявших верность галеновской теории гуморов) содержит в себе элемент меланхолии. Так, в формулировках отца Буура слышится далекое эхо уроков Фичино и Уарте:

Качества, производящие остроту ума <...> есть следствие счастливого темперамента и определенного расположения органов. Это результат хорошо сформированной и пропорциональной головы, умеренно разогретого мозга, наполненного тонкой материей, горячей и прозрачной желчи, закрепляемой черной (меланхолией) и смягчаемой кровью. Желчь придает блеска и проницательности, черная желчь — здравомыслия и основательности, кровь — приятности и утонченности¹.

Конечно, может показаться оскорбительным, что гуморы, которые у нас «общие с животными» и которые «застаиваются в теле», являются «принципом прекраснейших движений души». Меж тем, продолжает Буур, именно эти «пылающие духи» распространяют «в голове» то «сухое сияние», о котором говорил Гераклит, и «при свете этого прекрасного огня разум открывает и созерцает самые темные истины». Не забывает он добавить и то, что, согласно Абеяру, в свой черед опиравшемуся на знаменитый пассаж из Первого послания к коринфянам (1 Кор 13:12) «*videmus nunc per speculum*» («теперь мы видим как бы сквозь стекло»), «у всех людей» «в голове есть зеркало». Буур объясняет это при помощи теории гуморов: «Он хотел сказать, что желчь в соединении с кровью формируют в мозгу нечто вроде гладкого и блестящего стекла, фоном которому служит меланхолия»². *Чернота* меланхолии

1. *Bouhours D. Entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Paris: S. Mabre-Cramoisy, 1671. P. 207–208.
2. *Ibid.*

хорошо подходит для оптических метафор, как в знаменитом четверостишии Гёте:

Хрупкое стихотворение, как радуга,
расцветает лишь на темном фоне;
вот почему поэтический гений обретает
в меланхолии свою стихию¹.

Буур использует метафору зеркала, а зеркала, как известно, отражают, что подводит нас к ключевому моменту. На процитированных страницах преподобный отец не использует ни существительное «рефлексия» («réflexion» — «отражение» / «размышление»), ни глагол «рефлектировать» («réfléchir» — «отражать» / «размышлять») как в их первоначальном оптическом смысле, так и в более позднем «психологическом». Но оба они подразумеваются.

Метафора зеркала имеет собственную длительную историю, не имеющую отношения к меланхолии. Но когда две эти темы пересекаются, то они усиливают и углубляют друг друга. Вспомним сцену из «Гамлета», где меланхолический принц, не желая полагаться лишь на слова призрака, стремится установить истину, ставя перед Клавдием зеркало в виде театрального представления... Конечно, надо признать, что сферы меланхолии и рефлексии не всегда совпадают: идет ли речь о *poesis poeseôs*, размышлении о размышлении Локка или Канта или о гегелевском определении и критике рефлексивной философии, за ними не обязательно тянется эмоциональный шлейф печали и страха. Тем не менее в области их взаимоналожения возникает примечательный «смысловой эффект». Любая рефлексия предполагает дистанцию, которая *может* восприниматься как утрата. А как только мы начинаем говорить об утрате, на наши рассуждения ложится тень меланхолии, дистанция истолковывается как изгнание, а рефлектирующий взгляд вспять кажется ее следствием.

Сатурн, последняя планета, был для ренессансной мысли одним из падших богов, на чье правлѣние приходился «золотой век». Это он — «черное солнце меланхолии»², ему

1. «Zart Gedicht, wie Regenbogen, / Wird nur auf dunklen Grund gezogen; / Darum behagt dem Dichtergenie / Das Element der Melancholie» (*Goethe J.W. von. Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Stuttgart: J.G. Cotta, 1827–1833*).
2. *Nerval G. de. Les Chimères* (1854).

приписывается способность непосредственно созерцать эмпирии и обладать видением (*intuitus*) высших сфер, если только он не заблудится в хитросплетениях математической и геометрической *спекуляции* (*spéculation*). Это изгнанник, и его земные «дети» — бродяги и затворники, все те, кто живет в холоде и сухости и страдает в разлуке... В XVIII столетии это состояние разъединения Руссо (эта его фраза широко известна) сделает частью естественной истории:

Если [Природой] нам предназначено сохранять здравый рассудок, то я почти готов утверждать, что состояние размышления противно естеству и что человек размышляющий есть извращенное животное¹.

Кроме того, поскольку аристотелевская теория рассматривала черную желчь / меланхолию как поливалентную субстанцию (в зависимости от степени ее нагрева), то и ее соединения с рефлексией оказываются чрезвычайно вариативны. И даже когда гуморальное объяснение меланхолии устаревает и заменяется психологическим, антропологи XVIII века продолжают видеть в ней *отдельный* тип темперамента. В лучшем случае — скажем, в кантовских «Наблюдениях над чувством прекрасного и возвышенного» (1771) — меланхолик наделен предрасположенностью к тому, чтобы испытывать чувство возвышенного, но в то же время это «суровый судия по отношению к себе и к другим», который «редко бывает доволен собой и миром»². В своей «Антропологии» Кант не забывает о ностальгии (*Heimweh*). Это чувство, определяемое как разновидность (порой одна из самых тяжелых) меланхолического недуга, вызывается разлукой и размышлениями, в которых преобладает мечта о возвращении на родину. Ностальгические размышления могут становиться нестерпимо болезненными из-за некоторых мелодий, которые Руссо рассматривал как «памятные знаки». Альбрехт фон Галлер посвятит этому прекрасную статью в «Приложении к “Энциклопедии”».

1. Руссо Ж.-Ж. О происхождении неравенства между людьми. — *Прим. перев.*
2. «Er ist ein strenger Richter seiner selbst und anderer und nicht selten seiner sowohl, als der Welt überdrüssig» (*Kant I. Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Riga: F. Hartknoch, 1771; Idem. Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime / Trad. française par Roger Kempf. Paris: Vrin, 1992.*)

Фантазм отсутствия и раздвоение

Смех Демокрита, сатира, меланхолия, рефлексия: в этой последовательности нет ничего случайного. Соотношение между перечисленными элементами стали предметом внимания эстетической мысли уже два столетия назад, по крайней мере в Германии.

В очерке «О наивной и сентиментальной поэзии» Шиллер выступает в качестве теоретика сатиры, связывая ее с элегией и объявляя ее образцовым примером того, что он именует «сентиментальной поэзией». Сатира родилась в античные времена (Гораций), когда порвались связи, соединявшие наивную поэзию с миром природы. Результатом крушения первоначальной гармонии стало состояние изгнания, породившее новый тип слова, где рефлексивное «чувство» одушевляет утрата:

Наивный поэт следует лишь простой природе и чувству, ограничиваясь подражанием действительности, поэтому он может относиться к своему предмету лишь на какой-нибудь один лад <...>.

Совсем по-другому обстоит дело с сентиментальным поэтом. Он *размышляет* над впечатлением, которое производят на него предметы <...>. Поэтому сентиментальному поэту всегда приходится иметь дело с двумя разноречивыми представлениями и впечатлениями — с действительностью, как конечным, и со своей идеей, как бесконечностью, — и возбуждаемое им смешанное чувство всегда указывает само на *двойственность своего источника* <...>.

Поэт является сатирическим, если он избирает своим предметом отдаление от природы и противоречие между действительностью и идеалом (то и другое совпадает в своем воздействии на душу)¹.

1. «Da der naive Dichter bloß der einfachen Natur und Empfindung folgt und sich bloß auf Nachahmungen der Wirklichkeit beschränkt, so kann er zu seinem Gegenstand auch nur ein einziges Verhältniß haben <...>. Ganz anders verhält es sich mit dem sentimentalischen Dichter. Dieser *reflektiert* über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu thun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser doppelten Quelle zeugen <...>. Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (in der

Мы уже указывали, что такое раздвоение является одним из проявлений меланхолии. С точки зрения Шиллера, Wehmut (что можно перевести как «меланхолия») с разной интенсивностью окрашивает произведения сентиментальной поэзии, в особенности элегию, оплакивающую расставание с природой, недостижимость идеала.

Тут необходимо уточнить, какой смысл Шиллер вкладывает в идею рефлексии. «Сентиментальный поэт» обращает взгляд не на самого себя, не на свое актуальное «я»; его внимание сконцентрировано на том *впечатлении* (Eindruck), которое производят на него окружающие предметы, он исследует их отпечаток в собственной душе. И Шиллер добавляет: «Волнение, испытываемое им самим и передающееся нам, основано только на этом его размышлении»¹.

Рефлексия значит сравнение

Вслед за Локком большинство мыслителей эпохи Просвещения полагало, что рефлексия предполагает сравнение. На этом принципе основана и рефлексия по Шиллеру, сталкивающая «два разноречивых представления и впечатления»². Однако ее целью не становится беспристрастное суждение. В нем речь идет о явлениях не одного, а разного порядка, а потому их столкновение исполнено страсти, «чувства»: констатируемое различие относится к онтологическому и этическому разряду. А значит, с точки зрения Шиллера, и к эстетическому: «Предмет ставится здесь в связь с идеей, и только на этой связи покоится сила поэзии»³. Хотя некоторые элементы сентиментальной поэзии появились уже в античную эпоху, ее страдательная тональность созвучна современному человеку. Как известно, такое представление вписано в общую

Wirkung auf das Gemüth kommt Beides auf Eins hinaus) zu seinem Gegenstande macht» (*Schiller F. Über naïve und sentimentalische Dichtung // Schiller F. Sämmtliche Werke. 12 vol. Stuttgart: Cotta, 1838; Idem. Poésie naïve et poésie sentimentale / Trad. par Robert Leroux. Paris: Aubier, 1947. P. 139*). (*Шиллер Ф. Собрание сочинений. Т. VI: Статьи по эстетике. М.: Гослитиздат, 1957. С. 412–414. Перевод И. Саца. — Прим. перев.*)

1. Ibid.
2. Ibid.
3. Ibid.

шиллеровскую эстетику, где искусство должно поддерживать в равновесии игру и серьезность.

Гёте, по мнению Шиллера, оставался слишком близок к «чувственной правде вещей», в чем-то пользуясь привилегиями «наивных поэтов» древности. Но это наивный поэт, способный изображать «сентиментальный характер», о чем свидетельствуют «Вертер», «Фауст» и «Торквато Тассо», где объективно представлены муки сознания, замыкающегося в себе самом, в оплакивании «идеала».

Гётевский «Торквато Тассо» — первый из литературных текстов, к которым я предлагаю обратиться, чтобы показать, как поэты видели связь между меланхолией и игрой рефлексивных образов.

Принцесса д'Эсте возлагает на голову Тассо венок, которым был увенчан бюст Вергилия. Однако эта честь пробуждает в нем мечты о бегстве: он хочет вернуться в рощи, которые он наполнял песнью «благословенной меланхолии». Поэт словно забывает о присутствии принцессы и мысленно обращается к лесным чащам, где находит свой собственный образ — отражение, как будто ему чуждое, обитающее в славном царстве теней:

Источник светлый в зеркале прозрачном
Покажет мне, как некий человек,
Увенчан дивно, ясно отражен
Среди небес, деревьев, меж утесов,
Покоится задумчиво; мне мнится,
Что вижу я Элизий на волшебной
Поверхности. Я тихо вопрошаю:
Кто это? Юноша ли одинокий
Из времени былого? Он — в венке?
Как звать его? Чем заслужил венок?¹

1. «Und zeigt mir ungefähr ein klarer Brunnen / In seinem reinen Spiegel einen Mann, / Der wunderbar bekränzt im Widerschein / Des Himmels zwischen Bäumen, zwischen Felsen / Nachdenkend ruht, so scheint es mir, ich sehe / Elysium auf dieser Zauberfläche / Gebildet. Still bedenk' ich mich und frage: / Wer mag der Abgeschiedne sein? Der Jüngling / Aus der vergangnen Zeit? So schön bekränzt? / Wer sagt mir seinen Nahmen? Sein Verdienst?» («Torquato Tasso», I, 3). (Гёте И.-В. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Художественная литература, 1977. Т. 5. С. 224. Пер. С. Соловьева. — Прим. перев.)

Воображаемый экстаз, состояние отчуждения в полном смысле слова, где мечтание о собственном отсутствии приводит к появлению двойника, вступающего в круг теней древних поэтов и героев. Обратная сторона его крайне опасна: это паранойя, подпитываемая уверенностью во всеобщем презрительном недоброжелательстве. Меланхолия тут связана не с резкими нападками сатирика, но с уязвимостью того, кто полагает себя жертвой агрессии и тщетно пытается ее от себя отвести...

У этого образа — человек склоняется над источником или над рекой — существует и пародийный вариант. Романтическая меланхолия высмеивает традиционные медитативные позы, подчеркнуто преувеличивая их. Так, эстет-меланхолик Фантазио из одноименной пьесы Мюссе (1833), который сетованиям предпочитает иронию, доводит до абсурда то, что другими воспринимается вполне серьезно:

Порой у меня появляется желание — усесться на парапет и, глядя на течение реки, начать считать: один, два, три, четыре, пять, шесть, семь, и так далее, считать до самой смерти (I, 2)¹.

Никакого отражения, только дурная бесконечность числового ряда. В «Леонсе и Лене» (1836) Бюхнер вспомнит об этой тираде Фантазио, но переиначит ее по-своему. В устах Валерио дурная бесконечность превращается в навязчивую песенку («Муха на стене!» — I, 1)², повторяемую вплоть до гробовой доски... Но в комедии все же есть и меланхолическое зеркало. Принцесса Лена вопрошает: «Что же я такое, бедный беспомощный колодезь, который должен отражать в своих глубинах всякий наклоняющийся над ним образ?»³ Отказ Фантазио смотреть на собственное отражение перекликается со словами Лены, видящей себя пассивной поверхностью, которой отка-

1. Мюссе А. де. Избранные произведения: В 2 т. М.: Гослитиздат, 1957. Т. I. С. 400. Пер. А.В. Федорова. — *Прим. перев.*
2. «Fleig an der Wand» (Büchner G. / Trad. de l'allemand par Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent. Paris: L'Arche. P. 101). (Бюхнер Г. Сочинения / Пер. Т. Рудневой. Л.: Academia, 1935. С. 182–183. — *Прим. перев.*)
3. «Bin ich denn wie die arme hülflose Quelle, die jedes Bild, das sich über sie bückt, in ihrem stillen Grund abspiegeln muss?» (I, 4). (Там же. С. 197. — *Прим. перев.*)

зано даже в той относительной свободе, которой обладают цветы, открывающие и закрывающие свои лепестки.

По крайней мере в одном из своих теоретико-мифических воплощений романтическая ирония получает двойное определение — и через посредство сконструированной меланхолической ситуации, и как результат обратной, «двойной» рефлексии: я имею в виду центральную «сказку», включенную в «Принцессу Брамбиллу» Э.-Т.-А. Гофмана. Король Офиох погружен в меланхолию из-за разлуки с Матерью, то есть с Природой, от которой его не излечивает брак с вечно смеющейся и поверхностной принцессой Лирис. Злое наваждение рассеивается лишь после долгого зачарованного сна, когда, пробудившись, супруги склоняются над магическим источником Урда: в его водах они видят «опрокинутое отражение <...> самих себя» и начинают смеяться. Тогда в выси появляется маг Гермод, объясняющий эту аллегорию, одновременно добавляя к ней новые элементы:

Мысль разрушает представление, и человек, оторванный от материнской груди, бродит бесприютный, в вечных колебаниях и заблуждениях, слепой, глухой, пока, взглядевшись в отражение собственной мысли, не осознает, что она существует и что в той глубочайшей и богатейшей залежи, которую открыла перед человеком его царственная мать-природа, он полновластный суверен, хотя и должен повиноваться ей как вассал¹.

Один из слушателей сказки — немецкий художник — находит в ней более прямой урок. В избавлении Офиоха проявляется «то, что мы, немцы, называем юмором, — чудесная способность мысли путем глубочайшего созерцания природы создавать свой двойник — иронию, по шальным трюкам которого мы сознаем свои собственные и — да будет мне разрешено

1. «Der Gedanke zerstört die Anschauung und losgerissen von der Mutter Brust wankt in irrem Wahn, in blinder Betäubtheit der Mensch heimatlos umher, bis des Gedankens eignes Spiegelbild dem Gedanken selbst die Erkenntnis schafft, dass er ist und dass er in dem tiefsten reichsten Schacht, den ihm die mütterliche Königin geöffnet, als Herrscher gebietet, muss er auch als Vasall gehorchen» (*Hoffmann E. T. A. Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jacob Callot. Breslau: Verlag von Josef Max, 1821.*) (*Гофман Э.-Т.-А. Принцесса Брамбилла / Пер. Н. Аверьяновой // Гофман Э.-Т.-А. Избранные произведения: В 3 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. II. С. 268. — Прим. перев.*)

воспользоваться столь дерзким словом — шальные трюки всего сущего на земле, — и тем забавляться»¹.

Так происходит возвращение к демокритовскому смеху, к безжалостному взгляду на самого себя, в отсутствии которого он упрекал людей. Но в древнем тексте предметом осмеяния был *миф*, поскольку обличитель видел себя не более чем статистом в великой комедии жизни. Теперь приоритет переходит к индивидууму, который обращает рефлектирующий взгляд на самого себя, а миру достается лишь рикошетом. Миф об Офиохе — аллегория души гностического и неоплатонического толка, отражающаяся в аллегории искусства, которая проливает свет на основную интригу гофмановского «каприччо»: дурной трагик превращается в совершенного актера комедии дель арте во время инициатического путешествия по лабиринту карнавала, сопровождающегося постоянным раздвоением и убийством дурного «я».

Бодлер назвал «Принцессу Брамбиллу» «катехизисом высокой эстетики»². Конечно, его сродство с Гофманом не столь существенно, как с Эдгаром По, в котором он узнавал родственную душу. Тем не менее бодлеровская концепция смеха, и в особенности «абсолютного комизма», свидетельствует о прямом влиянии сочинений немецкого романтика:

Художник является художником лишь при условии двойственности собственной природы и полного осознания ее феноменов³.

Но тут надо сделать оговорку, что «абсолютный комизм» отнюдь не открывает путь к свободе и спасению посредством иронии. Смех у Бодлера — как и меланхолия, как и взаимное

1. «...so ist die Urdarquelle, womit die Bewohner des Landes Urdargarten beglückt wurden, nichts anders, als was wir Deutschen Humor nennen, die wunderbare, aus der tiefsten Anschauung der Natur geborne Kraft des Gedankens, seinen eignen ironischen Doppeltgänger zu machen, an dessen seltsamlichen Faxen er die seinigen und — ich will das freche Wort beibehalten — die Faxen des ganzen Seins hienieden erkennt und sich daran ergetzt <...>». (Гофман Э.-Т.-А. Принцесса Брамбилла. С. 269. — *Прим. перев.*)

2. Baudelaire Ch. *Curiosités esthétiques // Œuvres complètes*. Paris: Michel Lévy frères, 1968. P. 385. (Бодлер Ш. О карикатуре и в целом о комизме в искусстве // Бодлер Ш. Мое обнаженное сердце / Сост. и пер. Л. Ефимова. СПб.: Изд-во К. Тублина, 2013. — *Прим. перев.*)

3. Ibid. P. 387.

отражение зеркал — есть принадлежность Сатаны. Именно в его сочинениях мы находим лучшие примеры зеркальной меланхолии — меланхолии, усиливающейся от отражения. Достаточно вспомнить строки из «Неотвратимого»:

Схождение темного с прозрачным,
И его зеркалом становится сердце!¹

Или в «Гэаутонтиморуменосе»:

Разве я не фальшивое созвучье
В божественной симфонии,
Благодаря ненасытной Иронии,
Которая меня сотрясает и кусает?

Она, крикунья, в моем голосе,
И этот черный яд — вся моя кровь.
Я — зловещее зеркало,
В которое глядится мегера².

Тут можно целиком процитировать и «Лебеда», который, без сомнения, являет собой один из самых впечатляющих образцов меланхолической рефлексии.

Когда Бодлер, разбитый односторонним параличом и утративший способность связной речи, был привезен из Бельгии в Париж, то на вокзале его встречал Асселино, который позже напишет: «Заметив меня, он залился смехом — долгим, звонким, непрекращающимся, который заставил меня похолодеть. Был ли он действительно сумасшедшим? <...> Я пришел к убеждению, что никогда он не обладал такой ясностью и тонкостью ума, что, конечно, было для него грустным утешением»³.

1. «Tête-à-tête sombre et limpide / Qu'un cœur devenu son miroir!» (*Baudelaire Ch. Les Fleurs du mal, «Spleen et Idéal», 1857*). (В пер. В. Левика: «О светлое в смешенье с мрачным! / Сама в себя глядит душа». — *Прим. перев.*)
2. «Ne suis-je pas un faux accord / Dans la divine symphonie, / Grâce à la vorace Ironie / Qui me secoue et qui me mord / Elle est dans ma voix, la criarde! / C'est tout mon sang ce poison noir! / Je suis le sinistre miroir / Où la mégère se regarde». (В пер. И. Лихачева: «Не мой ли голос режет слух / Среди божественных созвучий / Из-за Иронии скрипучей, / Терзающей бессильный дух? / Она сидит во мне, крикунья, / Кровь превращая в черный яд, / В меня, как в зеркало, свой взгляд / Вперяет злобная колдунья». — *Прим. перев.*)
3. *Asselineau Ch. Baudelaire, sa vie et son œuvre. Paris: A. Lemerre, 1869 (ch. VII «Bruxelles»)*.

В силу странной случайности мы обнаруживаем тут эхо (или зеркальное отражение?) того вопроса, который вызвался смехом Демокрита. Это безумие или полная ясность ума? Подобно абдеритам и самому Гиппократу, Асселино способен представлять ситуацию только как выбор между двумя решениями. Однако мы теперь видим, что оба они (даже если диагностируется безумие) слишком просты и однозначны и имеют в основном успокоительный характер. Не будем забывать: в смехе больного есть нечто ускользающее от осмысления и не поддающееся интерпретации, но позволяющее расслышать его отчаяние.

Выбор объекта и фальшивое зеркало

Язык психологии изменился; она давно отказалась от старинной теории гуморов, пережитком которой остается слово «меланхолия». В фокусе ее внимания — точнее расписанные симптомы, сложные биохимические исследования, и она лучше разбирается в проблемах наследственности. Тем не менее она по-прежнему проявляет пристальный интерес к меланхолии и не перестала выдвигать гипотезы по поводу ее психогенеза. Эти этиологические разработки и фиксация симптоматики показывают, что новая психология, по-видимому, не смогла до конца порвать с предшествующей научно-литературной традицией, о которой шла речь.

Таков очевидным образом случай Фрейда. Как известно, он считал меланхолию следствием нарциссического «выбора объекта» (Objektwahl); к этому прибавляется возвращение либидо к «я» и идентификация «я» с утраченным объектом. Вмешательство «критики «я»» (Ichkritik) — позднее Фрейд называет ее «сверх-Я» (Überich) — сопровождается садистической агрессией, но порой позволяет пробиться к нелегкой истине. Эта схема рефлексии нам хорошо знакома, хотя прочерченная траектория либидо напоминает не столько прохождение луча света в прозрачной среде, сколько те запутанные путешествия, в которые, согласно ренессансной натурфилософии, пускается *spiritus phantasticus*, дух фантазии. Стоит перечитать «Скорбь и меланхолию» Фрейда, приглядываясь к словам, которые содержат в себе элемент *rück-*, обозначающий

в немецком языке возвратное движение, как во французском рефлексивный префикс *ré-*: *zurückziehen* — отзываться, *rückwenden* — оборачиваться (на себя), *Rückkehr* — возвращение и т.п. Оптические образы отражающих поверхностей, динамические схемы возвратного движения к себе незаметно подводят к идее временной *регрессии*. Объект, пускай и нарциссически выбранный, оказывается фальшивым зеркалом: либидо не способно зафиксироваться на нем и возвращается к своему источнику. Теперь оно может смутным образом отражаться лишь в себе, в своем предшествующем состоянии.

Во всеоружии гуссерлевской феноменологии Людвиг Бинсвангер сосредоточивается на смятении «чистого Я» («*reiner Ego*»), которому сожаление не позволяет придать ориентиры своему существованию, где в основных трансцендентальных действиях удержание (*retentio*) прошлого неразрывно переплетено с предвосхищением (*protentio*) гипотетического будущего, причем так, что это уничтожает саму возможность движения¹. В состоянии меланхолии невозможно продолжать «естественный», то есть непроблематичный и *нерефлексивный* ход жизни². Одной из постоянных референций для Бинсвангера в «Меланхолии и мании» выступает труд «Сила и бессилие духа» («*Macht und Ohnmacht des Geistes*»), опубликованный в 1946 году и посвященный толкованию платоновских и аристотелевских текстов. Его автор Вильгельм Силаши приходит к выводу, подчеркивающему повышенное значение парности меланхолии и иронии:

Меланхолия страдает под тяжестью собственной силы; ирония с веселым превосходством принимает бессилие. <...> Меланхолия ощущает как непосильную ношу знание о собственной мимолетности и смертности, абсолютно несоизмеримой с бесконечностью Сущего. Ирония понимает силу не-знания, которое в равной мере проливает свет и на знание, и на непознаваемое³.

1. «Die Vermischung nämlich der *retentio* mit den *protentiven* Möglichkeiten des Wenn-nicht» (*Binswanger L. Melancholie und Manie. Pfullingen, 1960*).
2. «Zunächst zeigt sich, dass die natürliche Erfahrung hier nicht mehr unreflektiert und unproblematisch ist, sondern im höchsten Grade reflektiert und problembelastet» (*Ibid.*).
3. «Die Melancholie leidet unter der Bürde der Macht, die Ironie nimmt mit heiterer Überlegenheit die Ohnmacht auf sich. Die Melancholie ergibt sich ihrer übermächtigen Macht und ist ihr Sprachrohr. Die Ironie bleibt

Таким образом, меланхолия приобретает важную философскую функцию, поскольку, будучи соединена с иронией, именно она живет «силой» духа. Описывая связи между ними, Силаши использует соответствующие риторические фигуры, хиазм и параллелизм:

Меланхолия растворяет единичное в общем; ирония берет единичное в качестве примера и тем самым делает его нерушимым. Меланхолии тяжка сила духа, а иронии легко его бессилие. Их соединение дает духовную отвагу; это и есть философия, и как таковая она посвящает себя тому, чтобы постоять за судьбу человечества¹.

Но если, как тут утверждается, ирония и меланхолия образуют философию, то абдериты отнюдь не заблуждались и Демокрит — меланхолик. Но он еще и иронист, поэтому Гиппократ тоже прав: надо не лечить его как больного, но внимать ему и следовать за ним.

unbezwungen von jedem Versagen, denn sie kennt seine transzendierende Macht. Die Melancholie trägt schwer an dem Wissen um die kurzfristige Vergänglichkeit, die mit den nicht endlichen Dimensionen des Ganzen überhaupt nicht vergleichbar ist. Die Ironie kennt die Macht des Nicht-Wissens, die das Wissen und das Nicht-Wissen gleicherweise erhellt» (*Szilasi W. Macht und Ohnmacht des Geistes. Interpretationen zu Platon. Freiburg im Breisgau: Alber, 1946*).

1. «Die Melancholie lässt das Einzelne zum sich selbst (im Allgemeinen) verschwinden, die Ironie macht das Einzelne zum Beispiel und damit unvergänglich. Wie die Melancholie die Macht des Geistes schweren Mutes trägt, nimmt die Ironie die Ohnmacht leichten Mutes hin. Die Einheit beider ist der Mut des Geistes; sie ist die Philosophie und als solche setzt sie sich ein für das nicht Missglücken des Menschseins» (*Ibid.*).

Утопия Роберта Бёртона

Как мы убедились, история научного дискурса о меланхолии берет начало за пять веков до нашей эры с гиппократовских писем и продолжается до сегодняшнего дня. В измененном виде ее можно найти в современном понимании разных типов депрессии, ощущается она и в тех страхах, которые они вызывают. Один из важнейших пунктов этой траектории связан с публикацией в 1621 году «Анатомии меланхолии»¹. За несколько десятилетий до появления «нервического» объяснения болезни (впрочем, далеко не свободного от старых представлений) труд Бёртона подводит итог гуморальной традиции. В нем собрано практически все примечательное, что было сказано о меланхолии, плюс бесчисленные истории — легендарные, поэтические и «клинические», — омраченные ее тенью. По сути, это Сумма, имеющая, как положено позднеренессансным трактатам, органическое строение, ветвящаяся на части, разделы, подразделы, главы. По размеру она сильно превосходит своих предшественников, не исключая самых крупных, в число которых входят «Об обманах демонов» (1563) Иоганна Вейера², «Исследование способностей к наукам» (1575) Хуана Уарте де Сан-Хуана³, «Трактат

1. *Burton R. The Anatomy of Melancholy. Oxford, 1621; Idem. Anatomie de la mélancolie / Trad. fr. par B. Hoepffner, C. Goffaux. Paris: José Corti, 2000. (Рус. пер.: Бёртон Р. Анатомия Меланхолии / Пер. с англ., вступ. ст. и комментарии А.Г. Ингера. М.: Прогресс-Традиция, 2005. — Прим. перес.) См. также: Pigeaud J. La Maladie de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique. Paris: Les Belles-Lettres, 1981 (2 éd. — 1989).*
2. *Weyer J. De praestigijs daemonum // Weyer J. Histoires, disputes et discours, des illusions et impostures des diables <...> / Trad. Jacques Grévin. Paris, 1885.*
3. *Huarte de San Juan J. Ejamen de ingenios para las ciencias. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.*

о меланхолии» (1586) Тимоти Брайта¹, «Речь о <...> меланхолических недугах» (1597) Андре Дю Лорана², «Госпиталь неизлечимых безумцев» (1594) Томазо Гардзони³ и «О любовной болезни, или эротической меланхолии» (1612 и 1623) Жака Феррана⁴. В этих трактатах мы находим те же физиологические представления; в них частично рассматриваются те же сюжеты (иногда с несколько иной точки зрения, как в случае бесовской одержимости у Вейера или интеллектуальных способностей у Уарте), однако ни один из них не обладает широтой и насыщенностью труда Бёртона. Это одна из тех книг, которая редко читается насквозь, от доски до доски, но которую листают под настроение, всякий раз открывая в ней незабываемые места.

Сумма Бёртона имела в Англии большой читательский успех. На протяжении первых пяти переизданий (вплоть до посмертного, вышедшего в 1651 году) ее объем постоянно увеличивался за счет авторских исправлений и дополнений. Один из основополагающих текстов английской литературы, «Анатомия Меланхолии» предстает как произведение читателя, ознакомившегося с огромным количеством разных трудов, чтобы составить, а затем расширить и пополнить свой собственный. Превращение чтения в сочинение — занятие, которому предавался и Монтень, но с большей свободой, несколько не заботясь о систематике. Монтеневские «Опытъ», благодаря переводу Джона Флорио, могли попасть на глаза Шекспиру, о чем свидетельствует одна из реплик Гамлета. Напротив, во Франции Бёртону не довелось обрести переводчика среди современников⁵, интерес эпохи был обращен к Испании

1. *Bright T. A Treatise of melancholie // Bright T. Traité de la mélancolie / Trad. et présenté par Éliane Cuvelier. Grenoble: Jérôme Millon, 1996.*
2. *Du Laurens A. Discours de la conservation de la veue, des maladies mélancholiques; des catarrhes; et de la vieillesse. Paris, 1957.*
3. *Garzoni T. L'Ospedale de'Pazzi incurabili // Garzoni T. Opere / A cura di Paolo Cherchi. Ravenna: Longo, 1993.*
4. *Ferrand J. De la maladie d'amour, ou mélancholie érotique <...>. Deuxième édition. Paris, 1623. Répr. Paris / Théraplix, Département psychiatrique. Об этом авторе см.: Fumaroli M. «Nous serons guéris si nous le voulons». Classicisme français et maladie de l'âme // Le Débat. 1984. № 29 (mars). P. 92–114.*
5. Отметим первый неполный перевод «Сатирического предисловия», выполненный Луи Эваром: *Burton R. L'Utopie ou la République poétique, extraite de son «Anatomy of Melancholy» et traduite par Louis Evvard, préface de de Jean Starobinski. Paris: Obsidiane, 1992. Полное франц. изд. см. выше, с. 175, прим. 1.*

и Италии¹. Мне случилось слышать, как Жан Полан — сам писавший с лаконичной точностью, но очень интересовавшийся непропорционально большими книгами, которые пытаются сказать все, — сожалел, что никто не взялся перевести Бёртона где-нибудь в 1625 году: это стало бы событием в истории французского языка... Итак, знакомство с «Анатомией меланхолии» оставалось исключительной привилегией англоязычных читателей, от которой они никогда не отрекались. Этот кладёз литературных воспоминаний также стал необходимым тезаурусом для последующих литераторов и сокровищницей примеров, причем в той области, где пример заразителен. Всякий раз, когда в XVIII столетии заходит речь об «English malady», английском недуге, мы ощущаем ее присутствие в подтексте. Позже ее усердно читал Китс, о чем свидетельствуют пометы, оставшиеся на принадлежавшем ему экземпляре, и тот факт, что некоторые образы его великолепной «Оды меланхолии» заимствованы у Бёртона². Список читателей-писателей можно умножать. У меня перед глазами издание 1836 года (London: B. Blake), заявленное как шестнадцатое; за ним последовало множество других, порой конкурировавших друг с другом: всего в XIX столетии их насчитывалось сорок восемь. Появляются «общедоступные» издания (Bohn's Library, Everyman's Library). Случайно в моем распоряжении оказалось три небольших тома³, принадлежавших Дороти Сейерс (1893–1957) — автору «детективных историй» и переводчице Данте. В «Сатирическом предисловии» ею подчеркнуты многие места: о сенсационных новостях в газетах, о завлекательных названиях на продажу, о беспорядочном умножении книг, о тщете эрудиции... И Демокрит в стихотворении Сэмюэля Беккета тоже пришел из Бёртона: «Я прошлепал мимо потрепанного старикашки / Демокрита»⁴. Первый том научного издания

1. В XVII веке Бёртон не был переведен и на испанский. Полный перевод появился лишь в конце 1990-х годов: *Burton R. Anatomía de la melancolía / Prefacio de Jean Starobinski; traducción Julián Mateo Ballorca y Ana Saez Hidalgo. 3 vol. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1996–1999.*
2. См.: *Vendler H. The Odes of John Keats. Cambridge & London: Harvard UP, 1983. P. 157–190.*
3. London: G. Bell and Sons, 1923 (воспроизведение более раннего трехтомника, подготовленного А.П. Шилето (London, 1893)).
4. «I spashed past a little wearish old man, / Democritus» (*Beckett S. Enueg I // Beckett S. Poems in English. London: Caldén and Boyars, 1961. P. 19*). Демокрит снова появляется в «Мерфи» Беккета (1947).

текста, потребность в котором становилась все более ощутимой, вышел в 1989 году¹. Если бы потребовалось доказать, что перемены в истории словесности совершаются благодаря непрекращающемуся осмыслению предшествующих текстов, то идеальным тому примером послужила бы «Анатомия Меланхолии». И в психиатрической литературе на протяжении долгого времени новые наблюдения и гипотезы тоже формулировались (часто помимо намерения автора) посредством старых парадигм. Трактат Бёртона принадлежит к той эпохе, когда в языковом плане медицина была не более чем описательным и спекулятивным ответвлением физики, которая сама не вполне отделилась от философии, в свой черед соприкасавшейся с литературой через платоновский диалог и Лукрециеву поэму. Даже математика имела отношение к человеческой жизни и морали, поскольку была связана с астрологией — наукой, которую Бёртон, по-видимому, усердно практиковал, хотя на поминал, что «звезды склоняют, но не принуждают». Различные области знания еще находились в состоянии смежности и взаимодополнительности, и, соответственно, языки различных дисциплин были способны смешиваться. Их место в иерархической системе уже не всегда можно было в точности обозначить, но они давали возможность для классификации. Синоптическая перспектива позволяла выстроить таблицу всех наук и искусств, которые, в свою очередь, представляли собственный предмет также в виде таблицы. Этого принципа придерживался Бэкон, и он господствовал еще в первоначальном проекте «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера. Однако ко времени выхода ее последних томов расхождение дисциплинарных языков — неизбежное последствие научной революции — уже становится реальностью, и выясняется, что стройные ренессансные синопсисы не имеют научной эффективности.

Откроем «Анатомию»: следует внимательно отнестись к тому, как автор обустраивает для читателей подход к тексту. Сперва фальштитул, затем титул, на котором, начиная с четвертого издания (1632), вокруг названия в рамках распо-

1. *Burton R. The Anatomy of Melancholy / Ed. Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling and Rhonda L. Blair; with an introd. by J.B. Bamborough. Oxford: Clarendon Press, 1989. Т. I. За ним последовало еще два тома, а в 1998 году — первый том комментариев.*

лагаются шесть гравюр работы Леблона. Напротив «фронтисписа» — стихотворение, разъясняющее его «содержание»: наверху посредине, под знаком Сатурна, находится изображение Демокрита Абдерского, который, сидя под деревом, пишет свою книгу. Ему соответствует помещенный внизу портрет автора, именующего себя Демокритом Младшим (*Democritus Junior*), с книгой в руках. По бокам от старшего Демокрита располагаются две гравюры с эмблематическими животными, обозначающими Ревность и Одиночество. Под Ревностью (слева от заголовка) мы видим легко узнаваемые — и по позам, и по одежде — изображения Любовника и Суевера. Справа, под Одиночеством — Ипохондрика и Безумца. Картуш с именем издателя обрамлен изображениями черемицы и огуречника — растений, которые исцеляют или смягчают меланхолию. Их скромное присутствие призвано напоминать о том, что природа дала нам возможность противодействовать дурной планиде. Далее следует латинское посвящение Джорджу Беркли, благодаря которому автор располагал постоянным источником дохода. Потом латинское стихотворение в элегическом духе, адресованное Бёртоном собственной книге. Следующим номером идут английские вирши, сопровождающиеся пояснением: «Автор о сущности меланхолии, *dialogikôs*» («*The author's abstract of melancholy, dialogikôs*»). Далее — заявленное еще на титульном листе и чрезвычайно длинное «Сатирическое предисловие». Оно озаглавлено «Демокрит Младший — читателю» и представляет собой сложно организованную фиктивную конструкцию. Потом латинское предостережение «К читателю, бездарно использующему свой досуг» («*Lectori male feriato*»). Наконец, латинская эпиграмма из десяти строк, обращенная к плачущему и к смеющемуся философам, то есть к Гераклиту и к Демокриту. И только после этого начинается основной текст, которому предшествует синоптическая таблица. Какой гигантский объем саморефлексии, сколько размышлений по поводу своего сочинения, предупреждений читателям и просьб о благосклонности! Сколько церемоний, сколько «барочной» причудливости в этой смеси вымыслов, самокритики и самооправданий! Перед тем как отдать на прочтение свой ученый труд, Бёртон умножает количество вводных частей, где изъясняется с остроумием юмориста и поэта, как будто стремясь доказать, что умеет писать

не только трактаты. Такое разрастание паратекстов (по выражению Жерара Женетта) является редкостью даже для ренессансных сочинений. Монтень, к примеру, ограничился коротким обращением «К читателю», где он объясняет свой замысел, подчеркивая его незначительность, как того требовала сдержанность и элегантная непринужденность (или, как говорили итальянцы, «sprezzatura», «раскованность»), отличавшая светского человека от педанта.

Слово «анатомия» использовалось в ренессансных сочинениях как метафора, что, безусловно, объяснялось успехами этой науки, способствовавшей новому пониманию строения человеческого тела. «Анатомировать» — значит обнажать, выводить на свет. По словам Шекспира, «Иначе безумство мудреца будет анатомировано / Даже блуждающим взглядом шута»¹. В некоторых случаях «анатомия» предполагает смерть наблюдаемого объекта, отсюда подзаголовок «Первой годовщины» Джона Донна — «Анатомия мира»². В более широком смысле это слово применяется к любому разбору по частям. Таблицы и так называемые «театры», по существу, являются анатомиями, поскольку предполагают деление предмета, сперва предстающего как единое «тело», и его наглядное представление в виде таблицы. Анатомия разбирает и показывает; позже, уже в эпоху Просвещения, такого рода работы будут именоваться «анализами».

Наперекор первому впечатлению сочинение Бёртона, при всей его любви к перечислениям и отступлениям, не имеет ничего общего с лабиринтом и обладает ясной структурой, которую дополняет «Третья часть», содержащая две монографии разного объема (одна, более длинная, посвящена любовной меланхолии, другая — религиозной).

Развивая и делая более гибкой схоластическую систематику, Бёртон стремится охватить весь мир, что ему почти удастся. Он начинает с физических (первичных и вторичных) причин, чтобы указать расположение в общем порядке вещей души и тела человека. Он определяет меланхолию и ее

1. «Как вам это понравится», 1599 (II, 7). (Пер. Т. Щепкиной-Куперник: «А иначе / Вся глупость умника раскрыта будет / Случайной шутовскою остротой». — *Прим. перев.*)
2. *Donne J. Poésie / Prés.*, trad. et notes de Robert Ellrodt. Paris: Imprimerie nationale, 1993. P. 306–315.

разновидности по родам, находя для каждой особое место среди множества других болезней, поскольку узнавание симптомов ведет к диагнозу. Его описание общей симптоматики находится в русле гиппократовской традиции. В соответствующем корпусе текстов для него особенно важен афоризм, согласно которому меланхолия есть сочетание страха и печали (VI, 23), чьи «естественные причины» он перечисляет. Одновременно, в духе галеновского учения, Бёртон придает большое значение гигиене и так называемым «неестественным причинам». К последним относятся те факторы, регулирование которых зависит от «жизненного режима» каждого человека: характер питания, задержания и опорожнения, воздуха, занятий и отдыха, сна и бодрствования и в особенности душевных страстей. Эти «шесть неестественных вещей» присутствовали во всех медицинских трактатах (взять хотя бы Фернеля), и Бёртон постоянно к ним апеллирует. Исцеление зависит в первую очередь от исправления привычек: предметом особенного раздражения для Бёртона является праздность, в которой он видит бич благородного сословия. Но предписываемые им средства не исключают использования снадобий, влияющих на телесные гуморы: отвлекающих, очищающих, сердечных и т.д. (список велик и постоянно удлиняется). Фармацевтика умеет готовить все перечисленные лекарства — различные травы, электуарии, сиропы, к которым добавляются спиртные напитки, опиум, кофе и т.д. Бёртон воспроизводит традиционную модель, но оставляет за собой право допускать немалые вольности в манере изъясняться и в формулировках, порой сокращая, но чаще дополняя, расширяя и делая отступления. Поскольку он обращается к людям ученым (scholars) — как мы помним, Фичино давал советы книжникам (literati), — а меланхолия есть профессиональная болезнь тех, кто прилежен в ученых занятиях, то предметом объемного рассуждения становится чрезмерный умственный труд. Другое посвящено воздуху, и в нем излагается целая «экология». В заключительной части дело постепенно доходит до самых пагубных страстей: меланхолии любовной и религиозной, поскольку необходимо обозначить разницу между истинным благочестием и бесконтрольными порывами энтузиазма. В последней главе рассматривается самоубийственное отчаяние, в особенности свойственное тем, кто считает себя проклятым. Достаточно ли

тут чисто медицинских мер (physick)? Безусловно, нет. Будут ли действительны сами по себе нравственные рекомендации (good advice)? Тоже нет: необходимо сочетать и то и другое. Когда меланхолия есть дьявольское наваждение, бороться с ним следует надеждой и словом господним, поэтому Заключение, с цитатами из Нового Завета, Августина и отцов церкви, имеет тональность утешения, и Бёртон, рекомендовавшийся пастором (divine), заканчивает свою книгу проповедью. Он начал ее с напоминания о первородном грехе и грехопадении; подобная перспектива обязывала коснуться роли падших ангелов, то есть нечистых духов. Но в обширном промежутке между началом и концом он использует язык медицины, хотя сам не является врачом и предвидит, что такое вторжение в область «физики» будет не по нраву профессионалам. Для ученого, чья жизнь прошла в Оксфорде (сначала он был принят в Брейзнос-колледж, затем стал «студентом», а впоследствии библиотекарем в Крайстчерч), существовало множество способов переходить от словаря одной дисциплины к другому. Тот, кто освоил общий язык университетских дисциплин, обладает неисчерпаемым вербальным запасом.

Хотя «Сатирическое предисловие» и является преамбулой и как бы кратким содержанием последующего текста, оно обладает собственным неповторимым лицом и вызывает не меньший интерес, чем сам трактат, поскольку его намеренная гипертрофия позволяет уловить метафизические проблемы, связанные с меланхолией.

Латинская сатира была гетерогенным жанром, допускавшим разнообразие предметов, смену тональности и непринужденную откровенность. С момента возникновения этой литературной формы в нее облекалась немалая часть критики нравов, общества и политического порядка. Для тех же целей служили эпиграмма и мениппова сатира. Желая посмеяться над богами, философ-киник Менипп заставил их изъясняться повседневным языком, причем смешивая прозу со стихами. «Сатирическое предисловие» Бёртона имеет все формальные черты литературного жанра, который именуется менипповой сатирой.

Текст непосредственно обращен к нам, так слушаем его. С первых строк очевидно, что автор надевает личину и формирует голос. Говоря о книге, которую нам предстоит прочесть, он представляет себя не как писателя, а как выходящего

на подмостки актера, то есть раздваивается; мы же оказываемся зрителями спектакля. Тут вспоминается, что в театре елизаветинской эпохи часто встречается такой персонаж, как Пролог. Аналогичным образом книга Томазо Гардзони «Госпиталь неизлечимых безумцев» тоже начиналась с «Пролога к зрителям»¹.

Хотя Бёртон скрывается под маской Демокрита Младшего, любопытные могли без труда обнаружить его настоящее имя как внутри текста, так и благодаря портрету с гербом на фронтисписе. Анонимность выступает тут в качестве обманного приема; автор маскируется лишь затем, чтобы обратить на это внимание: «Любезный читатель, тебе, я полагаю, не терпится узнать, что это еще за фигляр или самозванец, который с такой бесцеремонностью взобрался на подмостки мирского балагана на всеобщее поглядение, дерзко присвоив себе чужое имя; откуда он взялся, какую преследует цель и о чем намерен поведать?»² Слегка прикрываясь псевдонимом, говорящий — причем непринужденно говорящий — пытается, как того требуют законы вступления, привлечь внимание читателя. Он начинает с отрицаний — не спрашивайте, кто он, у него есть право на тайну: «Мне бы не хотелось быть узнанным». На его стороне «авторитеты»: мениппова сатира Сенеки «Отыквление божественного Клавдия» (Бёртон цитирует ее начало: «Предположим, прежде всего, что я не хочу отвечать, кто в таком случае принудит меня?») и трактат Плутарха о любопытстве («Если ты видишь крышку, то зачем спрашиваешь, что под ней спрятано?»).

Это знак сопричастности для тех читателей, кто хорошо знаком с текстами древних авторов, и, оправдывая их ожидания, память Бёртона оказывается бездонным источником цитат. Его можно упрекнуть в некоторых неточностях и в отсутствии полных ссылок, но такова работа памяти, избавленная от дотошных уточнений, — памяти живой, стремящейся кстати вставить словечко, как это принято в компании утонченных сотрапезников, когда достаточно первой строчки стихотворения, чтобы припомнить его целиком. Листы

1. В конце идет длинное стихотворение Теодоро Ангелуччи, обращенное к автору, и стихотворный же ответ последнего «в виде похвалы безумию».
2. Бёртон Р. *Анатомия Меланхолии*. С. 73. — *Прим. перев.*

быстро заполняются авторитетами, хриями, сентенциями, украшениями и другими риторическими фигурами; Бёртон, по-видимому, злоупотребляет тем, что Монтень называл «дополнительными кусками мозаики» («Опыты», III, 9). Испещренные курсивом, страницы «Анатомии» вырастают из чернозема выписок и отсылок. В этом изобилии цитат, заимствованных из бесчисленных источников, духовных и мирских, древних и новых, рядом со старинными авторами стоят современные — Марло, Джордано Бруно, Бэкон, Шекспир, Галилей (но не Гарвей, почти полный ровесник Бёртона, чей труд произвел переворот в медицине). Тот, кто в начале предисловия сохранял инкогнито, очевидным образом является человеком, способным блистать эрудицией, как это принято среди ученого сословия. Его вербальная плодовитость и «мозаичность» (еще раз позаимствуем слово у Монтеня) соответствуют нормам эпохи. Это в высшей степени узнаваемый стиль: ученые авторы часто стремятся расцветить свои речи, сделать их более блестящими. Во Франции так поступал Блез де Виженер, когда комментировал «Картины» Филострата, или Жак Ферран, когда писал об «эротической меланхолии». Идет ли речь о новом предмете или о комментарии к существующим текстам, цитирование есть основа ткани, которую можно ткать до бесконечности. Как утверждает в своем карикатурном автопортрете Бёртон, его сочинение родилось из «хаоса и путаницы» других книг¹. Послушать его, так вся «Анатомия» — не более чем центон. Но если попробовать вычленить скрытые постулаты этого стиля, то мы увидим: за ним стоит убеждение, что древние — особенно поэты — обладали такой емкостью речи, соперничать с которой невозможно. Считалось, что древние языки были наделены мощью, намного превосходившей силу современных наречий. Поэтому цитата необходима для подкрепления высказывания, для компенсации его слабости. Это не просто «довесок» (Монтень III, 9), но способ придать блеска мысли, поскольку «все уже сказано» (Лабрюйер) и трудно помыслить что-либо иное, чем уже замечательно выразили древние. Соблазнительно увидеть в этом меланхолическое сознание собственной неполноценности, но тогда это чувство следовало бы приписать не одному

1. Бёртон Р. *Анатомия Меланхолии*. С. 87. — *Прим. перев.*

Бёртону, а всей эпохе позднего Ренессанса. Такое убеждение в итоге приводит к стиранию собственной личности и к зависимости, и легко предвидеть его дальнейшие последствия: отказ от тезауризации, от заполнения своего текста чужим материалом. Вскоре появится желание начать все с чистого листа, не покоряться тому, что уже было придумано и представлено до нас. Разорвав связи с прошлым, новая философия начинает искать опоры лишь в разуме и в языке, чью силу невозможно опровергнуть, — языке математики. Ближние и дальние ученики Декарта скоро станут смеяться над антиквариями.

Хотя Пьер Бейль в своих сочинениях отводит немалое место греко-латинской учености, но им движет желание исследовать расхождения между разными системами мысли, верованиями и правилами поведения: он не довольствуется доксографией, как это часто делает Бёртон, инвентаризируя разные мнения. Бейль сосредотачивается на противоречиях и взаимоисключающих положениях, сталкивая их друг с другом, чтобы преодолеть их актом веры. Не обладая масштабом Бейля, писатель-антикварий, отправившись собирать букеты прекрасных мыслей, к концу прогулки часто оказывался скептиком.

Когда речь заходит о терапевтических мерах, Бёртон вполне способен взвешивать все «за» и «против», не теша себя неопределенностью; в его арсенал не входит принуждение к скептицизму.словно практикующий и осторожный врач, он умеет принимать взвешенные решения и делать разумный выбор. Но вместе с тем почтение к грекам и римлянам не мешает ему ценить пряное и крепкое словцо и получать удовольствие от списков и перечислений. Некоторые черты его стиля напрямую отсылают к Рабле, которого он читал. В «Анатомии» царит «гротеск», как именовал свою манеру письма Монтень (I, 28). Из уважения к античным текстам Бёртон в собственных комментариях придерживается «низкого» стиля, то есть непригнутой, прямой и конкретной манеры речи, оттеняющей вправленные в нее драгоценности. Когда он объявляет себя меланхоликом, то ему можно поверить на слово, поскольку признаки экзистенциального пессимизма всюду налицо. Однако он не жалуется, не твердит одно и то же; в его речах звучит оживление, часто комическое, порой перехлестывающее через край. Допуская анахронизм, можно охарактеризовать это как «смешанный стиль», где чередуются грусть и веселье.

Конечно, сатирические авторы с самого начала разрабатывали защитные стратегии, позволявшие отвести от них недовольство сильных мира сего, которые могли посчитать себя задетыми. Одна из них предполагала намеренный промах, когда сатира была чуть рядом с предполагаемой мишенью; другая — притворное помешательство или добровольное шутство. Соответственно, сатирик располагал разными средствами самозащиты: он мог отнекиваться («я говорю не о вас»), перекладывать ответственность («моим посредством говорит другой») или осуждать самого себя («я говорю в состоянии помутнения рассудка»). Крайний случай перекладывания ответственности можно видеть в «Похвале Глупости», где Эразм дает слово Неразумию как таковому. В XVI–XVII веках защитным облачением сатирической поэзии было на выбор пестрое тряпье карнавального дурака и придворного шута (шекспировского клоуна) или же черный плащ меланхолика. От последнего настолько ожидалось недовольство миром, что это не давало принимать его всерьез. Даже еще и Буало, изрекая горькие истины, оправдывается приступами черных паров, поскольку трудно не простить страдальцу, который сам сетует на свое состояние... Но порой ему все же не спускают дерзости и в отместку поднимают на смех. Язвительный сатирик рискует в свой черед оказаться выставлен в сатирическом свете. Превосходные примеры тому дает театр эпохи — два тщательно разработанных характера. В шекспировской комедии «Как вам это понравится» Жак-меланхолик настолько проникается этим состоянием, что из упрямства отказывается участвовать в счастливом финале, когда влюбленные соединяются, а двор возвращается из лесного изгнания. Раньше он был печальным путником, по образцу многих других *malcontent travellers*¹; к концу сюжета он стремится к неподвижности, оставаясь в лесу отшельником. Невзирая на раскаяние узурпатора, возвращающего изгнанному герцогу власть, замки и угоды, Жак предпочитает одиночество и лесную пещеру. Ему по сердцу лишь собственное отражение в ручьях, над которыми он льет слезы: очевидно, Шекспир осуждает в нем

1. См.: *Babb L. The Elizabethan Malady; a Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642.* East Lansing: Michigan State University Press, 1951; *Idem. Sanity in Bedlam: A Study of Robert Burton's «Anatomy of Melancholy».* East Lansing: Michigan State University Press, 1959.

неспособность просто жить и любить. Похожим образом мольеровский Альцест, клянущий все и всех и всем постоянно недовольный, в конце стремится в «пустыню». Нетрудно заметить, что комедиограф наделяет своего добродетельного и желчного персонажа немалой долей себялюбия и упрямой гордыни (сегодня мы бы сказали «нарциссизма»). Безусловно, Мольер переложил на него ответственность за свое собственное недовольство общественными недугами, но при этом он столь же беспощаден к Альцесту, как Шекспир — к Жаку¹.

В «Сатирическом предисловии» Бёртон использует весь набор риторических приемов, чтобы предупредить критику и отвести ее от себя. Хоть он и рожден под знаком Сатурна, но вполне доволен своей судьбой, ни в чем не нуждается и ни на что не жалуется. Ведя жизнь *collegiate student*, он «сам себе служит театром» и почти бесстрастно взирает на окружающий мир. Не он сам противостоит миру, а те персонажи, чьи личины он примеряет. Дальше начинается другое рассуждение. Согласно апокрифическим письмам из Гиппократовского корпуса, абдериты считали Демокрита безумцем, поскольку тот беспрестанно смеялся. Когда они призвали на помощь Гиппократа, то целитель пришел к противоположному выводу, подтвердив исключительную мудрость философа. Таким образом, опираясь на авторитет Гиппократа, можно стремиться быть меланхоликом и безумцем на манер Демокрита, то есть в глазах толпы. Греческий философ жил в предместье, в одиночестве и, сидя под деревом, занимался анатомированием различных животных, собираясь написать трактат о безумии. Так почему же не продолжить его дело? «Демокритический» дискурс описывал длинную череду мирских горестей и пороков, свойственных всем сословиям и любым человеческим предприятиям, включая обязательное негодующее осмеяние самого себя. Демокрит верил во множественность миров; Эразм в «Похвале Глупости» шутивно воображал множество Демокритов, смеющихся друг над другом. Бёртон подхватывает эту головокружительную идею, но ради совершенно иного мысленного эксперимента. Почему бы вместо бесчисленных и суетно-беспокойных миров не представить

1. *Dandrey P. La Médecine et la maladie de l'esprit dans le théâtre de Molière. 2 vol. Paris: Klincksieck, 1998; Molière. Trois comédies morales / Éd. par Patrick Dandrey. Paris: Klincksieck, 1999.*

себе нечто противоположное, как это сделал Томас Мор, — устойчивый и мудрый универсум Утопии? В предлагаемой Бёртоном модели общества любые излишества строго наказываются законами. Из этого справедливого мира, над которым, по-видимому, не властно время, изгнаны безумие и меланхолия. Не являет ли эта вневременная Утопия превращенный (на уровне идеальной общности) образ жизни самого Роберта Бёртона — ученого библиотекаря, далекого от волнений и конфликтов современного ему общества? Если да, то лишь мимолетно и в качестве игры.

Бёртон признается, что принялся писать свою книгу, поскольку «невозможно не чесаться, когда зудит»¹. Заканчивается его сочинение превосходным советом: «Избегайте одиночества, избегайте праздности!» Но в автопортрете, который помещен в начале предисловия, он признается: «Я избрал мирный, сидячий, замкнутый, уединенный образ жизни в университете»². Безусловно, он не предавался праздности, но если одиночество порождает меланхолию, то она жила в его сердце, и он был ее добровольным пленником. Его книга, стремящаяся побороть меланхолию, есть ее прямое следствие. В ней пышным цветом цветет тот самый недуг, который она должна излечить: в этом, несомненно, секрет ее неувядаемой привлекательности.

Сарданапалов пир

Начиная с третьего издания (1628) на фронтиспise «Анатомии Меланхолии» вокруг названия располагаются десять эмблематических фигур работы Леблona. Они пронумерованы, намечая своеобразный маршрут, к которому также прилагается стихотворное описание. Начнем с конца: под десятым номером — портрет автора в овальной оправе, помещенный посередине под названием и сам помещенный в квадратную рамку. Автор изображен в темном одеянии духовного лица, украшенном белым гофрированным воротником; в руках он держит *закрытую книгу*. Вокруг портрета выгравировано несколько эмблем: армиллярная сфера (астрологический инструмент), экер землемера, герб и открытая книга... Эти аксессуары никак не объясняются

1. *Бёртон Р.* Анатомия Меланхолии. С. 82. — *Прим. перев.*

2. Там же. С. 76. — *Прим. перев.*

в сопроводительном стихотворении, которое лишь настаивает на разнице между внешним обликом и духом автора:

А чтоб закрыть пробел внизу страницы,
 Портрету Автора пришлось здесь поместиться,
 В одежде той, что носит он всегда,
 Но это только внешность, господа,
 А душу Автора искусство, без сомненья,
 Не может начертать — она в его твореньях¹.

Портрет представляет (present) лицо, но не может открыть то, что недоступно изображению: дух (minde). Для того чтобы разгадать (guess) его, нам рекомендуется от изображения перейти к текстам — что мы уже сделали, поскольку читаем пояснительное стихотворение, отсылающее нас к книге. Но какой? Без сомнения, к *закрытому тому*, который автор держит в руках и который олицетворяет собой тот объемный трактат, чьи начальные страницы мы читаем. Тогда становятся понятны окружающие портрет изображения, в особенности армиллярная сфера (эмблема космоса) и открытая книга (эмблема научного знания): это источники, откуда автор черпал свои материалы. Внизу портрета гравер не преминул указать имя автора, — «Демокрит Младший». Очевидным образом это псевдоним — тот самый, который уже упомянут в заголовке, помещенном в центральной части фронтисписа и на титульном листе, и который в поздних изданиях расположен напротив фронтисписа. Иными словами, на двух страницах трижды появляется вызывающее наименование «Демокрит Младший»...

Пройдемся в обратном порядке по всем изображениям, начиная с портрета Демокрита. Под номерами 8 и 9 представлены традиционные средства лечения меланхолии: огуречник, способствующий увлажнению, и черемица, обладающая слабительным и рвотным действием, выводящая из тела избыток черной желчи. На гравюре под номером 7 — Безумец (maniacus) с кандалами на ногах; под номером 6 — Суевер (superstitiosus) на коленях, с четками в руках, по-видимому, охваченный религиозным экстазом (естественно, это папист).

1. «Now last to fill a place, / Presented is the Author's face; / And in that habit which he wears, / His image to the world appears, / His minde no art can well express, / That by his writings you may guess» (русский перевод — там же. С. 60. — Прим. перев.).

Далее под номерами 5 и 4 идут парные фигуры Ипохондрика (*hypochondriacus*) и Любовника (*inamorato*); над ними на следующем уровне так же зеркально располагаются звериные эмблемы 3 и 2, одна из которых обозначает Одиночество (*solitudo*), а другая — Ревность (*zelotypia*). В центре, на почетном месте под номером 1 помещено изображение Демокрита Абдерского (*Democritus Abderites*): он сидит под деревом, за его спиной виден сад. Левой рукой он подпирает голову — поза, обычно обозначающая меланхолию, которая повторяется в изображении ипохондрика. В правой руке он держит перо, на миг оторвав его от страницы книги, раскрытой у него на коленях. Он не пишет, а пребывает в задумчивости:

Вот старый Демокрит в древесной сени
Сидит на камне с книгой на коленях.
Вокруг ты зришь висящих средь ветвей
Собак и кошек и иных зверей,
Которых он вскрывал, дабы найти,
Где желчи черной сходятся пути.
А над его главой — небесный житель
Сатурн: он Меланхолии властитель¹.

Действительно, в верхней части центрального изображения мы видим астрологический символ Сатурна — ♄. Таким образом, портрет философа, размышляющего над природой черной желчи, находится в меридиональной позиции по отношению к другим фигурам, но и он попадает под опасное влияние Сатурна. Как мы знаем, на этой планете лежит ответственность как за величайшие достижения ума, так и за глубочайшие его расстройств², то есть за знание и за безумие. Но здесь одно смыкается с другим: речь идет о знании, пытаю-

1. «Old Democritus under a tree / Sits on a stone with book on knee; / About him hang many features / Of cats, dogs, and such like creatures, / Of which he takes anatomy, / The seat of black cholera to see. / Over his head appears the skie / and Saturn lord of melancholy» (русский перевод — *Бёртон Р.* *Анатомия Меланхолии*. С. 59. — *Прим. перев.*).
2. После версифицированного комментария к фронтиспису идет другой стихотворный текст, «Автор о сущности Меланхолии», чьи парные строфы (*dialogikòs*) имеют чередующийся рефрен — «сладчайшая Меланхолия» / «ужасная Меланхолия». Об иконографии меланхолии, помимо классического труда Клибанского, Панофского и Закля, см.: *Préaud M. Mélancolies*. Paris: Herscher, 1982.

щемся раскрыть причины безумия. (На прочих изображениях также есть обозначения их астрологической темы.)

Находясь в кульминационной точке, фигура Демокрита Старшего доминирует над портретом автора книги, позднейшего имитатора, у которого от собственной идентичности есть пока что только эпитет, характеризующий его как младшего, то есть и как далекого потомка, и как нижестоящего. Что касается книги, которую создает Демокрит Младший, то своим названием она обязана занятиям тезки-предшественника: это анатомия — вскрытие, расчленение и методическое рассмотрение, — обнажающая различные стороны и многочисленные формы того недуга, чьи наиболее типичные жертвы представлены на фронтисписе.

Таким образом, сочинение имеет вид перечисления и признания целого ряда зависимостей: зависимости автора от своего древнего предшественника, зависимости «старого Демокрита» от планеты, которой он обязан и своим гением, и меланхолическим недугом. Но в то же время оно предполагает возможность освобождения: изучение причин меланхолии и изложение их на страницах книги — это акт терапии. Не случайно в самом низу страницы мы видим скромное изображение целительных трав, которые напоминают, что природа дала нам средства противодействовать роковой планиде. Астрологический фатум тесно переплетен с попытками от него освободиться, и вплоть до конца книги не утрачивают своей силы как угроза зловредного влияния, так и надежда на исцеление, врачующий оптимизм, которым воодушевлен автор.

Свои намерения Бёртон разъясняет в длинном «Сатирическом предисловии», чей объем постоянно увеличивался на протяжении шести первых изданий. Прежде всего, зачем ему нужна маска? Этот вопрос приписывается читателю:

Любезный читатель, тебе, я полагаю, не терпится узнать, что это еще за фигляр или самозванец, который с такой бесцеремонностью взобрался на подмостки мирского балагана на всеобщее поглядение, дерзко присвоив себе чужое имя; откуда он взялся, какую преследует цель и о чем намерен поведать?¹

1. «Gentle reader, I presume thou will be very inquisitive to know what antick or personate actor this is, that so insolently intrudes, upon this common theatre, to the world view, arrogating another mans name, whence he is, why

Читатель привлекается к участию, как будто псевдоним должен был одновременно выводить его из себя и соблазнять. Обращаясь к нему, повествователь, как того требуют правила вступления, стремится заручиться его вниманием и расположением. Под прикрытием псевдонима с силой утверждает себя некое скрытое «я», которое отстаивает свое право на поддержание тайны. Отказ открыть свое лицо — волевой акт со стороны автора («Мне бы не хотелось быть узанным»), который незамедлительно представляет причины, побудившие его «узурпировать» имя Демокрита...

Но, едва начав, автор бросается цитировать Сенеку и Плу-тарха: латинские и английские цитаты играют в тексте ту же демонстративную и одновременно маскирующую роль, что и псевдоним «Демокрит» по отношению к реальному имени говорящего. Когда Бёртон хочет выразиться максимально ярко, то говорит чужими словами, многократно прибегая к тем средствам, которые риторика именует «авторитетами», «хрией»... Он выражает себя через тексты классиков, которые приспособливает к собственным целям. Это, безусловно, характерная черта педантизма, которая может выступать как легко опознаваемый знак общей культуры, объединяющей ученых и образованную публику. Неумеренное нагнетание заимствованных украшений («дополнительных кусков мозаики», или «довесков», по выражению Монтеня) — один из аспектов столь дорогих для позднего Ренессанса пышности и избыточности. Это одна из разновидностей «барокко»,

he doth it, and what he has to say» (*Burton R. The Anatomy of Melancholy / Ed. A.R. Shilleto. 3 vol. London, 1893. T. I. P. 11.*) (*Бёртон Р. Анатомия Меланхолии. С. 73. — Прим. перев.*) За исключением особо оговоренных случаев все ссылки даются на первый том этого издания, чаще всего на «Сатирическое предисловие» (С. 10–141). Текст Бёртона также доступен в трехтомном издании в «Everyman's Library». Третья часть трактата, где идет речь о любовной меланхолии, была переведена на итальянский и снабжена прекрасным предисловием и библиографией: *Burton R. Malinconia d'amore / Trad. Attilio Brilli, Franco Marucci, pref. di Attilio Brilli. Milan: Rizzoli, 1981.*

О Бёртоне и его сочинении см.: *Babb L. Sanity in Bedlam. Michigan State University Press, 1959; Simon J.R. Robert Burton (1577–1640) et d'Anatomie de la Mélancolie». Paris, 1964; Fish S.E. Self-Consuming Artifacts. The Experience of Seventeenth-Century Literature. Berkeley, 1972. P. 303–351.*

По поводу ренессансной меланхолии см.: *Azouvi Fr. La peste, la mélancolie et le diable, ou l'imaginaire réglé // Diogène. 1979. № 108. P. 124–143.*

расцветающая внутри ученой словесности; украшения речи превращают ее в пеструю ткань, многоязыковое щегольство. В целом книга служит превосходным образчиком цитатной мозаики: изобретение (*inventio*) тут неразрывно связано с тезауризацией; отсюда та смесь свежести и обветшалости, которая для нас, людей современной эпохи, является залогом ее амбивалентного шарма.

Конечно, перед нами «Сумма»: благодаря встык сшитым аллюзиям, фрагментам и обрывкам нам предлагается вся «физика», вся медицина, полный набор нравственных мнений, значительная доля поэтического греко-латинского и христианского наследия. Это избавляет торопливого читателя от необходимости обращаться к древним: в одной книге содержится целая библиотека, в которой объединены те самые наставники, чей авторитет пошатнется в следующем веке и чьи имена будут преданы забвению. У Бёртона их еще принимают по-царски: это Сарданапалов пир классической эрудиции. Никогда более в одной книге не соберется столько гостей; никогда более не будет такого смешения сентенций, «цветочков», «плодов», «золотых слов» и фармацевтических рецептов. Эта книга, по словам автора, есть порождение «хаоса и путаницы» других книг, в которые он вносит свою лепту: «Что касается меня, то я один из этих писак, *nos numerus sumus* [один из множества]»¹. Он сам признает, что, по сути, это центон. Такое массивное использование цитат со стороны самопровозглашенного меланхолика заставляет нас задаться вопросом о связи между меланхолией и настойчивым включением в свою речь чужого слова. С одной стороны, это, конечно, свидетельство учености, но с другой — признание в собственной «неспособности» (подхватим еще одно словечко Монтеня [III, 10]). Непрестанно уступать слово тем, кого считаешь более красноречивым, — признак низкой самооценки и даже самоутраты, что характерно для меланхолического сознания, нуждающегося в поддержке, внешних опорах и гарантиях. В его распоряжении нет достаточного количества собственных ресурсов, поэтому оно, чтобы заполнить пустоту, набивает себя чужими материями. Но парадоксальным образом при всем том Бёртон пытается нам исповедоваться

1. *Burton R. The Anatomy of Melancholy. P. 22. (Бёртон Р. Анатомия Меланхолии. С. 87. — Прим. перев.)*

и одновременно сделать нас предметом своего сочинения¹. Самоутверждение для него возможно лишь в ситуации вербальной зависимости, которая заставляет усомниться в самостоятельности того «я», чьи «признания» мы читаем. Если для самовыражения ему нужны великие голоса прошлого, из этого следует, что он оставляет собственную идентичность на милость читателя. Бёртон откровенно в этом признается, не упуская случая опять-таки вернуть цитату, которой он придает комический оттенок, добавив к заимствованной латинской фразе упоминание «человека с Луны»: «Если содержание доставляет тебе удовольствие и “приносит пользу, предположи, что автор — обитатель Луны или тот, кто наиболее тебе по нраву”»². В конце «Сатирического предисловия» мы видим самооправдание, которое выстроено по тому же принципу. Бёртон ссылается на Эразма, чтобы объявить: это сказал не я, I will presume...

Так ведь это не я, а Демокрит, Democritus dixit [сказано Демокритом], а посему вам следует поразмыслить над тем, что значит говорить от своего лица или от лица другого человека, склад ума и имя которого ты присвоил; поразмыслить над различием между тем, кто притворяется или исполняет роль государя, философа, судьи, шута, и тем, кто является им на самом деле, а еще над тем, какой свободой пользовались сатирики в древности; ведь сказанное мной — это лишь компиляция заимствованного у других: все это говорю не я, но они³.

1. См.: *Burton R. The Anatomy of Melancholy*. P. 25, 12. «В этом трактате я выставил себя напоказ (я вполне отдаю себе в этом отчет) и вывернул себя наизнанку»; но при этом он обращается к читателю: «Ты сам служишь примером моих размышлений» (*Бёртон Р. Анатомия Меланхолии*. С. 90, 74. — *Прим. перев.*).
2. Там же. С. 73. — *Прим. перев.* Использованная Бёртоном цитата в оригинальном виде выглядит так: «*Modo haec tibi usui sint, quemvis auctorem fingito* [Представь автором кого угодно, только бы это было на пользу]» (J.-J. Wecker, «*Medicae Syntaxes*», 1562).
3. «Tis not I, but Democritus. *Democritus dixit*: you must consider what it is to speak in ones own or another person, an assumed habit and name; a difference betwixt him that affects or acts a princes, a philosophers, a magistrates, a fools part, and him that is so indeed; and what liberty those old satyrists have had: it is a cento collected from others: not I, but they, say it» (*Burton R. The Anatomy of Melancholy*. P. 138). (*Бёртон Р. Анатомия Меланхолии*. С. 231. — *Прим. перев.*)

Всему этому, даже манере прятаться за чужие спины, можно найти прецеденты у других авторов... В конечном счете, самые острые замечания сделаны никем, именно ему принадлежит речь: «*outis elegen* [это сказал никто], это *neminis nihil* [ничто, сказанное никем]»¹. Самоуничтожение автора, одновременно шуточное и меланхолическое, дает ему полную свободу, свободу все говорить и все отрицать. Он ничем не обязан читателю; он сделает все, чего захочет читатель: «Я буду все отрицать (это будет для меня единственный выход); отрекусь, откажусь от всего сказанного»².

Если самоутрата и ощущение собственной несостоятельности возвращают нас к тому, что сегодня именуется «меланхолией» или «депрессивным состоянием», то чувство веселой вольности, свободное течение речи и причудливое сопряжение идей, которыми отмечено «Сатирическое предисловие» на всем своем немалом протяжении, скорее заставляют думать о тех циклических недугах, где на смену меланхолии приходит противоположное состояние — маниакальное возбуждение, болтливость и эйфорическое ощущение, что все в твоих силах. Перед нами открывается картина мирового безумия во всей ее широте, безумия, которому подвластны все народы, все люди, все возрасты, за исключением «Николаса Немо» или «сэра Никто»³...

Но имеет ли смысл искать у автора предисловия к «Анатомии Меланхолии» черты характера и психологический рисунок, соответствующие нашему современному состоянию знания? Не значит ли это поддаться иллюзии, как того и хотел надевший на себя чужую личину? На самом деле в его намерения входило сочинение сатиры, поэтому ему понадобилась язвительная и насмешливая маска сатирика. Он использует такое «я», которое соответствует искомому типу дискурса: нестабильное, дерзкое, возмущенное, и скрывает лицо, чтобы,

1. Ibid. P. 140. (Там же. С. 232–233. — *Прим. перев.*)

2. Ibid. P. 141. (Там же. С. 235. — *Прим. перев.*)

3. Бёртон отсылает к поэме «Никто» («Немо») Ульриха фон Гуттена, где персонифицировано отрицательное местоимение, что позволяет приписать выдуманному персонажу все те добродетели, которыми *никто* (не) обладает. Никто (не) силен рассудком. Эта риторическая игра находит продолжение в иконографии: существуют ренессансные портреты «Господина Никто». См.: *Castelli E. Simboli e Immagini. Rome, 1966. P. 57–65* (библиография).

согласно риторическим правилам жанра, эффективнее клеймить безумство мира. Демокрит — одно из имен, которые можно дать сатирику, в чьем голосе звучит и смех, и мудрость. В этом Бёртон опять-таки следует предустановленным образцам.

Неудивительно поэтому, что предисловие открывается портретом Демокрита, составленным из разнообразных источников — Псевдо-Гиппократ, Диогена Лаэртского, Лукиана, Ювенала и проч. Но в этом сводном портрете имеются некоторые добавления. Так, ни один античный автор не называл Демокрита меланхоликом, Бёртон же без колебаний приписывает ему именно этот темперамент: греческий философ был «немолодым человеком невысокого роста с несколько изнуренным лицом и очень меланхолического нрава, чуждавшимся в этом возрасте людей, предпочитавшим одиночество...»¹. После портрета легендарного философа-абдерита Бёртон берет за свой собственный. Конечно, он отнюдь не точная копия человека, чье имя он присвоил: он никогда не путешествовал, не блещет в математике и естественных науках и не был призван быть законодателем родного города. Будучи членом одного из оксфордских колледжей, он просто много и бессистемно предавался чтению книг. Тем не менее сходство перевешивает, и составленный из цитат автопортрет смыкается с античным оригиналом, сконструированным таким же способом: тот же вкус к уединению, тот же меланхолический склад характера («Я родился под знаком Сатурна»)², тот же смех («я смеюсь над всем»)³, тот же домашний образ жизни, то же безбрачие составившегося студента («я живу <...> на положении члена колледжа, как Демокрит в его садике, и веду монашеский образ жизни»)⁴. Тем больше резонов укрыться за именем Демокрита, как делали до него другие. Античный образец слегка подправлен, чтобы лучше противостоять современному оппоненту; в то же время автопортрет составлен так, чтобы в нем проглядывали черты легендарного образа. Для Демокрита Старшего и для его потомка самое главное — наблюдать, вслушиваться,

1. *Burton R. The Anatomy of Melancholy. P. 12. (Бёртон Р. Анатомия Меланхолии. С. 74. — Прим. перев.)*
2. *Ibid. P. 20. (Там же. С. 77. — Прим. перев.)*
3. *Ibid. P. 21. (Там же. С. 78. — Прим. перев.)*
4. *Ibid. P. 20. (Там же. С. 77. — Прим. перев.)*

вникать, то есть предаваться «теоретическому существованию». У них одно намерение: написать большой труд о безумии и его причинах. Просто книга Демокрита Старшего была утрачена — какая потеря для всего мира! Не пытаясь сравняться с этой утраченной книгой, можно попытаться как-то ее возместить. Что и делает Бёртон: выбранный псевдоним обязывает его, ни много ни мало, переписать отсутствующий труд. Если для кого-то имя Демокрита отсылает к атомизму или просто к образу смеющегося философа, то для Бёртона оно тесно связано именно с целенаправленной работой над книгой, трактующей о безумии и касающейся всего человеческого удела. Оправдание своему псевдониму Демокрит Младший находит в том, как Гиппократ описывал свою встречу с философом:

Он рассказывает, как, отправясь однажды навестить Демокрита в его саду в предместье Абдеры, он застал философа сидящим в тени беседки с книгой на коленях, погруженным в свои размышления и по временам что-то записывающим, а по временам прогуливающимся. Эта книга была посвящена меланхолии и безумию; подле него лежали трупы многочисленных животных, только что им разрезанных и расчлененных, но не потому, как он объяснил Гиппократу, что он презирал эти Божьи создания, но дабы обнаружить местонахождение этой *atra bilis*, черной желчи, или меланхолии, понять, по какой причине она происходит и как зародилась в телах людей, затем чтобы он сам мог успешно от нее излечиться и с помощью своих трудов и наблюдений научить других предупреждать и избегать ее. Гиппократ всячески одобрил его благое намерение — вот почему Демокрит Младший берет на себя смелость последовать его примеру, и поскольку тот не завершил свой труд, который ныне потерян, то *quasi succenturiator Democriti* [в качестве замещающего Демокрита] надеется восстановить, продолжить и завершить его в этом трактате¹.

1. «How coming to visit him one day, he found Democritus in his garden at Abdera, in the suburbs, under a shady bower, with a book on his knees, busy at his study, sometimes writing, sometimes walking. The subject of his book was melancholy and madness; about him lay the carcasses of many several beasts, newly by him cut up and anatomised; not that he did condemn God's creatures, as he told Hippocrates, but to find out the seat of this *atrabilis*, or melancholy, whence it proceeds, and how it was engendered in men's bodies, to the intent he might better cure it in himself and by his writings and observations teach others how to prevent and avoid it. Which

Но по ходу дела маска сползает; сначала в качестве субъекта знания нам указывают на некоего «Роберта»: «*Experto crede Roberto* [Поверьте Роберту, испытавшему это на себе]»¹. Потом автор процитирует строчку из сочинения своего старшего брата, причем примечание подскажет нам, что того зовут Уильям Бёртон². Теперь мы знаем все: автор снял маску и держит ее в руках. Ближе к середине сочинения, в главе «Об исправлении воздуха», он упомянет свой родной дом в Линдли, графство Лестершир, — «владении и месте проживания моего покойного батюшки Ральфа Бёртона»³. Он не делает тайны из своего настоящего имени; маскарад на вступительных страницах имел чисто литературное назначение.

Бёртон не претендует на то, чтобы восстановить утраченный текст; он пишет его заново в новой реальности, используя новые доказательства, на другом языке, цитируя многочисленных свидетелей, родившихся после Демокрита. Но речь идет о том же безумии: мир не стал мудрее, а автор — менее меланхоличен. Поэтому, говоря о безумии мира, он говорит о себе — и одновременно о нас, его читателях («Ты сам служишь предметом моих размышлений») ⁴. Заимствуя чужие слова, он, безусловно, обезличивает себя — но также приобретает универсальность. При этом он утверждает, что опыт меланхолии является его внутренним переживанием и что меланхолическим трудом писателя он пытается исцелить самого себя, по совету древних ища лекарство в самом недуге. А поскольку похожих на него много, он мог бы оказать им услугу:

...невозможно не чесаться, когда зудит. Я нисколько не чувствовал себя униженным этой болезнью — не назвать ли мне ее моей госпожой Меланхолией, моей Эгерией или моим *malus genius* [злым гением]? По этой причине мне, подобно ужаленному

good intent of his, Hippocrates highly commended: Democritus Junior is therefore bold to imitate, and because he left it imperfect, and it is now lost, quasi succenturiator Democriti, to revive again, prosecute, and finish in this treatise» (*Burton R. The Anatomy of Melancholy*. P. 16–17). (*Бёртон Р. Анатомия Меланхолии*. С. 79–80. — *Прим. перев.*)

1. *Ibid.* P. 19. (Там же. С. 83. — *Прим. перев.*)
2. Там же. С. 104. — *Прим. перев.*
3. *Ibid.* Т. II. P. 79 (часть II, раздел II).
4. *Ibid.* P. 12. (Там же. С. 74. — *Прим. перев.*)

скорпионом, хотелось вышибить *clavum clavo* [клин клином], облегчить одну печаль другой, праздность праздностью, *ut ex vipera theriacum* [извлечь противоядие из укуса гадюки], найти противоядие в том, что явилось первопричиной моей болезни <...>. Что же до меня, то, подобно Марию у Саллюстия, я, пожалуй, могу утверждать: «то, о чем многие только слышали или читали, я испытал и претерпел сам, они почерпнули свои знания из книг, а я — меланхолизирую». *Experto crede Roberto* [Поверьте Роберту, испытавшему это на себе]. Я могу поведать кое о чем, изведенном на собственном опыте, *aerumnabilis experientia me docuit* [научил меня горестный опыт], и вслед за героиней поэта повторить: *Haud ignara mali miseris succurrere disco* [Горе я знаю — оно помогать меня учит несчастным]. Я хотел бы помочь другим из сострадания...¹

Несмотря на отступления, ответвления и ученый жаргон, предисловие Бёртона обладает достаточно простой структурой. После введения, где автор просит читателя отнестись к нему благосклонно и извинить заемное имя, стиль, небрежности и вторжение в область чужого знания (сам он не медик, а церковнослужитель), следует развитие основной темы — обличение безумия этого мира. Оно опирается на религиозные (Библию, Евангелия, отцов церкви, богословов) и литературно-философские авторитеты, несмотря на то что христианские апологеты включали языческих философов в число безумцев. Бёртон походя упоминает диалоги Лукиана (один из основных источников «гуманистического смеха»), а затем перефразирует и развивает инвективы Демокрита против людского безумия из «Послания Дамагету»

1. «One must needs scratch where it itches. I was not a little offended with this malady, shall I say my mistress melancholy, my Egeria, or my malus genius, and for that cause, as he that is stung with a scorpion, I would expel, *clavum clavo*, comfort one sorrow with another, idleness with idleness, *ut ex vipera theriacum*, make an antidote out of that which was the prime cause of my disease <...>. Concerning myself, I can peradventure affirm with Marius in Sallust, that which others hear of read of, I felt and practised with myself; they got their knowledge by books, I mine by melancholizing; *experto crede Roberto*. Something I can speak out of experience, *aerumnabilis experientia me docuit*; and with her in the poet, *Haud ignara mali miseris succurrere disco*. I would help others out of a fellow-feeling...» (*Burton R. The Anatomy of Melancholy*. P. 18–19). (Бёртон Р. *Анатомия Меланхолии*. С. 82–83. — Прим. перев.)

Псевдо-Гиппократ: это первый ударный фрагмент предисловия.

Описанная по всех подробностях, мировая меланхолия поддается классификации. Можно говорить о меланхолии государств, семей, отдельных людей: болезнь способна захватывать любое *тело*, будь оно индивидуальным или коллективным. А всякое тело нуждается в соответствующей терапии. Таким образом, эта книга касается каждого, и ее польза изначально доказана. В том, что касается меланхолии государств, и в особенности Англии, Бёртон, поставив диагноз, сразу же предлагает лечение, разрабатывая «an Utopia of mine own I», «свою собственную Утопию»¹, — и это второй ударный пассаж, который вместе с вольным подражанием «Посланию Дамагету» образует два фокуса эллиптической орбиты, по которой вращается все Предисловие.

Два эти фрагмента, каждый со своей спецификой, и их взаимодействие заслуживают пристального внимания, поскольку оба они занимают *центральное* положение.

Смех или слезы

Итак, в Предисловии Бёртон не довольствуется традиционным образом Демокрита, но преображает его, сначала давая вольный перевод той речи, которую приводит Псевдо-Гиппократ, а затем, как бы от его же лица, обрушивается на грехи современного мира. Собственно, с первых страниц Бёртон не раз повторяет, что отсылки к Демокриту превратились в банальность: нередко можно видеть, как его именем прикрываются защита атомизма и, без особых околичностей, доктрины Эпикура. Не таково намерение Бёртона, хотя он продолжает прятаться за фигуру философа из Абдер. Какие же ее черты он сохраняет? В эмоциональном плане, как мы видели, насмешку и возмущение, которые римляне сделали основными составляющими сатирического жанра. Не забывает он и о топосе, согласно которому смех Демокрита образует антитезу слезам Гераклита. Эта знаменитая пара персонажей воплощает два противоположных психологических склада

1. Бёртон Р. *Анатомия Меланхолии*. С. 193. — *Прим. перев.*

и соединяет в себе авторитет философии и античной древности. Это общее место, которое используют писатели, художники и декораторы, когда возникает нужда в контрастной симметрии. Гераклит и Демокрит — два образца, к которым обязательно отсылает *quaestio disputata*: должны ли людские тревобления, заблуждения и беды вызывать смех или слезы?¹ Как правило, гуманисты брали сторону Демокрита. Так, в «Похвале Глупости» апелляция к нему позволяет объяснить, как ироническая рефлексия бесконечно превосходит сама себя: люди «сообщают глупости столь разнообразные формы, они ежедневно изобретают по этой части такие новшества, что для осмеяния их не хватило бы и тысячи Демокритов, тем более что самим Демокритам понадобился бы новый Демокрит»². В десятистишии Гюга Салеля, предваряющем «Пантагрюэля» (издание 1534 года), Рабле и его книга вписаны в демокритовскую парадигму:

Мне кажется, я слышу Демокрита,
Чей смех бичует глупости людские³.

Демокрита также предпочитал Монтень (эту страницу «Опытов» Пьер Бейль, по его собственным заверениям, знал наизусть): «...не потому, что смеяться приятнее, чем плакать, а потому, что в нем [в настроении Демокрита] больше презрения к людям, и оно сильнее осуждает нас, чем настроение второго [Гераклита]; а мне кажется, что нет такого презрения, которого бы мы не заслуживали»⁴. Веком позже

1. По этому поводу см. чрезвычайно содержательное исследование: *Jehasse J. Démocrite et la renaissance de la critique // Études seiziémistes offertes à V.-L. Saulnier. Genève: Droz, 1980. P. 41–64; а также: Mehnert H. Melancholie und Inspiration. Heidelberg, 1978 (в особенности P. 311–325); Buck A. Democritus ridens et Heraclitus flens // Wort und Text; Festschrift für Fritz Schalk / Ed. H. Meier, H. Sckommodau. Frankfurt, 1963. P. 167–168.*
2. *Erasmе. Laus Stultitiae, 48 / Trad. fr. Éditions de Cluny, 1941. P. 80. (Эразм Роттердамский. Похвала Глупости / Пер. с лат. П.К. Грубера. Калининград: Кн. изд-во, 1995. С. 102. — Прим. перев.)* Этот смех направлен против «людей простого звания [de vulgo plebēculaque]».
3. «*M'est advis que voy un Democrite / Riant les faitz de nostre vie humaine.*» (Русский пер. Ю. Корнеева: *Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Художественная литература, 1966. С. 168. — Прим. перев.*)
4. *Монтень М. де. Опыты, I, 50 / Пер. А.С. Бобовича. — Прим. перев. Bayle P. Nouvelles Lettres critiques sur l'Histoire du Calvinisme // Bayle P. Œuvres diverses. 4 vol. La Haye, 1727. Т. II. P. 318. Лабрюйер в конце главы*

Фенелон в «Диалогах мертвых» делает выбор в пользу Гераклита: слезы последнего свидетельствуют о любви к людям, которой лишен легендарный Демокрит. Как говорит плачущий философ: «Разве не прав я, жалея себе подобных, своих братьев, тех, кто, если можно так выразиться, является частью меня самого? Если вы зайдете в госпиталь к раненым, будете ли вы смеяться над их ранениями? <...>. Но в вас нет ни к чему любви, и чужие горести вас веселят. Это значит не любить ни людей, ни оставленную ими добродетель»¹. Основанное на эмоциональной самоидентификации и сопереживании нравственное чувство более не может ориентироваться на Демокрита, поскольку его смех предполагает отстраненность, гордое одиночество, которое противно нежной душе Фенелона. Обладая душой не менее «чувствительной», хотя не слишком христианской, Дидро разделяет точку зрения камбрейского епископа. Он критикует Сенеку, который в одном из пассажей трактата «О гневе» (II, 10) отдал предпочтение абдериту: «О добрый Сенека, мне не по сердцу, что ты отдаешь предпочтение жестокому смеху Демокрита, смеявшемуся над людскими бедами, перед Гераклитом, оплакивавшим безумие своих братьев»². Меланхолический смех подозрителен как свидетельство отсутствия любви или братского чувства. (Романтики превратят его в одну из демонических черт.)

В собрании псевдо-гиппократовских писем³ Бёртон нашел не только характерологическое определение, но и назидательный рассказ, вымышленную мизансцену и ораторскую установку, допускавшую дальнейшую разработку, — чем он и воспользовался.

«О суждениях» предоставляет слово обоим легендарным греческим философам, сперва Гераклиту (118), а затем Демокриту (119), что позволяет ему варьировать тон длинной филиппики против неразумия этого мира.

1. *Fénelon*. Dialogues des morts, XIV.
2. *Diderot D.* Essai sur la vie de Sénèque le philosophe. Paris, 1779. P. 338. Легендарный смех Демокрита имеет много общего со смехом Тимона-мизантропа. Неудивительно, что во «Влюбленном Демокрите» Реньяр придает своему протагонисту черты мольтеровского Альцеста.
3. *Euvres complètes d'Hippocrate*. Vol. IX. Lettres 10–23. P. 321–399. См. также: *Flashar H.* Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike. Berlin, 1966. P. 68–72; и в особенности: *Pigeaud J.* La Maladie de l'âme.

История, вдохновившая Себастьяна Франка¹, Лафонтена² и Виланда («История абдеритов»), хорошо известна: жители Абдер, встревоженные странным поведением Демокрита, который живет за пределами города, в одиночестве, и смеется без видимой причины, принимают его за сумасшедшего. Они призывают на помощь Гиппократу, который, запасшись черемицей, приезжает, чтобы поговорить с предполагаемым больным. Он выслушивает его язвительные, но в высшей степени разумные речи и отказывается применять черемицу, поскольку в лечении от безумия больше нуждаются абдериты. Встреча между философом и целителем описана в псевдо-гиппократовском «Послании Дамагету», давшем большое литературное потомство. Итак, спор, значение которого трудно преувеличить, сосредоточивается вокруг (по крайней мере) двух вопросов. Первый: кто именно безумен? Философ, который удалился из города, чтобы жить в одиночестве? По мнению Гиппократу, настоящим больным является общество, просто-душно озабоченное тем, чтобы вылечить великого человека. Второй вопрос: а кто судья, кто достаточно компетентен, чтобы выступить в качестве арбитра, способного отделить здравомыслие от безумия? Безусловно, не толпа и даже не врач, но философ, к моменту визита Гиппократу как будто случайно погрузившийся в исследование безумия. Его ответные обвинения обращены и против практической деятельности врача, поскольку это часть бесплодной суеты тех, кто позабыл, что истинное счастье состоит в созерцании истины. Этот поздний аполог анонимного автора ставит Демокрита в положение

1. *Franck S. Chronica*, 1536. Воспр. см.: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1969. Fol. Cxxiiij–cxxvii. Кроме того, см.: *Koyré A. Sebastien Franck (1499–1542) // Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI^e siècle allemand*. Paris: Gallimard, 1971. P. 39–74; *Lebeau J. «Le rire de Démocrite» et la philosophie de l'histoire de Sebastian Franck // Bibliothèque d'humanisme et renaissance*. T. XXXIII. Genève: Droz, 1971. P. 241–269. Франк использует Демокрита как выразителя своего трагического видения «мира наизнанку».
2. У Лафонтена Демокрит размышляет в одиночестве, но уже не смеется. Аналогичная ситуация у Дидро, который делает его «одним из первых гениев Античности» (*Diderot D. Œuvres complètes*. T. XIV. Paris, 1972. P. 201–202). Путешественник, законодатель, ученый, мечтатель, заподозренный в безумии, — эти черты позволяют героизировать персонажа доксографии. Под пером Дидро он превращается в первого энциклопедиста...

контратакующего, который по праву дает волю мстительной агрессивности и разрушительному смеху. Хотя этот текст считается одним из источников ренессансной теории комического, не следует принимать его за образец народной смеховой культуры. Напротив, речь идет о том смехе, который отделяет ученого — человека, принадлежащего к интеллектуальной элите и часто подвергающегося унижениям, — от всех прочих, будь то народ, богачи или короли: смех Демокрита щадит только животных.

Исключительная связность

В «Послании Дамагету» и в других текстах гиппократовского «романа» исходное заблуждение (подозрение в сумасшествии) исправляется самим Демокритом: безумие и беспорядок повсеместны; прием черемичи следует предписать абдеритам. Но, если не считать гипотетической и нереализуемой коллективной терапии, он лишь опротестовывает ложное мнение и делает вывод, что, куда ни кинешь взгляд, повсюду одна мерзость. Зло признается непоправимым, а потому остается только его констатировать, не соглашаясь с ним. Отсюда горькое удовлетворение, звучащее в утверждении Демокрита, что люди сами себя наказывают, стремясь навстречу собственной гибели. Бёртон же не ограничивается таким обвинительным актом, доказывающим здравомыслие Демокрита. Ему мало снять с философа обвинение в безумии и вместе с ним показать, что в мире все идет не так: он хочет выправить этот мир, вывернутый наизнанку. И тут критическая энергия как бы преобразуется в реформаторскую волю, и возникает искушение утопией.

Между меланхолией и утопией существуют по крайней мере две точки соприкосновения. Кому доверить реформу? И какие изменения следует произвести?

С одной стороны, государства (в особенности Англия) страдают от волнений, насилия, постоянных незаконных захватов власти и богатства, от ссор и судебных тяжб, которые, как меланхолическое расстройство, влияют на «темперамент» социального тела. Благодаря этой аналогии политический макрокосм приобретает болезненные черты индивидуального

микрокосма, а значит, для возвращения ему здоровья нужно создать модель здраво устроенного общества.

Утопия в данном случае — не только проект изменения мира, но и план самоисцеления. По-видимому, ее скрытой целью являются глубинные основы личности, хотя напрямую речь идет о том, как упорядочить мир¹.

В высшей степени показательна простая — упрощенная — геометрия, с помощью которой Бёртон (как и многие другие) в своей утопии определяет границы провинций, местоположение городов и поселков, планировку провинциальных столиц: «У каждой провинции будет своя столица, расположенная таким образом, чтобы она находилась почти в самом ее центре». План городов будет «регулярным, представляющим собой круг, квадрат или вытянутый прямоугольник с прекрасными широкими и прямыми улицами, с единообразными домами, выстроенными из кирпича или камня...»². Малое количество законов, законников и судебных тяжб. Общее правило для всех — прилежный труд на всей территории государства, ни один акр которого не должен оставаться невозделанным: «там, где в чем-то погрешила природа, ее промахи будут возмещены искусством». Бёртон хочет, чтобы все земли были огорожены — никаких общинных пастбищ, «ибо то, что считается общим и принадлежит каждому, на самом деле не принадлежит никому»³. Иными словами, поддерживается частная собственность. Будучи антиэгалитаристом, Бёртон сохраняет «несколько сословий, несколько степеней знатности»⁴, осуждая при этом законодательства, не позволяющие плебейам добиваться почета. Люди незнатные, нажившие себе состояние честным путем, должны иметь доступ к получению дворянства. Исходя из интересов

1. См.: *Simon J.R.* Robert Burton (1577–1640) et «l'Anatomie de la Mélancolie». P. 378–416; *Lepenes W.* Melancholie und Gesellschaft. Francfort: Suhrkamp, 1972. P. 9–42. О взаимоотношениях утопии и меланхолии см.: *Shklar J.* The political Theory of Utopia: from Melancholy to Nostalgia // *Daedalus*, printemps 1965. P. 367–381. В обширной литературе, посвященной утопии, стоит выделить следующие публикации: *Baczko B.* Lumières de l'Utopie. Paris: Payot, 1978; *Trousson R.* Voyages aux pays de nulle part. 2^e éd. Bruxelles, 1979; *Manuel F.E., Manuel F.P.* French Utopias. An Anthology of ideal Societies. N.Y.–London, 1966; *Idem.* Utopian Thought in the Western World. Harvard, 1979.
2. *Бёртон Р.* Анатомия Меланхолии. С. 194. — *Прим. перев.*
3. Там же. С. 197. — *Прим. перев.*
4. *Ibid.* P. 110 sq. (Там же. С. 198. — *Прим. перев.*)

своего сословия, Бёртон желает, чтобы позиции магистратов отдавались скорее ученым, получившим университетское образование, нежели воинам. В практических деталях, как можно заметить, утопическая монархия Бёртона не столь радикально отличается от Англии эпохи Карла I.

Но более всего в этой фантазии поражает ее бюрократический, авторитарно «дирижистский» характер¹. Бёртон повсюду расставляет «смотрителей», наблюдающих за возделыванием земель, благоустройством территории, выделением наделов, за художествами и общественными работами, за выдачей ссуд. Его воображаемое общество находится под строгим надзором². И именно тут он дает волю фантазии, благо на бумаге все расписать легко:

...у меня будут <...> соответствующие должности, исполнять которые будут назначенные мной общественные смотрители, из числа пригодных к тому чиновников, коих приставлю надзирать за каждым установлением, — казначеев, эдилов, квесторов, попечителей учащихся, вдовьего имущества, всех общественных заведений и прочее; раз в году эти смотрители обязаны будут представлять исчерпывающие отчеты о всех денежных поступлениях и расходах во избежание беспорядка, et sic fiet ut non absumant (как писал Плиний Траяну) quad pudeat dicere [и так, чтобы они не скрывали то, в чем стыдились бы признаться]. Эти смотрители будут подчинены более высоким должностным лицам и управителям каждого города, назначаемым не из бедных торговцев и мелких ремесленников, а из дворян и джентльменов...³

1. См.: *Trousson R. Voyages aux pays de nulle part.*
2. Бёртоновские «смотрители» являются прямыми потомками сифогрантов Томаса Мора из второй книги «Утопии»: «Главное и почти что единственное дело сифогрантов — заботиться и следить, чтобы никто не сидел в праздности. Но чтобы каждый усидчиво занимался своим ремеслом» (*More Th. Utopie / Trad. Gueudeville. Amsterdam, 1730. P. 120.*) (*Мор Т. Утопия / Пер. с лат. Ю.М. Каган. Вступит. ст. И.Н. Осинковского. М., 1978. С. 184. — Прим. перев.*)
3. «So will I ordain publick governors, fit officers to each place, treasurers, aediles, quaestors, overseers of pupils, widows goods, and all publick houses, etc. and those, once a year, to make strict accounts of all receipts, expences, to avoid confusion; et sic fiet ut non absumant (as Pliny to Trajan) quad pudeat dicere. They shall be subordinate to those higher officers and governors of each city, which shall not be poor tradesmen, and mean artificers, but noblemen and gentlemen...» (*Burton R. The Anatomy of Melancholy. P. 112.*) (*Бёртон Р. Анатомия Меланхолии. С. 196. — Прим. перев.*)

Особое внимание уделяется бракам: мужчины могут в них вступать, только достигнув 25, а женщины — 20 лет. Бедность не должна служить препятствием к браку, к заключению которого надо скорее понуждать, чем от него удерживать. Размеры приданого для вдов должны контролировать специальные инспекторы; немощным и страдающим от физических или душевных наследственных недугов запрещено вступать в брак под угрозой тяжких наказаний. Такой евгенический и законодательный авторитаризм проявляется не только в вопросах брака. Не менее суровому контролю подлежит всеобщая обязанность трудиться: «Я не стану терпеть никаких нищих, мошенников, бродяг и прочих бездельников, которые не смогут дать отчет, на какие деньги они себя содержат»¹. Инвалиды будут получать пенсии и продовольствие; увечных определяют в специально построенные приюты. Прочие же все обязаны работать: их не будут заставлять надирать силы, и раз в неделю каждый будет иметь право на выходной, чтобы поучаствовать в веселых сборищах, где поют и танцуют... Поскольку в глазах Бёртона праздность есть один из главных источников меланхолии, очевидно, что обязанность трудиться равнозначна «запрету меланхолии»². Деятельным обитателям утопического государства недосуг становиться меланхоликами: прекращая работать, они в установленное время (*set times*) предаются лишь развлечениям.

Бёртон лишь намечает здесь тему *праздника* в стране Утопии: как показал Бронислав Бачко, важность этой темы будет постоянно возрастать и достигнет высшей точки к концу XVIII века³. Но надзор неусыпен, и некоторые нарушения караются крайне жестоко: «Банкрот будет *catamidiatus in Amphitheatro*, предан публичному бесчестью, а тот, кто не в состоянии погасить свои долги, если он разорился из-за мотовства или небрежения своим делом, будет посажен в тюрьму на двенадцать месяцев, и если в течение этого срока не сумеет удовлетворить своих кредиторов, то будет повешен. Ограбивший церковь будет лишен обеих рук, а лжесвидетель или повинный в клятвопреступлении — языка, разве только искупит его своей головой. Убийство и прелюбодеяние будут караться смертью...»⁴.

1. Ibid. P. 118. (Там же. С. 204. — Прим. перев.)

2. *Lepénies W. Melancholie und Gesellschaft.*

3. См.: *Baczko B. Lumières de l'Utopie.*

4. *Burton R. The Anatomy of Melancholy.* P. 119. (Бёртон Р. Анатомия Меланхолии. С. 206. — Прим. перев.)

Установление разумного порядка имеет свою немалую цену. Государство будет оказывать помощь больным и немощным, но бездельников и прихлебателей в утопической стране ждут тюрьмы, виселицы и эшафоты. Бёртон не склонен к военным подвигам и завоеваниям; он предполагает иметь лишь оборонительные войска. Соперничество с другими народами видится ему чисто коммерческим, когда снаряжаются заморские экспедиции на поиски новых земель или в другие страны направляются наблюдатели, следящие на месте за всем новым, что появляется в технической или правовой сфере. Здесь опять-таки в качестве основного оружия выступает *взгляд*. Если сатира на неразумие мира была плодом отстраненного сознания, судящего обо всем «сверху» и отказывающегося быть вовлеченным в мировое безумие, то утопический проект, напротив, предполагает волевое участие (вернее, его *симуляцию*), выражающееся в словесных формах, где доминирует личное местоимение: I will, I will have... [Я повелю... я устрою]. Так на смену негодующей констатации (то есть сатире) приходит повелительный голос, дающий если не надежду на будущее, то некоторую утешительную возможность. Но это не более чем словесный акт, свободный полет воображения (*fantasy*), соответствующий одному из предпочтительных состояний меланхолического темперамента, когда способность к вымыслам и поэтическое опьянение связаны со свойствами черной желчи, не чрезмерно разогретой и слегка взволнованной, — Бёртон был в курсе неоплатонических теорий *furore poetico* [поэтического безумия].

Утопический порядок предстает как противоположность впавшего в безумие мира; он восстанавливает контроль разума над элементами, оставленными на произвол судьбы из-за всеобщего помешательства. Но, как уже было сказано, подобный контроль требует постоянного и всепроникающего *надзора*, доверенного «высоким должностным лицам». Тем, кто нарушает закон о всеобщем труде, позволяя праздничному расточительству возобладать над трудовым накоплением, грозит смертная казнь. Насилие, которое в большом государстве проявлялось в виде конфликтов и узурпаций в пользу частных интересов, теперь сосредоточивается в руках государственной власти. Значит ли это, что его уровень понижается по сравнению с тем, от которого страдает обезумевший мир?

Насколько можно судить, утопическая конструкция Бёртона призвана уничтожить *актуальное* насилие, свойственное состоянию общественного хаоса, посредством закона преобразовав его в насилие *потенциальное*, монополия на которое доверена государству. Его энергия отводится в другое русло — но она сохраняется в виде институционального принуждения и неумолимого правосудия, чей карающий меч занесен над головами преступников. В этом плане утопический режим предстает не столько как объективная противоположность меланхолического недуга, которым охвачен мир, сколько как его субъективная *изнанка*. И хотя перед нами контрастные образы двух радикально *разных* миров, мы их видим глазами *одного и того же* желчного наблюдателя, который сперва обличает бессмысленность человеческих поступков, а затем в своем воображении наделяет их исключительной осмысленностью и связностью. Неудовлетворение и меланхолия сперва находят выход в констатации беспорядка, а затем в воображаемой картине восстановления порядка. Неумолимая бдительность «смотрителей» утопического мира есть тот же взгляд сверху вниз, с доминирующей позиции, который использовался Бёртоном при описании недуга. Он приводит целый ряд литературных примеров осуждающего или сатирического наблюдения сверху, вспоминая, как святой Киприан советовал Донату «представить, что его будто бы перенесли на вершину высокой горы, откуда открылись ему сумятица и превратности сего волнующегося житейского моря, и он не будет тогда знать, что ему предпочесть — бичевать его или скорбеть о нем»¹. А еще Харон из «Наблюдателей» Лукиана, попавший в такое место, «откуда мог сразу обозреть весь мир»...² Даже если в этот смятенный мир внести покой и, главное, *порядок*, наблюдательный пост остается занятым, а взгляд наблюдателя — столь же острым и всепроникающим. В действиях благодетельных властей, стремящихся искоренить все, что может служить причиной для волнения в идеальном обществе и вызывать меланхолию, активно, хотя и скрыто присутствует сатанизм, от которого не были свободны меланхолические обличения мирового беспорядка и который был отчасти обращен

1. *Burton R. The Anatomy of Melancholy. P. 38. (Бёртон Р. Анатомия Меланхолии. С. 107. — Прим. перев.)*
2. *Ibid. P. 48. (Там же. С. 118. — Прим. перев.)*

и на самого наблюдателя. Жестокое удовольствие, звучавшее в насмешках над неспособностью людей управлять собственными страстями, сохраняется в серьезности государственного аппарата, ставящего себе целью обеспечить идеальное управление общественной жизнью. Агрессивная энергия «конвертируется» в конструктивное принуждение. Но это принуждение является скорее решающим симптомом меланхолического недуга, нежели исцелением от него. Конечно, если поискать, то можно найти «мягкие» и перmissive утопии, мечтающие об отмене запретов. Однако им тоже приходится обозначать разрыв с прежним миром, необходимо так или иначе положить *предел*.

Правда, бёртоновская утопия представляется просто мечтанием, «поэтической» фантазией. Когда бы речь шла о настоящем политическом проекте, было бы чрезвычайно странно разместить его — причем без всякого предупреждения — в предисловии к гигантской монографии о меланхолии, где политическая теория и не могла играть роль первого плана. Можно также сказать, что в этой утопии личный проект Бёртона, занимавший его во время работы над книгой, проецируется в масштабе воображаемого государства, точно так же поделенного на провинции, как текст — на части, разделы, главы и подразделы. Контроль читателей соответствует стремлению Бёртона систематизировать и выстроить в синоптической последовательности все, что было написано о меланхолии, — огромную библиографию, обнимающую практически все стороны человеческого существования. Бёртон хочет властвовать над собой и изменить себя, поэтому утопическое законодательство преследует бездельников: он боится собственной праздности, отдающей его во власть Сатурна и опасного воздействия черной желчи. «Избегайте одиночества, избегайте праздности!»¹ — таков совет, звучащий в самом конце книги. Но уже в предисловии Бёртон придает ему самый общий смысл, возводя в правило коллективного существования.

Над правильно устроенным государством царит Сатурн, как он царил над пажитями золотого века. Я предложил считать это косвенным признанием Бёртона в мечте об упорядоченности. Но отсюда же можно вывести доказательство того, что

1. *Burton R. The Anatomy of Melancholy. Т. III. P. 494.*

у всякой утопии есть своя темная изнанка. Радостные образы, создаваемые «принципом надежды», предполагают предварительное осуждение сумеречного мира. И чем более яростно и желчно его обличение, тем выше вероятность того, что скрытое насилие сохранится и в радостном компенсаторном образе. Суровость обвинений переносится на добродетель, которую должен обеспечить учреждаемый строй... И тут приходится распрощаться с термином «меланхолия», который для Бёртона и его современников был еще универсальным понятием, покрывающим любые aberrации мысли и чувства, все проявления безумия. Если характеризовать утопическое насилие с помощью современного психологического словаря, то речь пойдет о навязчивых состояниях, а еще точнее — о паранойе. Конечно, подобные наименования легко придут на ум, поскольку мы живем в век пробуждения от утопий и нам прекрасно известно, что самые совершенные и гармонические миры, о которых мечтало человечество, содержат в себе все те гибельные инстинкты, которые оно стремится победить посредством сверхсуровой рациональности. Слишком часто меланхолический хаос оказывается преобразен в карательную структуру.

Для читателей своей эпохи утопия Бёртона была всего лишь счастливой находкой, риторическим изобретением (*inventio*), отсылающим к сочинению Томаса Мора. Автор воспользовался той вольностью, которую Гораций позволял художникам и поэтам... Утопист оправдан собственной меланхолией: прекрасно понимая, что воображаемый им мир одновременно возможен и неосуществим, он, оплакивая мечту, попутно преумножает ее совершенства. Так и ныне можно читать этот текст: признавая его парадоксальность, но не приписывая Бёртону те заблуждения, от которых пострадал XX век.

Утопия Бёртона — орнаментальный узор в преддверии основного корпуса текста, на нескольких страницах выворачивающий налицо безумный мир наизнанку. Так активизируется весь спектр возможностей маски Демокрита: разве до того, как уйти из города, чтобы предаваться ученым занятиям, абдерский философ не был законодателем? Когда потом автор описывает терапевтические меры *исправления*, применимые ко всем типам меланхолии (влияющей на голову, на подреберную область, на все тело, проявляющейся в любовных

страстях и ревности, горячащей, вплоть до иступления, религиозные чувства), ко всем ее причинам и симптомам, он не предлагает ни новаторского подхода, ни трудных рецептов, а просто собирает вместе разрозненные речи медиков, моралистов и теологов. Благодаря ему мы слышим хор бесчисленных голосов тех, кто в прошлом уже пытался побороть меланхолию. Читатель может свободно оценивать целительные средства, которые ему предлагаются в огромном количестве. И хотя Бёртон стремится к методическому изложению своего маршрута, к нашему злорадному удовольствию, тот все время оборачивается лабиринтом. Постоянно возрождающаяся и снова перебарываемая меланхолия все же берет верх: «... все мы по-прежнему ткем одну и ту же паутину, вновь и вновь плетем одну и ту же веревку, а если и появляется что-нибудь новенькое, то всего лишь какой-нибудь пустяк или небылица, сочиненные досужими писаками для таких же досужих читателей, кому не под силу придумать такое»¹.

1. *Burton R. The Anatomy of Melancholy. Т. III. Р. 21. (Бёртон Р. Анатомия Меланхолии. С. 86. — Прим. перев.)*

Игра без оглядки

Монтень сравнивал свои «Опыты» с «гротесками», которыми живописцы эпохи заполняли пространство, не занятое основным сюжетом фрески. Извивающиеся, прихотливые, прелестные и уродливые фигуры, в которых смешаны животные и растительные черты, создают впечатление свободной и беспорядочной поросли, неисчерпаемой изобретательности, но также чреватого скукой нагромождения. Глаз неспособен уследить за всеми подробностями и расшифровать все предлагаемые ему ребусы. Гидра превращается в листву, листва появляется из бассейна, из внешних стенок которого выступают львиные головы, и это поддерживают сирены... Многосоставная композиция создает впечатление детской шалости и старческого слабоумия: мифологическая химера рука об руку с удовольствием от заполнения пробелов.

К этой же эстетике, воодушевляемой идеалом бесконечного богатства, принадлежит «Анатомия Меланхолии» (1621) Роберта Бёртона.

В более чем обширном предисловии к книге звучит один из лейтмотивов эпохи — тема театра. Человечество охвачено безумием; весь мир играет комедию. Остается лишь смотреть на это зрелище и смеяться над ним, как это делал Демокрит, не забывая посмеяться и над собой. Ибо я не считаю себя разумнее других, и я сам себе представляю себя на театре. Играя роль зрителя и предаваясь горькому удовольствию насмешки, я знаю, что не менее безумен, чем все прочие. Однако эта роль существенно менее смешна, чем другие, поскольку содержит в себе собственную критику.

Итак, комедия и безумие — это одно и то же; а безумие есть меланхолия. Под пером Бёртона термин «меланхолия» расширяется и вбирает в себя все формы сумасшествия, отклонений и ненормальностей. Это общий знаменатель вселенской лжи

и беспорядка, прежде всего он относится к ученому безумию самого Бёртона, его склонности к созерцательности и свойственным малоподвижному интеллектуалу темным гуморам. А также к треволнениям толпы, к глупости, опрометчивости и алчности государей и их подданных. Все объясняется одним и тем же недугом, что позволяет ученому говорить как о себе, так и о других. Сколько широко ни простирался бы его интерес, ему не выйти за пределы обозначенной сцены, где все участвуют в одной и той же комедии.

Следует признать, что образ *театра* вполне уместен в предисловии к книге о меланхолии. Между меланхолией и ощущением «театральности» внешнего мира существует тесная связь. Нередко в глазах человека, страдающего от депрессии, окружающий пейзаж кажется зыбким и нереальным. Мир утрачивает всю весомость; он исполнен фальши и обмана. Человеческая деятельность представляется лишенной смысла. Люди заняты своими делами, но их жесты кажутся меланхолику бессмысленными и пугающими. Порой (как при синдроме Капграса) больной отказывается признавать идентичность окружающих его людей: это не его друзья и родственники, а самозванцы, нанятые актеры, превосходно загримированные и похожие на своих персонажей. Настоящие же люди, как он убежден, мертвы и заменены этими двойниками.

«All the world is a stage» — «Весь мир — театр». Но кто проносит эти слова? — Жак из «Как вам это понравится», идеальный тип меланхолика, которого Шекспир почти карикатурно наделил всеми чертами модного недуга: это *malcontent traveller*, «разочарованный скиталец», повидавший дальние страны, а ныне предпочитающий людям лесных животных. Он одет в черное и в музыке ищет и пищу, и лекарство своему мрачному настроению.

В его знаменитой тираде перед нами в нескольких стихах проходят все человеческие возрасты, от младенчества к дряхлости. Человек — актер, постоянно меняющий роли и не имеющий возможности остановиться ни на одной из них. Что меня поражает, так это необычайная сжатость этого пассажа, убыстряющего и уплотняющего все человеческое существование до нескольких секунд. Оно пролетает перед неподвижным Жаком, как если бы жизнь других людей шла со скоростью

убыстренной киноплёнки, где из каждого возраста глаз был способен ухватить только гротескную позу или дурацкий наряд. Это напоминает нам о том, что, по мнению феноменологов (Эрвина Штрауса, Людвига Бинсвангера), меланхолия сказывается в замедлении внутреннего ритма. Меланхолик заторможен, он существует в более медленном темпе, чем окружающий его мир, поэтому оказывается неспособен к «живой» коммуникации со своей средой. Это расхождение между субъективным *траурным темпом* и ритмом обычной жизни заставляет воспринимать последнюю как нелепый и нереальный фарс: в состоянии меланхолии ощущение театра рождается из несовпадения внешнего и внутреннего времени. Мир кажется Жаку комедией потому, что в этом спектакле все происходит слишком быстро и бегло, чтобы он мог принять в нем участие. Он остается снаружи, в положении зрителя: как будто при отливе он, не будучи способен двигаться вместе с волной, оказался выброшен на берег.

Жак и Бёртон решительно шагнули назад. Они живут в ином ритме, отступив поодаль, и между ними и прочим миром слишком велика внутренняя дистанция пустоты, чтобы они не ощущали себя зрителями спектакля. В «Как вам это понравится» Жак существует рядом с другими, никогда не приходя с ними в прямое столкновение. Он никого не любит. Отметим, что его участие в интриге минимально и без него можно было бы обойтись. Поостережемся следовать примеру Жорж Санд и Теофиля Готье, которые, подпав под обаяние персонажа, желали бы изменить сюжет и переписать его так, чтобы в конце Розалинда упала в объятия Жака, который тут-то и отрекся бы от меланхолии. Такой, каким его создал Шекспир, он неспособен любить и обходится без людей — а люди обходятся без него. Сюжет сводит вместе разлученные пары, но он остается одиночкой: в пьесе это недовольный дополнительный музыкант. Скитаясь по лесным тропам, он становится навек их пленником, поскольку является частью скорее декора, нежели действия: разве лесная сень не обладает неощутимой меланхолией? Бёртон также сливается с декорацией, то есть с фолиантами своей библиотеки. Несмотря на пронизательность его описаний, в них чувствуется утрата живого контакта, очевидная невозможность испытывать привязанность и симпатию: перед его глазами также проходит вереница теней.

Но это не все. Жак не только видит мир бесконечным маскарадом, но и сам носит маску. Его манера речи и поведения намеренно аффектирована: черные одежды — это тоже личина, причем он следует диктату моды своего времени, на что ему прямо указывает Розалинда, не лазящая за словом в карман. Недовольный отшельник является конформистом и в своем недовольстве, и в отшельничестве. Он не обладает высшей свободой шута и желал бы оказаться в чужой шкуре. Кем же ему хотелось бы быть? Не правителем и не пастухом, ему неинтересны ни власть, ни грубая простота. Он мечтает именно о пестром наряде шута. Ему мало плаща меланхолика, ему надо дополнительно переоблачиться.

Что стоит за этим увлечением масками и желанием переодеться шутом? Меланхолики порой надевают маску, пряча от окружающих свою тоску и утрату собственного «я», чтобы «не потерять лицо»; однако в данном случае речь идет о другом. Надо ли думать, что Жак завидует веселости шута, его маниакальной «расторженности», которая прямо противоположна меланхолии? Не исключено, что этот соблазн ему не чужд. Войти в маниакальное состояние, взять шутовскую погремушку — значит перестать быть неподвижным зрителем, запрыгнуть на подмости. А еще — стать центром зрелища, движущей пружиной комедии, тем, кто дергает за ниточки, распределяет роли среди актеров и подсказывает им реплики. А главное, хозяином ускоренного времени, из которого обычные люди видятся медлительными и глупыми. Если в меланхолическом театре его «я» является зрителем, запертым в мрачной ложе печали, то на маниакальном празднике он сам выступает в качестве безусловного протагониста: все исходит от него, все им одушевлено, он принимает разнообразные облики, повсюду сея смех и ослепляя своим блеском. Однако Жак взыскует лишь одной привилегии шута: вольных речей, дозволения прямо высказывать самые болезненные истины, права на сатиру. Агрессия меланхолика, первоначально направленная против собственного «я», преобразуется в свободное бесстыдство и оборачивается против мира. Поэтому Жак ощущает необходимость в защите и апеллирует к тому неприкосновенному статусу, которым в средние века и в эпоху Ренессанса был наделен придворный шут:

Оденьте в пестрый плащ меня! Позвольте
Всю правду говорить — и постепенно
Прочищу я желудок грязный мира,
Пусть лишь мое лекарство он глотает¹.

Пестрый наряд служит знаком: надевший его получает возможность выйти за пределы сословной — серьезной — иерархии, стать вездесущим. Шут не имеет своего «естественного места», он может быть где угодно.

Если ему позволят надеть маску и шутовской наряд, Жак обещает безжалостно изобличать всеобщую развращенность. Какой реванш! Какое триумфальное возвращение! Представим себе, что он осуществит свой план и, покинув темный угол, вспрыгнет на подмостки и, играя без оглядки, покажет, что все вокруг — не более чем игра. Своей нарочитой искусственностью он расстроит спектакль, актерствуя больше актеров. Весело и яростно отрицая то, что есть отрицание истины, он выставит напоказ все, что скрывается за блестящей видимостью. Эта разоблаченная реальность будет мрачна, постыдна и смрадна — но какая разница? Он совершил свой освободительный подвиг, изгнал недуг и одновременно сообщил миру потребность в чистоте и добродетели, которой питалась его одинокая печаль: он превратил свою горечь в героизм и заставил весь свет признать его душевное благородство (эта черта присутствует и в сомнениях принца Гамлета). Сперва меланхолик утрачивает ощущение весомости и реальности мира, затем «депрессивная дереализация» служит предлогом для радикальной критики, неведомо откуда черпающей свою агрессивную энергию. Возникает ощущение, что меланхолик превращает мир в театр лишь для того, чтобы иметь мстительное удовольствие его разворотить... Только этот план остается неосуществленным, Жак не переходит от слов к действию: его бунт имеет гипотетический характер и остается слабым поползновением. Он не покинет извилистых лесных троп и лишь мечтает о том, чтобы под прикрытием личины срывать маски со лжи и злоупотреблений.

Бёртон показывает, что меланхолия — сама по себе достаточная маска, чтобы говорить свету правду в лицо, и нет

1. «Как вам это понравится» (II, 7). Пер. Т. Щепкиной-Куперник. — *Прим. перев.*

необходимости дополнительно наряжаться в шутовской наряд, стучать погремушкой и звенеть бубенцами. Тем не менее и он испытывает потребность скрыться за псевдонимом «Демокрит Младший», пряча свою личную меланхолию за превосходящей ее легендарной меланхолией. Для него важно сохранить верность образцу: исключительная печаль переходит в смех и связана с явным противоречием — сограждане обвиняют философа из Абдер в безумии, а Гиппократ приветствует в его лице высшую мудрость (сюжет апокрифический и оттого лишь еще более популярный). Кому более пристало обличать зло внешней видимости, нежели тому, чей внешний вид был столь ложно истолкован? Ославленный сумасшедшим, жертва общественного мнения, он вправе переадресовать обвинения и объявить весь мир безумным. Видимость сумасшествия, приписываемого ему людьми, на самом деле является маской, которая позволяет Демокриту смеяться как тайно, так и явно: он *презирает* узколобую мудрость света, по меркам которого он готов быть безумцем. Когда абдериты призывают врача для его излечения, то он согласно с этим врачом признает их неизлечимыми глупцами... Таков персонаж, которого Бёртон хотел бы играть на мировых подмостках; таков его путеводный свет и идеальный образец. Не будем забывать, что с первой фразы мы знаем о его заемной личине: «Любезный читатель, тебе, я полагаю, не терпится узнать, что это еще за фигляр или самозванец, который с такой бесцеремонностью взобрался на подмостки мирского балагана на всеобщее поглядение, дерзко присвоив себе чужое имя; откуда он взялся, какую преследует цель и о чем намерен поведать?»¹ Тот, кто обращается к нам, говорит измененным голосом: возможно, что у него нет ни своего голоса, ни собственной интонации. Он взирает на свою жизнь как бы со стороны, как на часть общего спектакля: «*Ipse mihi theatrum*»². Рефлексивное сознание удивительно нейтрально и отстраненно; для того чтобы высказаться, ему приходится сделать фикцией собственный образ: «Быть ничем или играть то, чем являешься»³. Легендарная личина меланхолии — подходящий наряд для того, чтобы утверждать

1. Бёртон Р. *Анатомия Меланхолии*. С. 73. — *Прим. перев.*

2. *Служа самому себе театром (лат.)*. Там же. С. 77. — *Примеч. ред.*

3. Sartre Ж.-П. *Les Chemins de la Liberté*. Т. I: *L'Âge de raison*. Paris: Gallimard, 1945-1949.

чистое отрицание, являющееся основополагающим актом сознания. Черные одежды обозначают траур и разлуку; широкополая шляпа, надвинутая на глаза, — как бы дополнительное веко между взглядом и миром. Подражание уже существующей манере поведения и человеческому типу сочетается с чувством внутренней неполноценности. У меланхолика недостаточно энергии, чтобы обойтись без ранее закрепленных форм. Тем более что — по крайней мере начиная с Фичино — идея тесной связи между меланхолией и гением, а также самыми высокими добродетелями стала общим местом. В конце XVI века трудно отыскать значимого персонажа, который не претендовал бы на подобный темперамент, обозначая свою принадлежность к нему при помощи косметики или костюма. (Позднее эту эстафету подхватят «мрачные красавцы» и денди — люди утонченнейшего вкуса, которым ничто не по вкусу.) Знак умственного превосходства, черная униформа меланхоликов становится принадлежностью «обличителей», замаскированных срывателей масок. Антагонист в полном смысле этого слова, Мефистофель берет свой камзол из того же гардероба, что и Жак или Гамлет. Но, по странному совпадению, таково же, за исключением нескольких деталей, облачение англиканского священнослужителя. От Бёртона, члена Крайстчерч-колледжа, идет прямая линия к Стерну с его Йориком.

Меланхолик наследует ту вольность, которая в средневековом обществе была достоянием шута. Общественный порядок не препятствует сатире, если она исходит от человека, отмеченного изгойством, на котором явственно лежит печать исключенности. Прикрываясь меланхолией-болезнью или меланхолией-темпераментом (граница между ними размыта), сатирик может безнаказанно бичевать властителей и великих мира сего. Право на это ему обеспечивают маргинальное положение и всеми признаваемая странность: он слишком эксцентричен по отношению к «нормальному» миру, слишком поглощен своей печалью, чтобы не даровать ему полную безнаказанность. Поэтому у людей недовольных и язвительных есть искушение встать в позу меланхолика и в итоге прилежных стараний обрести настоящую святость «черной желчи».

Но все это — не более чем комедия, а безнаказанность — оборотная сторона безрезультатности. Дозволенный бунт, выражающийся в формах, предусмотренных самим порядком, — уже

не бунт, а выпускание пара. Критика оказывается не вполне бесполезна, но тому, кто ее формулирует, присваивается статус *юмориста*. Его не станут беспокоить и даже будут приглашать на галантные празднества, если ему не откажет чувство меры. Этот сколь угодно черный юмор, или гумор, отсылает скорее к специфическому складу личности автора, чем к миссии, которую надо осуществить на свете. В преамбуле к «Анатомии Меланхолии» Бёртон рисует разумно устроенное утопическое общество. Значит ли это, что он мечтает о переустройстве — или о встряске — мира? Возможно, ему просто нравится выставлять напоказ свое безобидное недовольство и он в сговоре с теми, кто не принимает его всерьез. Его бунт не транзитивен, он развивается нарциссически, получая удовольствие от самосозерцания. Меланхолик замыкается в своей роли человека с дурным характером.

Так смутное отрицание, которое свойственно больным меланхолией, подхватывается, эксплуатируется и систематизируется определенным *стилем* (то есть культурным конструктом). Потенциал депрессивного недуга становится осознанной риторикой. В какой мере это «гуморальное» нарушение или литературный прием? Различить их бывает крайне трудно. Не вызывает сомнений одно: ограниченность такого протеста. Достаточно снять подозрение в болезни, чтобы критика и обличения утратили свою силу. Отсюда двойственная позиция меланхолических героев в литературе эпохи абсолютизма и позднее у романтиков. Их устами писатель может выражать свое недовольство и бунтарство, безнаказанно обличать недостатки общества и сильных мира сего. В чем тут его упрекнуть? Он всего лишь рисует определенный характер и не пытается критиковать общественные установления, а изображает нам Мизантропа. И если на мгновение он предстает сообщником желчного героя, бичующего свет, то в следующий момент он уже оказывается на стороне света и помогает высмеять язвительного критика. Альцест, считающий, что свободно выражает свои мнения, на самом деле является рабом своего темперамента, и это достойно смеха. Принося в жертву персонажа, который служил рупором его недовольства, драматург примиряется со светом: он говорит «нет» несправедливому порядку, чтобы тут же нивелировать свое отрицание посредством насмешки. Сперва он придумывает персонажа, обладающего

разрушительной силой, затем делает так, чтобы этот персонаж сам себя разрушил. Его бунт (как и сомнение Монтеня) выдыхается сам собой. Между презрительным «нет» и разочарованным «да» и простирается царство меланхолии.

Меланхолия — состояние умственной ясности и волевого бессилия — отчетливо различает безумие и недуги мира, но она не может преодолеть собственный недуг, перейти от осознания к действиям. Театр мира становится для нее анатомическим театром: она умеет препарировать страдание и выявлять самые тонкие его нервные ответвления. Но труп, открывающий ей свои тайны, — это ее собственная заранее изучаемая смерть.

В конце этого рассуждения у меня создается впечатление, что здесь говорилось о таком явлении, которое вместе с его зрелищными эффектами осталось в прошлом. Что я слишком много внимания уделил этой старинной мужской роли, которую всегда играли наособицу от благородных персонажей, порой терпя от них беды и часто им прекословя. Какое дело до нее сегодняшнему миру? Полагаю, что не столь малое, если приобщить к огромному досье, собранному ныне на *ресентимент*, многие исторические наблюдения, которые сделаны выше о его прежних формах. Исключить надо разве что веру во вредоносное влияние черной желчи.

Психологические науки Ренессанса

Слово «психология» впервые появляется в XVI веке в названии несохранившегося латинского трактата «*Psichiologia de ratione animae*» («Психиология: о разумении души») Марко Марулича (1450–1524). Хотя часто можно встретить утверждения, что в популяризации этого термина принимал участие Меланхтон, изучение его трудов не дает тому подтверждений. Напротив того, в «Каталоге общих мест», с которого начинается «Цицеронианус» (Базель, 1575) Йохана Томаса Фрейге (Фрейгуса), действительно фигурирует психология. Это слово можно видеть и в названии книги Рудольфа Гёкеля (Гоклениуса, 1547–1628) «Психология, или О совершенстве человека» (Марбург, 1590). Ему же принадлежит сочинение «О главных предметах психологии» (1596) и, годом позже, сборник «Различные авторы о психологии» (1597). Ученик Гоклениуса Отто Касман (1562–1607) называет свой труд «Антропологическая психология, или Учение о человеческой душе» (Ганновер, 1594). Что стоит за этим термином? Если бы им обозначалось новое понятие, то Гоклениус включил бы его в свой «Философский словарь» (1613), однако его там нет¹. Это не название оригинальной дисциплины и не признак нового членения достойных интереса предметов, а ученый неологизм, возможно, объясняющийся частым использованием в медицинских трактатах слова «физиология» (*Physiologia*). Латинский эквивалент этого слова — «*De natura*» («О естестве»), и тогда «психологии» соответствует «*De anima*» («О душе»)².

1. О различных аспектах этой научной номенклатуры см.: *Lapointe F.-H.* Who originated the Term «Psychology»? // *Journal of the History of the Behavioral Sciences.* 1972. Vol. VIII. № 3. P. 328–335.
2. См.: *Canguilhem G.* Qu'est-ce que la psychologie // *Canguilhem G.* *Études d'histoire et de philosophie des sciences.* Paris: Vrin, 1968. P. 365–381 (особенно P. 368–369).

Действительно, «Психология» Гоклениуса посвящена спору о бессмертии души; тут сведены вместе противоположные тезисы о том, как она попадает в тело. По сути, это компиляция различных мнений, заимствованных у полутора десятков авторов. «Гоклениус, едва написавший пару фраз от собственного лица, благоразумно отказывается принимать сторону как тех, кто считает, что она [душа] была непосредственно создана Богом, так и тех, кто полагает, что она передается от родителей к детям: “Куда важнее знать, как душе покинуть тело, не запятнав себя, чем то, как она туда проникла”»¹. Что касается Касмана, то это богослов, увлеченный глобальными систематизациями. В пару к «Антропологической психологии» он выпустил труд, посвященный описанию тела: «Антропология, часть вторая, т.е. Методическое описание материи человеческого тела» (Ганновер, 1596), а затем «Ангелографию» (Франкфурт, 1597) и «Общую физическую соматологию».

Современные историки психологии обычно лишь мимоходом упоминают об использовании этого термина в названиях трудов марбургских философов Гоклениуса и Касмана: «Школа эта ограничивалась узкотеологическими интересами, а потому нет нужды ее обсуждать», — писал Джордж Сидни Бретт².

Действительно, если современные представления о психологии прилагать к позднему Ренессансу, то мы не выявим никакой соответствующей ей «науки». Это не означает отсутствия психологических материй: посвященные им страницы можно найти в энциклопедических суммах, в трудах философов, богословов и медиков. Психология еще не является специфическим полем и не составляет отдельной дисциплины; она включена в ряд систематик, в разных местах которых повторяются одни и те же пропозиции. Иными словами, мы можем лишь выстраивать «психологию Ренессанса» при помощи абстрагирования, задним числом отбирая то, что соответствует интересам современной психологии и психиатрии.

Сципион Дюпле (1569–1661) в «Полном корпусе философии» (1607) разъясняет, что изучение души является частью физики,

1. *Franck A. Dictionnaire des sciences philosophiques. 3^e tirage. 1885. Article «Goclenius» par Émile Charles.*
2. «The school was so far limited to theological interests that its doctrines need not be discussed». См.: *Brett G.S. A History of Psychology. 3 vol. London: Allen & Unwin, 1912–1921; Brett's History of Psychology / Ed. and abridged by R.S. Peters. London: Allen & Unwin, 1951. Т. II. P. 150.*

если рассматриваются ее телесные проявления, и метафизики, когда она берется независимо от связи с телом. Теология и в особенности пневматология стремятся узнать происхождение и природу души, а также ее место в духовных иерархиях (общее описание всего тварного мира должны дополнять ангелография и демонография). Изучение страстей, пороков и добродетелей — дело этики и моральной теологии; развитию «психологической» изошренности также будет способствовать казуистика, умеющая отличить намеренный грех от невольного заблуждения. Наконец, на пересечении метафизики, физики и логики идет обсуждение интеллектуальных способностей человека, различных способов познания, их границ и т.д.: «психология» развивается в том, что мы сегодня называем «эпистемологией».

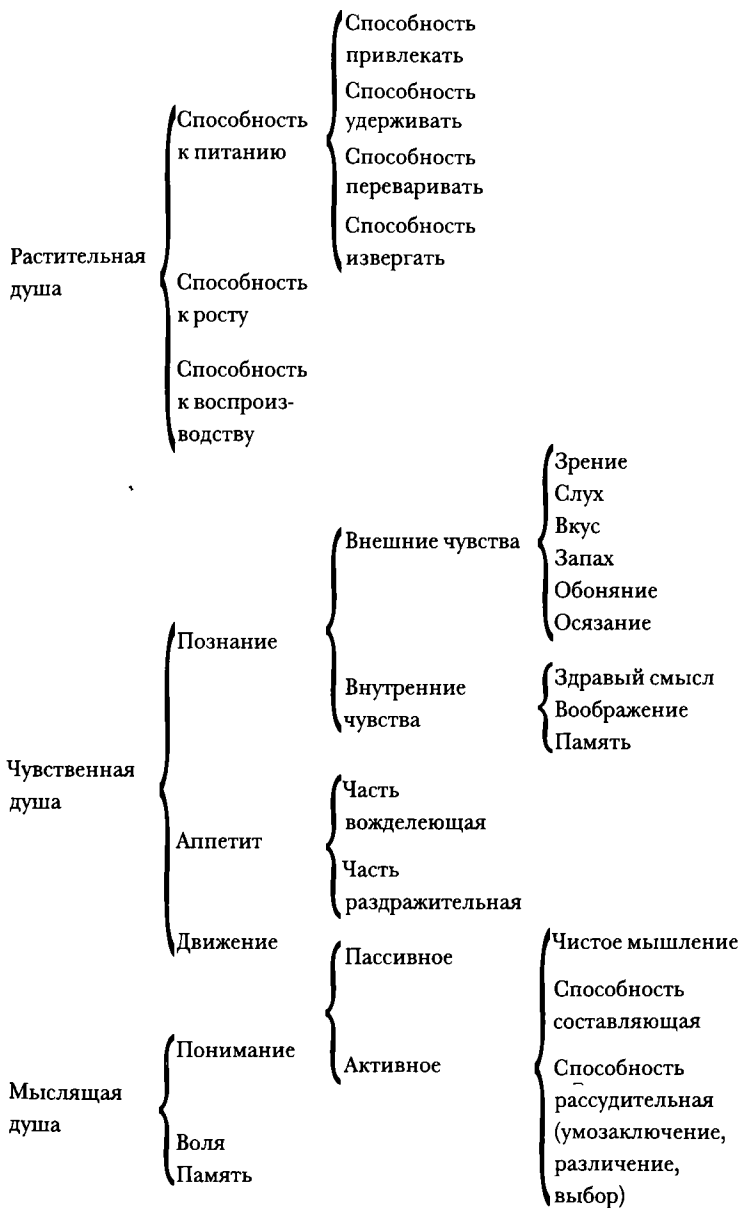
Иллюстрацией того, как в области «физики» используется идея души, может служить «Физиология» (1542) Жана Фернеля (1497–1558), первая часть его многократно переиздававшейся — вплоть до 1680 года — «Всеобщей медицины»¹. Несмотря на частные оговорки, его труд является прекрасным образчиком аристотелевско-галеновской систематики, которая без существенных изменений просуществует вплоть до картезианской критики «окультиных способностей». В течение всего этого периода физиологии мало чем отличаются друг от друга. Почти столетие спустя Даниил Зеннерт (1572–1637)² высказывается о свойствах души примерно так же, как Фернель. Популяризаторы — скажем, Пьер де Лапримоде, автор «Французской Академии» (1577–1596), — пишут на этот счет то же, что и медики.

Итак, вот как излагается психология³:

1) в форме иерархической номенклатуры функций и способностей души, традиционно поделенных на три части.

Дюпле и идущие по его стопам авторы обычно замечают: «то, чем является чувственная душа для животных, есть одно из свойств мыслящей души человека».

1. О Фернеле см.: *Sherrington Ch. The Endeavour of Jean Fernel*. Cambridge UP, 1946; *Figard L. Un médecin philosophe au XVI^e siècle. Étude sur la psychologie de Jean Fernel*. Paris: Alcan, 1903.
2. В своих «Основах медицины» (1611), включенных в его полное собрание сочинений (Венеция, 1641).
3. Мы следуем изложению Сципиона Дюпле.



Но психология также излагается:

2) в форме описания материальных условий, необходимых для осуществления душевных функций.

Для этого нужно, чтобы из поглощаемой пищи и вдыхаемого воздуха образовывались естественный дух (в печени), жизненный дух (в сердце) и животный дух (в мозгу). И чтобы четыре гумора (кровь, флегма, желтая и черная желчь) были умеренно разогреты. Изменение их нормального состава влияет на разогрев органов или на качество, количество, плотность духов, которые играют инструментальную роль при сообщении души и тела. С точки зрения строгой ортодоксии душа, будучи бессмертна и нематериальна, может ощущать воздействие гуморальной нестабильности лишь в своих телесных проявлениях, не затрагивающих ее бытие. Но физиологический дискурс, опирающийся на естественные причины, разумеется, склонен присваивать себе максимальную объяснительную силу, избегая (якобы из уважения к богооткровенным истинам) обращаться к «нематериальному принципу». Аристотелевско-галеновская традиция, хранительницей которой выступала медицинская наука, не имела нужды в Боге или в идее нематериальной души: психология человека, его чувство, мысль, воля могли быть объяснены как результат работы природных сил. Если необходимой причиной движения является более или менее «утонченная» материя, то почему бы ей не быть и достаточной причиной? Даже если отнюдь не все медики так полагали, над ними все равно висело подозрение в подобной задней мысли. Поэтому в литературе той эпохи так много персонажей-врачей, играющих роль более или менее замаскированных безбожников¹.

Галеническая традиция подводила под психологию (то есть под теорию чувств, воображения и страстей) гуморально-соматическую основу и приписывала телесному темпераменту решающее значение в вопросе «душевных нравов». Однако не стоит забывать, что она отдавала себе отчет и в обратном воздействии страстей на тело. Во всех медицинских трактатах можно найти раздел, посвященный гигиене, где неизбежно будет упомянуто то влияние, которое оказывают на телесное здоровье «шесть неестественных вещей», а именно воздух, еда

1. Об этом см.: *Kocher P.H. Science and Religion in Elizabethan England. San Marino, Calif.: The Huntington Library, 1953.*

и питье, бодрствование и сон, движение и покой, переполнение и очищение, душевные страсти.

От расстройства любой из этих «вещей» страдают и тело, и гуморы. К ним неизменно обращается всякое этиологическое исследование, а поскольку в их число входят и душевные страсти, то это заставляет рассматривать возможность «психосоматической этиологии». В ряде трактатов можно найти их перечень из шести пунктов: *metus* [страх], *mestitia* [печаль], *ira* [гнев], *gaudium* [радость] (чье влияние может быть благотворным), *agonia* [агония], *verecundia* [стыд]¹. Эта гамма душевных страстей также имеет терапевтический потенциал: в той мере, в какой страх холодит, его можно с пользой применять при «горячих расстройствах»; врач может попробовать спровоцировать у пациента гнев, чтобы при помощи его горячительных качеств вывести больного из оцепенения². Страсти должны учитываться при лечении по принципу противоположности.

Такова общая система представлений, внутри которой существовала психологическая теория того времени: система достаточно устойчивая, чтобы не подвергаться сомнению, и достаточно гибкая, чтобы допускать вариации, локальные исправления, эмпирические дополнения³ и монографические исследования. Монотонная и ограниченная в доктринальном плане, она допускала немалую степень свободы в практическом применении. Так, Феликс Платтер (1536–1614) в «Медицинской практике» (Базель, 1602–1608) организовал свой материал по принципу симптоматики: 1) функциональные нарушения; 2) боли; 3) телесные расстройства и нарушение выделений. В первом томе, посвященном функциональным нарушениям, сто пятьдесят страниц отведены душевным болезням: это самый влиятельный компендиум (вплоть до появления в XIX веке психиатрической специализации), свидетельствующий о пристальном внимании к поведенческим расстройствам. Можно сказать, что в нем ощущается дух

1. Перечень из шести страстей, предложенный Жаном Фернелем.
2. Отсюда возможность «словесной терапии», практиковавшейся многими медиками.
3. Врачи и анатомы много занимались изучением механизмов чувственного восприятия, в особенности зрением и слухом. См. прекрасно документированную статью: *Crombie A.C. The Study of the Senses in Renaissance Science // Actes du dixième congrès international d'histoire des sciences. 2 vol. Ithaca, 1962. T. I. P. 93–117.*

барокко, поскольку значительное место отводится эксцессивным явлениям: длительным ступорам, патологическому пьянству, приступам бешенства. Платтеровское описание нимфомании, «бешенства матки», будет многократно воспроизведено авторами последующих столетий. Предзаданная система вбирает в себя отдельные наблюдения и способствует описательной классификации симптомов.

Значительный рост наблюдается также в менее упорядоченных жанрах — разнообразных «Советах», «Наблюдениях», «Медицинских письмах»¹. Среди рассказанных в них случаев встречаются необычайные психические отклонения: порой это настоящие медицинские бюллетени, более подробные, чем наблюдения из гиппократовских «Эпидемий». Как правило, ключом к диагностике служит естественная причина. В качестве иллюстративных примеров эти случаи затем пересказываются в систематизирующих трактатах, и в силу традиции ссылки на них сохраняются вплоть до начала XIX столетия.

Другие авторы, не склонные доверчиво следовать канону, оспаривают некоторые утвердившиеся этиологические гипотезы. Но они лишь смещают акценты внутри каузальной системы, предусмотренной аристотелевско-галеновской доктриной. Так, Шарль Лепуа (он же Карло Пизо, 1563–1636) находил объяснение истерии и эпилепсии в приливах серозной жидкости, достигающей мозговых корешков, тогда как обычно их происхождение приписывалось органическим симпатиям, или парам, поднимающимся из нижней части живота, или удушению матки. На самом деле в большинстве случаев Лепуа возвращается к Галену и Гиппократу², тем самым отказываясь от гипотез, позднее добавленных Фернелем.

Практически неприкосновенная в своих телеологических допущениях, в своей физике стихий и качеств, аристотелевско-галеновская система предлагала *вопросы* там, где в процессе объяснения происходит переход от одной категории объектов к другой и устанавливаются корреляции признаков

1. Среди их авторов упомянем Аматуса Лузитануса (1511–1566), Авраама Закутуса (1575–1642), Петруса Форестуса (1522–1595).
2. Именно за это его хвалит Бургаве, переиздавший в XVIII веке «Избранные наблюдения и советъ» («*Selectiorum observationum et consiliorum de praetervis hactenus morbis affectibusque praeter naturam, ab aqua seu serosa colluvie et diluvie ortis, liber singularis*», 1618).

между двумя областями. В фокус ее внимания попадают проблемы, возникающие в точках перехода между различными уровнями — от гуморов к эмоциям, от ощущений к мыслям, от воображения к телесным следам и недугам. Эти вопросы станут темами бесчисленных диспутов, диссертаций¹ и монографий разной степени углубленности. В намерения их авторов не входило изменить знание, продвинуть его вперед за счет новых объяснительных принципов. Они стремились собрать как можно больше убедительных доказательств, расширить и упрочить логические выкладки или таблицу признаков. Вот некоторые из наиболее часто рассматриваемых сюжетов: сила воображения, влияние музыки на душу и тело (особенно в случаях тарантизма), эффекты замороженности и их масштаб, физиогномика различных темпераментов и страстей, толкование сновидений как признаков того или иного телесного недуга. Но в первую очередь — роль гуморов, их соотношения и изменений этого соотношения, определяющих характерные черты, свойства и недостатки ума. В этой сфере особенно остро ощущалось влияние Фичино, поскольку среди гуморов преимущественного внимания удостоивалась именно меланхолия. Крайности этого состояния — пугливый ступор или маниакальный бред — объяснялись тепловыми и качественными вариациями в черной желчи. Но умеренно меланхолическая предрасположенность, пускай она и способствует печали, идет рука об руку с самыми высокими интеллектуальными качествами: политическим благоразумием, поэтическим вдохновением, глубокой созерцательностью, ученой мудростью. И хотя дары Сатурна были неоднозначны², считалось хорошим тоном иметь его в своем гороскопе, одеваться в черное, бродить по пустынным местам, искать исцеления под чужими небесами и вернуться из странствий разочарованным. Этот тип *malcontent traveller* считается одним из воплощений «елизаветинского недуга»³. Меланхолическим темпераментом

1. О тематике этих диссертаций см.: *Diethelm O. Medical Dissertations of Psychiatric Interest printed before 1750. Basel: Karger, 1971.*
2. См. классический труд Панофского, Закля и Клибанского, а также работу Д.П. Уокера.
3. См. в особенности: *Babb L. The Elizabethan Malady; a Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642. East Lansing: Michigan University Press, 1951.*

объяснялось безумие Тассо, отречение Карла V, странности Филиппа II. Ронсар именовал себя меланхоликом, Монтень писал, что взялся за «Опыты» «под влиянием меланхолического настроения» (II, 8). К числу меланхоликов принадлежат Жак из «Как вам это понравится», Гамлет, Дон Кихот... Среди посвященных этой болезни медицинских трактатов наибольшей известностью пользовались труды Тимоти Брайта (ок. 1551 — 1615) (Лондон, 1586), Андре Дю Лорана (ок. 1550 — 1609) (Париж, 1597) и Жака Феррана («О любовной болезни, или эротической меланхолии», 1623). Они наполнены обширными цитатами из древних авторов, и большая часть описываемых случаев и исцелений имеет книжное происхождение. Книга Бёртона, несмотря на гигантский орнамент из цитат, не является простым (пускай стилистически затейливым) перечнем: на ней лежит печать личности автора, высказывающего свое мнение по многим актуальным вопросам. Новизна этого сочинения связана не с психологической теорией как таковой, а с тем, что при создании столь обширной панорамы человеческого общества в качестве организующего принципа выступает психофизиология гуморов и темпераментов, а это способствует «психологизации» картины мира и представлений о человеке. Хотя духовные сущности — Бог, дьявол, человеческая душа — отнюдь не забыты, главной референцией является человеческая «комплексия», превращающаяся в принцип индивидуализации — как раз в тот момент, когда начинается рост индивидуализма.

Конечно, у других богословов «психологические» установки могли быть в меньшей мере связаны с медицинской точкой зрения и, соответственно, с телесными темпераментами. Когда моралисты составляли списки пороков и добродетелей, они описывали конкретные типы поведения и часто уступали побуждению взяться за «характерь», в значительной степени ориентированные на античные литературные модели. Обобщающие описания такого рода предлагают устойчивые типы, чья нюансировка происходит за счет количественного умножения. Подобным образом поступает, к примеру, епископ Эксетерский Джозеф Холл (1574–1656) в «Характерах добродетелей и пороков» (1608) или Никола Коэффето в «Картине человеческих страстей» (1620) — книгах, которые пользовались успехом и в которых романисты и драматурги нередко искали своих персонажей.

Между богословами и медиками

В диспутах богословов и медиков о колдовстве и одержимости черная желчь выступает в качестве границы, разводящей их по разные стороны в вопросе о колдовстве и демонической одержимости. По идее, никакого расхождения нет, поскольку нет такого медицинского труда, чей автор позволил бы себе усомниться в возможности одержимости и порчи. Как нет и юридических или богословских трактатов, отрицающих существование естественных недугов и патологических состояний, которые можно излечить исключительно природными средствами. Сложности возникают в вопросе о том, какие критерии применять и какие толкования давать в неочевидных случаях. Следует ли начинать подозревать вмешательство дьявола там, где оказывается бессильна фармакопея? Стоит ли обращаться к экзорцизму всякий раз, когда врач не знает, что делать? Именно так считают теологи. Напротив, медики утверждают, что конвульсии, экстазы и припадки эпилепсии объясняются приливами черной желчи из подреберья («ипохондрии») и из нижней части живота или же расстройствами мозговой субстанции. Они винят то силу воображения, то вредное влияние «спекшейся меланхолии». Но медики согласны с богословами в том, что меланхолия является средой, способствующей проникновению злого духа: *melancholia balneum diaboli*, «в меланхолии купается дьявол». Меланхолик — любимая добыча дьявола, и к специфическим последствиям гуморального дисбаланса может добавляться дурное воздействие сверхъестественных сил. Вопрос состоит в том, стал ли пациент жертвой злых чар (в этом случае следует покарать того, кто их навел) или же сам поддался влиянию своего темперамента (тогда вина полностью лежит на нем). Околдованного обычно врачуют молитвами и экзорцизмом, а вот колдуну грозит костер. Ставка чрезвычайно высока. Первой «революцией в психиатрии»¹ считается выступление по этому поводу Иоганна Вейера, или Виеруса (1515–1588), придворного медика герцога Клевского, поставившего задачей спасти от костра бедных женщин,

1. На этом особенно настаивал Грегори Зильбург (*Zilboorg G. The Medical Man and the Witch during the Renaissance. Baltimore: Johns Hopkins University press, 1935; Idem. A History of Medical Psychology. New York: Norton, 1941*).

обвиненных в пособничестве дьяволу. Но при знакомстве с его трактатом «Об обманах демонов» (Базель, 1563)¹ бросается в глаза, что аргументация этого медика в не меньшей мере основана на теологических соображениях, чем на собственно медицинских доказательствах. В первой книге Вейер представляет развернутую демонологию, активно используя августиновские тезисы: «Дьявол может не все, и не может ничего без дозволения Господа» (I, xxiv); он «не способен ни к плотскому сношению с женщиной, ни к зачатию» (там же); он не может «создать даже самое малое тело или сотворить нечто из ничего», предвидеть будущее (I, xxv) или читать мысли людей (I, xxvi). Но этот дьявол с сильно урезанными возможностями тем не менее существует и порой проникает в тело человека. Как это происходит? «Злой дух развращает только душу и волю», он не наделяет новыми способностями, не руководит звериным оборотничеством больных ликантропией. Его власть исключительно «психологическая», поскольку он — иллюзионист, ослепляющий свою жертву и соблазняющий ее мнимыми чарами. Ведьма, верящая, что она участвует в шабаше, вступает в плотские сношения с дьяволом и отрекается от Бога, находится в состоянии сна, абсолютной иллюзии: все это происходит исключительно в ее болезненной фантазии. И тут в ход идет психологическая аргументация, доказательства силы воображения, которые Вейер заимствует у Ямвлиха, у Фичино и у Аристотеля. Кто не знает, что меланхолики обладают особенно развращенным воображением (книга III, vii)? Кому не известны «легковерие и нестойкость женского пола» (III, vi)? Вейер ссылается на различные типы галлюцинаций, не забыв упомянуть — на основании заслуживающего доверия источника — воздействие наркотиков: тем, кто употребляют *heiran luc* (гашиш), кажется, что они путешествуют по воздуху (III, xviii). Таким образом, когда одержимость не является симуляцией (а возможность последней Вейер рассматривает вполне серьезно), когда признания ведьм не вызваны пытками, колдовство — это не активное,

1. *Johannis Wieri De praestigiis daemonum et incantationibus ac veneficiis libri sex*. Французский перевод трактата, выполненный поэтом и врачом Жаком Гревеном, был переиздан в 1885 году: *Histoires, disputes et discours des illusions et impostures des diables, des magiciens infâmes, sorcières et empoisonneurs <...>*. 2 vol. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1885.

а пассивное состояние. Неважно, что в нем действительно замешан дьявол: наказанию подлежат только проступки, нельзя наказывать жертв иллюзии. Так Вейер приходит к абсолютно ясному юридическому заключению, и можно понять возмущение тех, кто (как Жан Боден) видели в колдовстве угрозу общественному порядку. (Трудно утверждать, способствовала ли книга Вейера сдерживанию охоты на ведьм.) Его основной тезис будет подхвачен Реджинальдом Скотом, написавшим «Открытие колдовства» (1584). Напротив, химики — последователи Парацельса, стремившиеся к интуитивному постижению тайн природы, — чаще принимали колдовство на веру и были более склонны искать сверхъестественные причины душевных болезней¹.

Галеновская система — с ее симметрией стихий, качеств (горячее, сухое, холодное, влажное), гуморов, темпераментов и расстройств — представляется стройным объяснительным механизмом, из которого логическим образом выводится та или иная лечебная практика. Ничто не мешает посредством правдоподобных сближений установить тесную связь между способностями души и различными темпераментами. Так выстраивается пускай не новая психология, но психология, стоящая на более четко обозначенных субстанциальных предположениях. В «Исследовании способностей к наукам» (1575) медик Хуан Уарте де Сан-Хуан (1529–1588) делает сухость залогом хорошей работы понимания и утверждает, что тепло способствует воображению, а влажность — памяти. Он избегает обвинения в материализме, лишь объявив, что тем самым он стремится лучше описать необходимый инструментарий душевных проявлений. Это все те же способности (понимание, воображение, память), гуморальные темпераменты и физические качества, но их корреляция детализирована и постулируется в более точных категориях². Постулируется, впрочем, чисто риторически, поскольку за ней не стоит реальный опыт. Тем не менее Уарте считал, что обладает достаточно точным

1. См.: *Minder R. Der Hexenglaube bei den Iatrochemikern des 17. Jahrhunderts.* Zurich: Juris, 1963 (Zürcher medizingeschichtliche Abhandlungen. Neue Reihe. № 12).
2. «Анатомия способностей и наук» Антония Цара («*Anatomia ingeniorum et scientiarum sectionibus quatuor comprehenda*»), Венеция, 1615) более описательна и не столь амбициозна.

знанием, чтобы вывести из него амбициозную практическую программу: по телосложению определять доминирующие качества ума; направлять каждого к тому типу (университетских) занятий, который ему более всего подходит; регулировать питание и образ жизни родителей, чтобы они производили более одаренное потомство. Его книга была переведена на все европейские языки (причем на немецкий — Лессингом). Этот успех объяснялся не созданием новой психологии, а утверждением права «науки» — во благо государства — проникать в те сферы, которые лишь много позже получают современные наименования психодиагностики, профессиональной ориентации, евгеники.

Кроме того, при обсуждении психологии того времени надо учитывать влияние неостоицизма, сказывающееся в пристальном внимании к идеалу стойкости, к соотношению между волевым самообладанием и уступками внешним силам (душевным недугам, каковыми являются страсти). Его же можно видеть в интересе к *симпатиям*, обеспечивающим космическую гармонию, а свойственная стойкам идея мировой «души» делает предметом психологии всю вселенную: пантеизм выражается в виде панпсихизма. Ничего удивительного, что материя наделяется смутным сознанием, а магнит, как считается, являет собой материализацию воли, мало отличающейся от той, которой обладают люди, умеющие очаровывать взглядом...

На всем протяжении интересующей нас эпохи поражает не столько пересмотр или переработка знаний, которые были унаследованы от древних, сколько расширение поля их применения. Отныне это не исключительное достояние ученых, но повсеместные представления, проникающие в литературные сочинения, размениваемые по мелочам в трактатах об искусстве беседы и навязывающие свои категории (скажем, теорию темпераментов) музыке, живописи и балету.

Казалось бы, существенное обновление должно было прийти с работами Фрэнсиса Бэкона. Однако он предлагает не более чем поправки и добавления к общей сумме знаний, связанных со взаимодействиями души и тела. В его списке недостающих наук (*desiderata*) фигурирует физиогномика движущегося тела, «познание чувственной души» (то есть

телесной жидкости, необходимой для животной жизни)¹, изучение «усилий духа [подразумевается: “животного духа”] при намеренном движении», исследования света и зрения.

В сфере этики Бэкон хотел бы видеть более точные «Георгики душ», то есть учение о характерах, страстях и моральных лекарствах. Он не только не стремился переосмыслить традиционную психологию, но и сделал ее фундаментом собственного строения наук и искусств. Его «Великое Восстановление», «*Instauratio Magna*», основано на Разуме, Воображении и Памяти: как известно, это тройное деление будет потом присутствовать у д'Аламбера и Дидро. Но когда весь корпус знаний опирается лишь на человеческие способности — вернее, на представления о них, — то раньше или позже встает вопрос о том, чего стоит такая опора. И важнейшая эпистемологическая функция, приписываемая «способностям души», в дальнейшем будет не раз вызывать критику и сомнения. Тем не менее психология перестает быть иерархической номенклатурой способностей и (окончательно?) отделяется от философии только в XIX веке.

1. В этом пункте Бэкон открыто апеллирует к Телезио. Отметим, что развитие научной психологии в современном понимании этого слова по-настоящему начнется тогда, когда науки о жизни станут оперировать концепцией *действия и противодействия* [action et réaction] (пришедшей на смену оппозиции действие/страсть [action/passion]). Но чтобы сформулировать его в области физики, необходимо было сначала принять закон инерции. Идея «реакции» входит в словарь натуралистов и «физиологистов» лишь на протяжении XVIII века. Об этом см.: *Starobinski J. Action et Réaction. Vie et aventures d'un couple.* Paris: Seuil, 1999.

«Портрет доктора Гаше» Ван Гога

Спорный диагноз

Я не рискну диагностировать те приступы, которых так страшился Винсент Ван Гог. Карл Ясперс считал возможным говорить о шизофрении, но сегодня мало кто согласен с таким диагнозом, не подтверждающимся ни картинами художника, ни его обширной перепиской. В последнее время (и, видимо, с бóльшим основанием) стали предполагать, что он страдал психомоторной эпилепсией; ряд симптомов также указывает на вероятность головокружения лабиринтного происхождения. «Клиническую картину» дополняют приступы гнева и тоски, безусловно, обостренные неумеренным потреблением абсента, а также периоды дисфории и депрессии. Но кто же решится заключать Ван Гога в сетку классической типологии меланхолии?

Меж тем когда после добровольной госпитализации он покидает Сен-Реми-де-Прованс и затем поселяется в скромной таверне в Овере-сюр-Уаз, то ему говорят именно о меланхолии. Врач Поль-Фердинанд Гаше, чьим заботам он вверяется, убежден, что именно этим недугом он страдает и что не исключены рецидивы. Не следует принимать этот диагноз безоговорочно: скорее он свидетельствует о значимости, которую сохраняет идея меланхолии, на протяжении веков являвшаяся частью медицинского дискурса. Где-то ближе к концу мая 1890 года Винсент пишет своему брату Тео:

Между прочим, он сказал мне, что, если моя меланхолия, или как она там называется, станет для меня нестерпимой, он сможет кое-что предпринять для разрядки напряжения, и просил меня быть

абсолютно откровенным с ним. Конечно, может наступить момент, когда я буду нуждаться в нем, хотя пока все идет хорошо¹.

Несколькими неделями позже, 29 июля, Ван Гог выстрелит себе из пистолета в область сердца и умрет после многочасовой агонии.

Интересный этот доктор Гаше! Он, безусловно, не заслуживает тех оскорблений, которые на него обрушивает в своей (не лишенной блестящих интуиций) книге Антонен Арто: «Доктор Гаше был тем самым гротескным Цербером, гнилостным и гнойным Цербером в голубой куртке и крахмальном белье, возникшим перед бедным Ван Гогом, чтобы лишить его здравых мыслей»². Гаше практиковал в Париже; в Овере он жил как частное лицо, не брал к себе больных и не наблюдал за ними. Художник-любитель и гравер, он поселился тут по рекомендации друзей-художников или же сам советовал им селиться в Овере или окрестных деревнях. Писсарро предпочитал Понтуаз, Сезанн с женой и ребенком месяцами жил в доме в Овере. Без сомнения, Гаше не скупился на медицинские советы, в обмен получая возможность приобрести — за деньги или в подарок — великолепные полотна.

Идентификация с врачом

Личность Гаше многократно становилась предметом для обсуждения, и я не собираюсь вновь перечислять его разнообразные интересы и роды деятельности. Достойные свидетельства говорят о том, что он был гиперактивен, возможно, не без некоторой гипомании, и столь же малоортодоксален в своих медицинских, сколь и в социальных убеждениях. Случались у него и периоды усталости и разочарования. Ко времени знакомства с Ван Гогом он несколько лет был вдовцом, и это горе оставило на нем свой след. Ван Гогу казалось, что Гаше преисполнен глубокого отчаяния: для художника это стало толчком к идентификации с ним. В реальности

1. *Ван Гог В.* Письма. М.—Л.: Искусство, 1966. С. 518 (Пер. П.В. Мелковой, с изменениями). — *Прим. перев.*
2. *Artaud A.* Van Gogh le suicidé de la société. Paris, 1947.

последней трудно усомниться, когда читаешь переписку Ван Гога: «профессия сельского врача повергает его в такое же отчаяние, как меня — моя живопись». Или: у него то же «нервное расстройство», «лицо, окаменевшее от печали», «он так же болен и нервен, как я». По странному совпадению, на голове у него была пышная рыжая шевелюра. Гаше хотел, чтобы Ван Гог написал его портрет (и портрет его дочери), на что тот охотно согласился, видя в докторе своего двойника:

В докторе Гаше я обрел истинного друга и почти что нового брата, столь велико между нами и физическое, и нравственное сходство. Он чрезвычайно нервен и во многом странен. Что меня более всего увлекает, <...> это портрет, современный портрет <...>. Я *хотел бы* писать портреты, которые веком позже представляли бы перед людьми того времени как привидения. Я стремлюсь добиться этого не фотографическим сходством, но экспрессией наших страстей, используя в качестве выразительных средств и способов возвышения характера наше современное знание и вкус к цвету. Так, на портрете доктора Гаше вы видите лицо цвета перегретого кирпича, обожженного солнцем, с рыжей шевелюрой и в белой фуражке, на фоне голубых холмов, тогда как его одежда ультра-маринового цвета — это подчеркивает лицо и делает его более бледным, несмотря на то что оно кирпичного цвета. Его руки, руки акушера, бледнее лица <...>. Перед ним красный садовый стол, на котором лежат желтые романы и, наискосок, темно-лиловый цветок наперстянки. Мой собственный портрет почти такой же, где синее — чистая синева Юга, а одежда светло-сиреневого цвета...¹

Среди бумаг Винсента было потом найдено незаконченное письмо к Гогену:

Я недавно написал портрет д-ра Гаше с сокрушенным выражением лица нашего времени. *Если хотите*, что-то вроде вашего Христа в Гефсиманском саду, чему не суждено быть понятым, но и в этом я следую за вами...²

1. Письмо к Виллемине Ван Гог, Овер-сюр-Уаз, 5 июня (четверг) 1890 года.
2. Письмо Гогену, скорее всего, датируется 17 июня 1890 года, Овер-сюр-Уаз. (Ср. с несколько иным переводом: *Ван Гог В. Письма*. С. 574. — *Прим. перев.*)

Ван Гог детально описывает соотношение цветов, которые есть средство выражения — но чего именно? По-видимому, «сокрушенного выражения лица нашего времени». Общая (поскольку исключительно вербальная) формулировка подразумевает не только доктора Гаше, так как «мой собственный портрет почти такой же». А еще, как мы видели, устанавливается сходство с гогеновским Христом в Гефсиманском саду. В этот же ряд можно добавить мертвого Христа («Пьета») Делакруа и рембрандтовского Лазаря: копируя соответствующие полотна, Ван Гог придал их лицам собственные черты. Общей вербальной точкой для этих идентификаций, по-видимому, является прилагательное «сокрушенный» (*navré*), в сильном своем значении, близком к понятию «раненый».

Преграда для мысли

Перед тем как мы обратимся непосредственно к портрету доктора Гаше, стоит вспомнить, что ему довелось работать под началом Фальре в Сальпетриер, где он приобрел опыт наблюдения за ментальными патологиями. Темой диссертации, защищенной им в Монпелье, стало «Исследование меланхолии». Пребывание в этом городе дало ему возможность завязать отношения с Брюйясом (выступавшим в защиту Курбе; его коллекцией восхищался Ван Гог). Диссертация Гаше воспроизводит набор классических идей, продолжавших циркулировать по медицинским учебникам и словарям. Как он резонно подчеркивает, депрессивное состояние характеризуется медлительностью и заторможенностью: «Как будто в самом существе есть некая преграда, которая замедляет, уменьшает или полностью прекращает витальное движение»¹. И далее: «На эту преграду постоянно наталкивается мысль, движение; они без конца бьются об нее, но тщетно, так как она не может быть преодолена; остановка затягивается, становится перманентной: так возникает хроническое состояние. Все силы человеческого существа сосредоточиваются на одной цели; является ли подобная сосредоточенность результатом предшествующей борьбы, истощившей силы противодействия,

1. *Gachet P.F. Étude sur la mélancolie. Thèse. Paris, 1864. P. 47.*

или же жизненные силы начинают действовать наперекор тем законам жизни и движения, которым роковым образом подчинено любое живое существо, но в итоге наступает состояние покоя <...>. Это состояние постоянной инкубации, непрерывного и бесконечного сосредоточения является высшей точкой и замковым камнем всякого меланхолического расстройства. В самых крайних случаях меланхолический индивид приобретает черты глубокой и полной инертности; витальный принцип, в целом управляющий всем его существом, замолкает, а вместе с ним немота поражает органы, чувства, ум, инстинкты и страсти. Человек становится похожим на растение или на камень»¹.

В этом фантазмагорическом видении, восходящем к ренессансным космологиям, Гаше описывает меланхолию как начало, способное захватывать и природный мир: «Меланхолия разлита по всей природе. Существуют меланхолические животные, растения и даже камни»².

Приведем несколько примечательных черт из того типологического портрета меланхолии, который составляет Гаше. «Похоже <...>, что человек сжимается, свертывается, съеживается и старается занимать как можно меньшее место в пространстве. Больному свойственны характерные черты <...>, туловище полунаклонено по отношению к тазу, руки приближены к груди <...>, пальцы скорее судорожно сжаты, чем согнуты <...>. Голова полуопущена к груди и слегка наклонена вправо или влево. Все телесные мышцы находятся в постоянном полусведенном состоянии, особенно на сгибах; лицевые мускулы сокращены и несколько натянуты, что придает физиономии особенно грубое выражение; надбровные мышцы постоянно сведены и как будто прячут глаз, увеличивая его углубление; надбровные дуги выдвинуты вперед, брови разделены двумя-тремя вертикальными складками. Рот образует прямую линию, губы как будто исчезают <...>. Назолабиальные складки резко выделены, щеки впалые, кожа как будто прикреплена к скулам, цвет лица желтоватый или землистый <...>. Взгляд неподвижный, тревожный, косой, уставленный в землю или вбок».

Некоторые из перечисленных признаков более не считаются патогномическими в полном смысле слова. Но прочие,

1. *Gachet P.F. Étude sur la mélancolie.* P. 47.
2. *Ibid.*

безусловно, ими остаются, и Гаше абсолютно прав, когда, опираясь на собственные наблюдения или чтение, приводит их. В особенности это относится к «вертикальным складкам», которые разделяют брови, и сжатию «надбровных мышц». В классическом труде Блейлера можно видеть аналогичное описание «симптома Ферагута»: «Кожная складка верхнего века на границе внутренней средней трети оттягивается вверх и немного назад, в результате чего дуга в этом месте превращается в угол»¹.

«Сущностная» меланхолия

Теперь посмотрим на портрет доктора Гаше работы Ван Гога и на выполненный практически одновременно с ним офорт. На нем есть и надбровная складка, и складки между глаз, и ярко выраженные назолабиальные складки, а также сжатые губы, наклоненное туловище, опущенная голова и т.д. Сходство между этим изображением, вышедшим из-под кисти Ван Гога, и несколько неуклюжим описанием из диссертации самого Гаше, только что нами процитированным, не может не поражать. (За исключением склоненной позы, аналогичные черты можно видеть и на некоторых автопортретах художника.) Гаше должен был опознать в своем портрете симптоматические признаки меланхолии, им самим собранные. Между ним и художником ощущается удивительное взаимное согласие, проводником которого служит взгляд и симпатия. Потребуется усилие, чтобы обнаружить те же черты в портрете Гаше, который в 1891 году напишет Норбер Генетт.

Склоненное туловище, голова, подпираемая кулаком: в классическом живописном каноне такая поза обычно характеризует *homo melancholicus*, или Сатурна — покровителя меланхоликов, или аллегорические изображения самой Меланхолии в виде женской фигуры. Хотя в своем описании портрета Ван Гог о ней не упоминает, трудно усомниться в том, что ее иконологический смысл был ему прекрасно известен, учитывая его превосходное знание старых мастеров. Тут стоило бы вспомнить обширнейший репертуар изображений

1. *Bleuler M. Die Depressionen in der ärztlichen Allgemeinpraxis. 7 ed. 1943. P. 338.*

меланхолии, начиная со знаменитой гравюры Дюрера. Упомянем и серию полотен Эдварда Мунка 1891 года, названных «Меланхолия». На них художник изобразил себя со слегка склоненной головой, подпертой одной рукой, и опущенным взглядом. Как и Ван Гог (чей портрет доктора Гаше был ему, вероятно, неизвестен), норвежский художник продолжает давнюю изобразительную традицию. Но он работает с другой цветовой гаммой, в другой манере, и, что более всего важно, в глубине картины, на берегу сумеречного моря, он рисует два силуэта — женщину в белом платье и мужчину. Так в картине появляется «сюжет», психологически мотивирующий удрученное состояние персонажа, изображенного на первом плане. Меланхолия обусловлена ревностью: женская фигура отвернулась от протагониста, удалилась прочь и стоит рядом с другим мужчиной. Доктор Гаше был вдовцом и продолжал оплакивать свою потерю; Ван Гог об этом знал, но ничто в его портрете не указывает на причину «сокрушенного» выражения лица героя. Утрата угадывается, но остается неопределенной: перед нами изображение «сущностной» меланхолии.

Однако в портрете доктора Гаше присутствуют и другие подлежащие интерпретации знаки. Как же их интерпретировать? Красный стол, желтые книги, ветка с фиолетовыми цветками — это хроматические валёры, обретающие свое живописное значение при соотношении с другими цветами (рук, лица, одежды, фона и т.д.). Нет сомнения, что для Ван Гога цвет имел свой цветовой смысл, как трудно отрицать и ассоциации, в силу которых в желтом цвете книг, лежащих на столе, одновременно присутствуют солнце, спелое зерно и подсолнечники. Цвет является носителем как уподоблений, так и противопоставлений. Однако наперстянка, или дигиталис, которую врач держит в левой руке, осмыслена еще и по-другому. По некоторым свидетельствам, это лекарственное растение, чей кардиостимулирующий эффект был установлен и описан более чем за сто лет до того (Уизерингом, в 1785 году), изображено на портрете по желанию самого Гаше. Если верить биографам (в особенности Дуато), Ван Гог хотел представить «символическое обозначение профессии портретируемого», и Гаше выбрал веточку наперстянки. Иными словами, речь идет о личном выборе эмблемы, не кодифицированной живописной традицией. Что касается книг с желтыми обложками, то это,

безусловно, романы. На их корешках отчетливо читаются названия: «Манетт Саломон», «Жермини Ласерте». Эти сочинения братьев Гонкур выбраны отнюдь не случайно: в первом из них описывается мир художников, во втором — патологический казус с фатальным исходом, рассказанный с характерной для реалистической эстетики «медицинской» точки зрения. Это ясное обозначение эстетических вкусов доктора Гаше через посредство (возможно, продиктованное им самим) его литературных предпочтений. Таким образом, аффективные симптомы, обозначенные на лице персонажа, дополняются образчиками или эмблемами его интеллектуальной деятельности: науки (искусства врачевания) и изящных искусств.

Но возможен еще и другой способ чтения этой картины. Снова вернемся к изображениям знаменитых меланхоликов (скажем, к «Демокриту» Сальватора Розы) или к наиболее известным олицетворениям «черной желчи» (например, к луврской «Меланхолии» Доменико Фетти или же к гравюре Дж.-Б. Кастильоне). Во всех случаях фигуры персонажей склоняются над различными предметами, обладающими символическим смыслом: научными инструментами, геометрическими фигурами, музыкальными нотами, книгами, водяными часами, цветами, черепами... Этот набор предметов, напоминающих о пределах человеческих знаний, тщете удовольствий и ничтожестве всей нашей жизни, чаще всего можно найти в *vanitas* — изобразительном жанре, широко распространенном в Западной Европе в XVI–XVIII веках. Его целью было напоминание о суетности мирских занятий и земных радостей и, нередко, об обольщении зеркала, то есть живописи как таковой.

Нет сомнения, что склоненная фигура доктора Гаше продолжает давнюю «традицию меланхолии», и есть немалый соблазн интерпретировать находящиеся перед ним предметы как восходящие к эмблематике *vanitas*. Мне кажется маловероятным, что это намеренная аллюзия, задуманная Ван Гогом, скорее такая интерпретация — оптический иллюзия посетителя музеев, умудренного зрителя. Но достаточно того, что Ван Гог не препятствует подобному прочтению. Его современный портрет, предназначенный быть понятым через столетие и производящий на нас (как того и желал Ван Гог) эффект привидения, тесно связан с тем образом меланхолии,

который был сформирован в прошлом. Используя радикально обновленный язык, художник делает шаг в исследовании одной из главных тем европейского сознания — мучительности индивидуального существования в момент одиночества и тоски, вызванной истощением жизненных сил. Снедаемый печалью врач есть свидетельство печали художника: как быть, если тот, от кого ждешь помощи, сам в ней нуждается?

УРОК
НОСТАЛЬГИИ

Изобретение болезни

История чувств и «ментальностей» заставляет задуматься над методологическим вопросом о соотношении между чувствами и языком.

Чувства, историю которых мы собираемся описывать, бывают нам доступны лишь тогда, когда они проявляют себя с помощью слов или любого иного средства выражения. Чувство становится предметом изучения для критика и историка лишь после того, как оно возникает в письме. Мы не можем уловить чувство до тех пор, пока оно не получило имени, которым оно обозначается или выражается. То есть нам не дается аффективный опыт сам по себе: историку явлена лишь часть аффективного опыта, перешедшая в высказывание.

Как только чувство вписывается в имя (причем новое для своего времени), сразу возникают достойные внимания последствия. С одной стороны, вербализация (языковое самосознание) запускает механизм рефлексии, а порой и критики. С другой стороны, стоит только высветить имя чувства (как это умеет делать мода) — и это слово, своей собственной действенной силой, начинает фиксировать, передавать и обобщать аффективный опыт, показателем которого оно является. Чувство не тождественно слову, но распространяться оно может только посредством слов. Бывают крайние случаи, когда особенно модные слова начинают покрывать собой вещи, которые очень мало им соответствуют. Как сказал Ларошфуко, сильно и просто: «Иные люди только потому и влюбляются, что они наслышаны о любви»¹. Флобер превратил эту сентенцию в роман. Во время войны 1914 года Андре Жид отмечал, что именно язык журналистов (никогда не бывавших на фронте) был источником клише, с помощью которых

1. *La Rochefoucauld. Réflexions et maximes morales*, 136. Paris, Barbin, 1678. (Ларошфуко Ф. де. Мемуары. Максимы / Пер. Э.Л. Линецкой. М.: Наука, 1993. С. 160. — Прим. ред.)

вернувшиеся с фронта солдаты описывали свои переживания. В наши дни возможную *модель* интерпретации наших чувств предлагает словарь психоанализа, придавая им некую форму. Хотя изначально эта форма просто лишь «применяется» к внутреннему опыту, но очень быстро она оказывается неразрывно с ним связанной; вербализация аффективного опыта встраивается в структуру переживаемого. И мы умеем распознавать эту регрессию вокруг себя, во всех «сетях». Таким образом, история чувств есть не что иное, как история слов, в которых высказана эмоция. В этой сфере у историка и у филолога сходные задачи; нужно уметь опознавать разные «состояния языка», стиля, посредством которых выражается личный или коллективный опыт: следует держать наготове историческую семантику.

Поэтому в своем наброске истории *ностальгии* я предоставлю говорить языкам былых эпох и буду избегать объяснительного аппарата современной психологической науки для объяснения документов прошлого. В крайнем случае я буду прибегать к нему лишь во вспомогательных целях и в самую последнюю очередь. Мне хочется, чтобы вновь зазвучал устаревший (но оригинальный) голос прежней, уже чуждой нам психологии: мы удостоверимся, что эта наука обладала языком достаточно логичным и не менее приемлемым (в контексте эпохи), нежели тот, что мы используем в объяснительной системе современной психологии. Это заставляет предполагать, что при относительной незавершенности этой науки ее язык также рискует быть преданным забвению. Тем более не стоит требовать от нее каких-либо окончательных решений. Всякое ее решение может быть скоро пересмотрено.

Разумеется, никто не запрещает применять современные инструменты познания к изучению прошлого, к анализу чувств, которые испытывали люди другой эпохи. Мы вправе говорить о *садизме* Нерона в той же мере, как и измерять уровень радиоактивного углерода в камнях, обработанных в доисторическую эпоху. Только не надо забывать, что слово «садизм», так же как и счетчик Гейгера, является частью нашего современного инструментария. Это слово, которым располагает толкователь, а не предсуществующая его применению реальность. Здесь мы снова должны учитывать орудийную функцию слова.

История чувств: разметка дистанций

Как бы мы ни стремились достичь реальности прошлого, мы можем сделать это только с помощью языка нашего времени, конструируя тем самым то, что станет знанием нашей эпохи и, возможно, и последующей. Но одно дело интерпретировать в современной манере чувства людей XVIII века и другое — обращать внимание на язык, на котором они сами себя интерпретировали. Необходимо как можно строже соблюдать историческую дистанцию, придающую прошлому его значение именно как прошлого. Неосмотрительно проецируя привычные для нас сегодня понятия и сплавляя вместе языки, которые нельзя смешивать между собой, мы делаем из прошлого фальшивое настоящее, мы оказываемся неспособны выдерживать обязательную дистанцию между нашей системой интерпретации и той, что была свойственна прошлому. Смешивая в одном тексте интерпретацию и ее повод, мы забываем об операционально-предположительном характере самой интерпретации. Мы неизбежно говорим на языке своей эпохи. Однако было бы нежелательно ассоциировать с фигурами прошлого аффективное содержание нашего настоящего опыта и смешивать голоса, которые вызывают к нам *оттуда*, с тоном голоса нашей интерпретации.

Это вовсе не приведет к признанию неуволимости и невозможности объективации «предмета» нашего исследования. Мы никогда не сможем заново пережить субъективный опыт сознания XVIII века. Мы можем только воздержаться от того, чтобы наивно приписать ему свои проблемы и «комплекс»; мы можем проявить по отношению к нему уважение и учтивость, если будем интерпретировать его как нечто чужестранное, происходящее из далекой страны, нравы которой и язык отличны от наших, так что их необходимо терпеливо изучать.

Для социологов (со времен Монтескье и Руссо) таковы основополагающие истины; но дело обстоит, кажется, иначе для большинства психологов, слишком склонных к тому, чтобы находить во все времена и во всех местах те виды поведения, которые они научились распознавать и по поводу которых они построили свои теории. Так что будет бесполезно напомнить историю теорий *ностальгии*, ибо она позволяет усомниться и заметить дистанцию между нами и прошлым, которую прежде плохо различали.

Прежде всего, мы присутствуем при самом создании болезни; согласно истории, слово «ностальгия» было сконструировано из разных элементов, чтобы ввести в медицинскую номенклатуру совершенно особенное чувство (*Heimweh* — сожаление о родине, *desiderium patriae*)¹. В том, что изгнанники томятся и чахнут вдали от своей родины, не было ничего нового, когда Иоганн Хофер из Мюльхаузена (Мюлуза) защищал в Базеле свою диссертацию о ностальгии². Новизна заключалась в том, что этот аффективный феномен привлек внимание врача, который решил считать его некоей болезненной сущностью и подвергнуть его рациональной медицинской интерпретации. Это было время, когда в медицине начался процесс каталогизации и классификации и в ней, по примеру систематической ботаники, стремились создать таблицу *genera morbidorum*³, а значит, следовало выслеживать всевозможные их *разновидности*, которые могли бы обогатить список. В традиции была очень хорошо известна любовная меланхолия; были подробно описаны симптомы и соматические нарушения, вызванные недоступностью предмета любви. Но эта традиция никогда не описывала расстройств, происходящих из-за отдаления от привычной *среды*. Авторитет этой традиции был так велик, что *desiderium patriae* стало объектом медицинской интерпретации очень поздно, хотя оно было близко любовному *desiderium*. Разве в обоих случаях речь шла не о смертельном воздействии печали?

Пока они не опознаны как аномальные состояния, некоторые болезни воспринимаются лишь как нарушение жизненных привычек, от которого их никому не приходит в голову отделять. До тех пор, пока пациент не обращается за помощью к врачу, а медицинский язык не имеет слова, каким можно было бы обозначить эти нарушения, болезни не существуют. Едва ли будет парадоксом утверждать, что такие болезни

1. Влечение к родине (*лат.*). — *Прим. ред.*
Об истории концепта «ностальгия» см.: *Ernst Fritz. Vom Heimweh. Zürich, 1949*; см. также диссертацию: *Ramming-Thön Fortunata. Das Heimweh. Zürich, 1958*.
2. *Hofer Johannes. Dissertatio medica de nostalgia. Bâle, 1688*. Немецкий текст был воспроизведен в издании: *Ernst. Vom Heimweh. P. 63–72*. Пер. на английский: *Bulletin of the History of Medicine. II. Baltimore, 1934. P. 379 sq.*
3. Роды болезней (*лат.*). — *Прим. ред.*

существуют как болезни только благодаря оказываемому им вниманию. И тогда признание их становится долгом.

Решающим оказалось внимание, которое Иоганн Хофер обратил на Heimweh. Прежде всего он позаботился найти ему греческое название, ибо в 1688 году считалось неприличным, чтобы болезнь, изначально обозначавшаяся простым немецким словом, не обладала торжественным облачением, заимствованным из классических языков. У Хофера оказалась легкая рука: при помощи слов «возвращение» (*nostos*) и «боль» (*algos*) он сконструировал слово *nostalgia*, успех которого был так велик, что мы совершенно забыли о его этимологии. Оно слишком для нас привычно, и мы с трудом можем представить себе, что оно возникло недавно, а тем более имеет ученое происхождение. Этот педантский неологизм был настолько хорошо принят, что в конце концов утратил свой изначальный медицинский смысл и смешался с обыденным языком. В «Словарь Французской академии» он вошел поздно, в 1835 году. Широкое употребление лишило его всякого технического значения; он стал термином литературным, а следовательно — расплывчатым. Так нередко случалось со словами, обозначавшими модные душевные болезни: подобное приключение произошло со словом «меланхолия» (оно было настолько заезжено, что от него уже отказывались психиатры XIX века) и вот-вот произойдет со словом «шизофрения», еще одним неологизмом, созданным в Швейцарии.

Благодаря диссертации Иоганна Хофера Heimweh вошло в серьезную нозологию. Эта провинциальная болезнь превращалась в нечто поддающееся универсализации; отныне студенты будут посвящать ей свои работы, защищать новые диссертации о ее причинах и следствиях. Отныне больной ностальгией мог рассчитывать на просвещенное мнение медицинского факультета, а не только на ненадежные советы друзей и шарлатанов. Более того, эта болезнь, ограничивавшаяся до тех пор простыми душами (наемные солдаты, деревенские девушки, переселившиеся в город), благодаря апробации факультета широко распространилась и стала поражать самих образованных людей; зная об этой болезни, стремясь ее предупредить, они ее боялись, иногда даже кичились ею и передавали другим — посредством собственного страха. Нам известны такие болезни — я имею в виду прежде всего

нервные и «моральные», невроты или даже психозы, — которые передаются, когда о них говорят. Их возбудителем и переносчиком является слово. Таким образом, в конце XVIII века люди стали бояться долгих отлучек, потому что узнали, что это грозит ностальгией, и умирать от ностальгии, потому что в книгах заявлялось, что ностальгия зачастую бывает смертельной болезнью¹. Именно такой диагноз должен был ставить медик, наблюдающий, как в Париже хиреет какой-нибудь мальчик-савоец. Какой странный XVIII век: чтобы вылечиться от «сплина», англичане бежали подальше от родного воздуха и уезжали в свой «большой тур» в поисках безмятежного воздуха Юга, тогда как другие народы полагали, что подвергаются смертельной опасности, хоть немного отъехав от привычных пейзажей! Конечно, дело не только в противоречивых теориях, надо иметь в виду и обстоятельства, при которых человек отдаляется от родных мест. Одно дело уезжать с деньгами, свободно выбирая маршрут и длительность отлучки, другое дело — поневоле вести зависимую и монотонную жизнь на чужбине. Именно таковой была начиная с XVII века судьба швейцарских солдат на иностранной службе²; такой же была судьба английских моряков, силой набранных на службу в военно-морском флоте³: их *calenture*⁴ была морским вариантом ностальгии, возникающей в результате совместного воздействия тропического солнца и тоски по родине⁵.

1. Подобное убеждение сохранится и в XIX веке. Бальзак пишет госпоже Ганской из Милана: «Дорогая, у меня тоска по родине... я брожу в тоске, не в силах выразить, что со мной, и если мне придется остаться в таком состоянии еще две недели, то я умру» (23 мая 1838). Госпожа Опик описывает в 1868 году обстоятельства путешествия Шарля Бодлера по южным морям, совершенного им в 1841 году: «Капитан опасался, как бы он не заболел той коварной болезнью — *ностальгией*, — последствия которой иногда бывают столь пагубны, поэтому он всячески уговаривал его поехать с ним в Сен-Дени (на острове Бурбон)». (Цит. по кн.: *Bandy W.T., Pichois Claude. Baudelaire devant ses contemporains. Monaco, 1957. P. 51.*)
2. См.: *Feller Richard. Alliances et service mercenaire // Histoire militaire de la Suisse. Berne, 1916. T. II. Part. III.*
3. См.: *Zimmermann J. G. Von der Erfahrung in der Arzneykunst. Nouv. éd. Zurich, 1787. P. 556.*
4. Тропическая лихорадка (англ.). — *Прим. ред.*
5. В своей «Зоономии» Эразм Дарвин классифицировал *calenture* как синоним «ностальгии». Этот недуг фигурирует среди *diseases of volition*, между *amor sui* и *spes religiosa* (среди «болезней воли», между «любовью к себе» и «религиозным чаянием» (англ. и лат.). — *Прим. ред.*)

Здоровый швейцарский воздух

Интерпретация Иоганна Хофера 1688 года восходит к классическому понятию *imaginatio laesa*. Его описание ностальгии связано с греко-латинской традицией психосоматики. Некоторые из использованных им терминов наводят на мысль о влиянии достаточно близкого по времени Томаса Уиллиса, другие же термины отсылают к древним учителям: Аретею Каппадокийскому, Галену:

Ностальгия рождается из расстройства воображения, откуда получается, что нервная жидкость всегда идет в мозге в одну-единственную сторону и поэтому может пробудить одну-единственную мысль — желание вернуться на родину <...>. Больных ностальгией привлекают лишь немногие внешние предметы, и никакое впечатление не может превзойти желания вернуться домой: если в нормальном состоянии душа способна интересоваться любыми предметами, то при ностальгии круг ее внимания сужается, ее привлекает лишь очень малое количество вещей, и она почти полностью ограничивается одной-единственной мыслью. Я готов допустить, что в этом есть частица меланхолии, ибо живые духи, уставшие от единственной мысли, которая занимает их целиком, истощаются и вызывают ошибочные представления¹.

За этим следует ряд очень показательных примеров.

Почему, спрашивает себя Иоганн Хофер, молодые швейцарцы так часто склонны к ностальгии, когда уезжают за границу? Наверное, потому, что многие из них никогда не покидали родного дома; потому что они никогда не попадали в иную среду. Тогда им тяжело без материнской заботы. Они грустят о запахах, которые они привыкли есть на завтрак, о вкусном молоке из их долины, а может быть, и о свободе, которой они пользовались на родине... Современный психолог одобрит, что Иоганн Хофер сразу подчеркивает «социоаффективную недостаточность»: сожаление о детстве, «оральных удовлетворениях» и материнских ласках.

Но это объяснение не могло не вызвать возражений среди современников и непосредственных последователей Хофера,

1. *Hofer J.* Dissertatio medica de nostalgia oder Heimwehe. Op. cit.

особенно среди тех, у кого взыграли патриотические струны. Не получается ли, что если связывать ностальгию с моральными причинами такого рода, то молодые швейцарцы оказываются слишком робкими людьми? Не является ли это покушением на доброе имя доблестной, свободной, сильной, смелой нации? Защищая национальную честь, житель Цюриха Иоганн Якоб Шейхцер в 1705 году предложил абсолютно механистическую интерпретацию ностальгии¹. После Борелли и после Гофмана в моду вошли ястромеханика и «систематическая» медицина: болезни объясняли по большей части не экспериментальным, а спекулятивным образом, посредством законов, которые управляют неодушевленными телами в физическом мире. Хофер искал моральные причины физического недуга, а наука того времени разрешала искать физические причины моральной страсти. Дискуссия будет продолжаться в течение всего века, и в конце концов будут приняты одновременно обе гипотезы: влияние морального на физическое и влияние тела на душу. Об этом свидетельствуют — даже одними своими названиями — книги Ж.-П. Марата² и Кабаниса³, среди многих других.

Физическое объяснение позволяет Шейхцеру снять вину с *морального духа* швейцарцев. Закономерная игра физических причин не оставляет повода для упреков. Без всяких сомнений, ностальгия — это проблема атмосферного давления. Швейцарцы живут на самых высоких вершинах Европы. Они вдыхают, вбирают в себя легкий, тонкий, разреженный воздух. Когда они спускаются на равнину, их тела испытывают возросшее давление, действие которого еще больше оттого, что внутренний воздух («который мы принесли в себе») оказывает мало сопротивления. Напротив, голландец, родившийся и выросший на равнинах, несет в себе плотный воздух, прекрасно сопротивляющийся окружающему давлению тяжелых туманов. На уровне моря бедные швейцарцы оказываются сдавлены внешней атмосферой: кровь тяжело и медленно

1. *Scheuchzer J.J. Naturgeschichte des Schweizerlandes (1705)*, — книга, неоднократно переиздававшаяся в течение XVIII века. Фрагменты из нее приведены в работе: *Ernst Fritz. Vom Heimweh*.
2. *Marat J.-P. De l'homme ou des principes et des lois de l'influence de l'âme sur le corps, et du corps sur l'âme. Amsterdam, 1775*.
3. *Cabanis P.-J.-G. Rapports du physique et du moral de l'homme. Paris, 1802*.

циркулирует в мелких подкожных артериях; больше всего страдает молодежь из-за гибкости своих тканей, которые легче поддаются давлению; так, получая меньше крови, сердце становится подавлено и опечалено; исчезают сон и аппетит; вскоре начинается лихорадка, острая или затяжная, часто смертельная. Чем лечить? Если больного невозможно репатриировать, если солдата невозможно уволить из армии или хотя бы внушить ему надежду на возвращение, самым логичным лечением было бы поселить его на холме или на башне, где он бы вдыхал более легкий воздух; можно также прописать ему лекарства, содержащие «сжатый воздух»: селитру, натриевые соли или натриевую кислоту. Будут полезны пиво и молодое вино, богатые летучими субстанциями... Объяснение Шейхцера содержит тем самым и довод в пользу благоприятного воздействия швейцарского климата. Разве Швейцария не является *asylum languentium*?¹ Разве не сюда со всех частей Европы приезжают люди, угнетенные тяжелым воздухом, чтобы восстановиться в наших горах? В шейхцеровских похвалах благоприятному воздействию легкого воздуха уже ощущается стиль туристического рекламного проспекта: телесные каналы расширяются, улучшается циркуляция, все жизненные соки постепенно приходят в движение...

Не надо улыбаться: решившись предложить физическое объяснение, Шейхцер мог говорить только на языке барометрии и гидростатики, характерных для его эпохи. Биофизика лишь переносила внутрь живого организма «модели» и понятия, полученные в результате экспериментов над материей. Здравые умы, такие как аббат Дюбо² и Альбрехт фон Галлер³, не найдут аргументов против объяснений Шейхцера. Потом ветер поменяется и возникнет разочарование в ятромеханике: витализм школы Монпелье, теории Эдинбургской школы⁴, посвященные нервной деятельности, вновь введут в моду объяснения, согласно которым виной всему печаль, навязчивая

1. Прибежище для ослабевших (лат.). — Прим. ред. —
2. *Du Bos J.-B. Réflexions critiques sur la poésie et la peinture. Nouv. éd. Utrecht, 1732. P. 137–139.*
3. *Haller A. von. Relation d'un voyage de Albert de Haller dans l'Oberland bernois / Éd. par H. Mettrier. Langres, 1906. P. 9 sq.* Цитируется в работе Эрнста.
4. *Cullen W. First Lines of the Practice of Physic. London, 1791.* В этой книге можно найти довольно широкое определение невроза.

идея. В неразрывной *целостности*, которую сеть нервов связывает с мозгом, не бывает такой навязчивой мысли или стойкой печали, которые постепенно не приводили бы к органическим нарушениям.

Мелодии и страсти

Ностальгия — это внутреннее потрясение, связанное с особым феноменом памяти. Неудивительно, что к ностальгии применяли ассоцианистскую теорию памяти, тем более что некоторые факты, относящиеся к определяющим обстоятельствам приступа ностальгии, казались особенно красноречивыми примерами закона ассоциации идей.

В 1710 году Теодор Цвингер¹ из Базеля в своей латинской диссертации упоминает о любопытном явлении — интенсивной печали, переживаемой швейцарскими военными, служащими во Франции и Бельгии, когда те слышат «одну деревенскую песню, под которую швейцарские крестьяне пасут свои стада в Альпах». Эта *Kühe-Reyhen*, или *ganz des vaches*, обладала способностью оживлять резко и болезненно воспоминание о родине. Такое особенно пагубно для тех, чья кровь уже испорчена из-за изменения воздуха, или для тех, кто от природы склонен к тревожности. Поэтому, утверждает Цвингер, чтобы избежать разрушительного воздействия этих мелодий, офицерам пришлось запретить их и строго наказывать тех, кто продолжал их играть, петь или просто насвистывать. Ладно еще, если кого-то залихорадит: самое страшное — это дезертирство. Для капитанов, которые сами экипировали своих подчиненных, порой за большие деньги, дезертирство означало потерю части капиталовложений. Надо было принимать меры против этой навязчивой идеи, заставлявшей солдата или возвращаться на родину, или умирать. Эта легенда имела серьезное влияние: если больной ностальгией не получит спасительного увольнения или не сумеет убежать, он кончит жизнь самоубийством, будет искать смерти при первом удобном случае. Еще в 1700 году

1. *Zwinger Th. De Pothopatridalgia // Fasciculus dissertationum medicarum selectiorum. Bâle, 1710.* Фрагменты приводятся у Эрнста.

Рамадзини в главе своего трактата, посвященной военной медицине¹, упоминал прекрасную и жуткую поговорку, распространенную в войсках: «Qui patriam quaerit, mortem invenit» («Кто ищет родину, найдет смерть»). Все это — из-за народной мелодии, музыкальной «фразочки», обладавшей особенной властью провоцировать приступ *гипермнезии*: иллюзию квазиприсутствия прошлого, усиленную болезненным чувством расставания.

В этом можно увидеть подтверждение и очень красноречивую иллюстрацию утверждений Мальбранша: «Следы, запечатленные в мозгу, так прочно связываются друг с другом, что не могут пробудиться без всех тех, что отпечатались в одно время с ними»².

Мы можем также сослаться на Локка³ и Хатчесона⁴: они показали, как ассоциации идей предопределяют фобии и предрассудки, настолько сильно связывая случайное обстоятельство и идею, что любое повторение обстоятельства обязательно пробуждает и идею. В этом вредный аспект ассоциации, мешающий разуму определить себя здоровым образом.

Гартли предложил теорию *сложных идей*; стоит вспомнить один элемент сложного комплекса, чтобы извлечь из забвения и ассоциирующиеся с ним:

Когда несколько идей ассоциированы вместе, видимая идея, будучи более ясной и более отличной от других, играет роль символа для всех остальных, их подсказывает и соединяет их воедино; что-то подобное бывает в первой букве слова или в первых словах фразы, которые часто служат для того, чтобы представить уму и все остальное <...>⁵. Когда слова получили сколь-нибудь существенную силу, чтобы возбуждать приятные и забавные вибрации в нервной системе, ассоциируя их, как мы часто делаем это, с вещами, то они могут переносить часть горестей и удовольствий

1. *Ramazzini B.* De morbis artificum diatriba. Mantoue, 1700.
2. *Malebranche.* La recherche de la vérité. V, II: «Следы в мозгу не подчиняются душе, их нельзя стереть по ее желанию; напротив, они силой противятся ей...»
3. *Locke J.* Essai philosophique concernant l'entendement humain. II, XXIII.
4. *Hutcheson F.* An Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections. London, 1728. IV, 93.
5. *Hartley D.* Explication physique des sens, des idées et des mouvements tant volontaires qu'involontaires / Trad. Jurain. Reims, 1755. I, II, 12 (cor. 7).

на безразличные вещи, зачастую будучи ассоциированы с ними в какое-то другое время. Таков один из главных источников искусственных удовольствий и горестей в человеческой жизни¹.

Более того, эти ассоциированные реминисценции могут обрести интенсивность, сравнимую с актуальным ощущением. Тогда в нашей «субстанции спинного мозга» происходит уже не «миниатюрная» вибрация, а «живые, равные тем, что возбуждаются объектами, воздействующими на органы чувств»². На основании этих принципов Джон Грегори провозгласит объяснение феноменов аффективной памяти и произвольной памяти:

Страсти выражают себя естественным образом посредством различных звуков; но это естественное выражение способно обладать большой протяженностью... Когда чередой отдельных звуков или некоторая мелодия поражает еще нежную душу, подобно музыкальному выражению некоторых страстей, сообщенных в поэтическом произведении, то благодаря такой регулярной ассоциации звуки становятся со временем чем-то вроде естественного экспрессивного языка этих страстей. Таким образом, мелодия может рассматриваться до определенной степени как вещь относительная, основанная на ассоциации отдельных идей и привычек разных людей и ставшая благодаря обычаю языком чувств и страстей. Мы с удовольствием слушаем музыку, к которой привыкли с молодости, может быть потому, что она напоминает нам дни нашей невинности и счастья. Иногда нас странно трогают некоторые мелодии, которые, как кажется нам и другим людям, не обладают никакой особенной выразительностью. Причина в том, что мы слышали эти мотивы в то время, когда наша душа была довольно глубоко затронута некоторой страстью, чтобы придать ее отпечаток всему, что представлялось душе в тот момент; и хотя эта страсть совершенно исчезла, так же как и воспоминание о ее причине, однако присутствие звука, который оказался с ней ассоциирован, часто пробуждает чувство, пусть ум и не может вспомнить о его изначальной причине. Подобные ассоциации формируются благодаря почти произвольному использованию разными нациями тех или

1. *Hartley D. Explication physique des sens...* (III, I, 80, cor. 5).
2. *Ibid.* (I, II, 14).

иных музыкальных инструментов, таких как колокола, барабан, труба, орган, — которые вследствие такого использования возбуждают у некоторых народов идеи и страсти, какие не возбуждают у других¹.

Руссо в своем «Музыкальном словаре» прибегает к аналогичному аргументу, чтобы объяснить воздействие *ranz des vaches*:

Не стоит искать в этом Мотиве энергичные акценты, которые были бы способны произвести столь удивительные эффекты. Эти эффекты, не производящие никакого впечатления на иностранцев, возникают только благодаря привычке, воспоминаниям о тысяче обстоятельств, которые этот Мотив навеивает слышащим его и которые, напоминая им родину, бывшие удовольствия и образ жизни в юности, пробуждают в них горькую боль от утраты всего этого. В подобном случае Музыка воздействует вовсе не как Музыка, но как *памятный знак*².

Мелодия, фрагмент былых переживаний, поражает наши чувства, но воображаемым образом влечет за собой все ассоциированное с нею: жизнь и образы, с которыми она была солидарна. *Памятный знак* — это нечто такое, что присутствует в сознании и заставляет нас испытывать, с болью и сладостью, скорое и невозможное восстановление всего ушедшего в прошлое мира, который мимолетно всплывает из забвения. Пробужденное *памятным знаком* сознание позволяет вторгнуться в него прошлому — одновременно близкому и недоступному. Все наше детство возникает в виде образа — через мелодию, но чтобы ускользнуть и оставить нас в плену у той «страсти воспоминания», в которой госпожа де Сталь увидит «самую беспокойную боль, какая может овладеть душой»³.

Для наблюдателей второй половины XVIII века основным способом проявления этой ассоциативной магии было

1. *Gregory J.* Parallèle de la condition et des facultés de l'homme avec la condition et les facultés des autres animaux. Bouillon, 1769. III, 153–155. Данный фрагмент взят из французского перевода Ж.-Б. Робине (1769), а первое английское издание книги вышло в 1765 году.
2. *Rousseau.* Dictionnaire de musique, article «Musique».
3. *Staël Germaine de.* Corinne ou l'Italie // Œuvres complètes. Paris: Firmin-Didot, 1836. P. 785.

чувство слуха: речь идет не только о музыке, аналогичной властью обладают шум родников или плеск ручьев. Альбрехт фон Галлер в одном позднем тексте¹, где он отбрасывает свои первоначальные механистические гипотезы, упоминает о роли некоторых модуляций голоса. Феномены парамнезии, ложных узнаваний в слуховой области представляют собой первые проявления болезни: «Один из первых симптомов — это узнавать любимый голос в голосе того, с кем разговариваешь, и видеть во сне свою семью»².

Жизнь на чужбине, альпийская музыка, болезненная и нежная память, золотые образы детства: сочетание этих мотивов ведет к «акустической» теории ностальгии, которая будет способствовать романтической теории музыки и самому определению романтизма. Не буду здесь составлять каталог обширной поэтической литературы, навеянной ностальгией и *ganz des vaches*. Стоит разве что упомянуть «Pleasures of Memory» Сэмюэла Роджерса и некоторые стихи аббата Делиля:

Так воспоминания, сожаления и любовь,
И меланхолическая сладостная греза
Возвращаются в места, дорогие для растроганной души,
Где мы были детьми, влюбленными, любимыми, счастливыми³.

Размышления Руссо продолжит Сенанкур, отрицая, что воздействие *ganz des vaches* продиктовано случайной ассоциацией: эта музыка не так уж незначительна сама по себе, это вернейшее выражение возвышенного мира гор. Музыкальная фантазия пастухов — это сам голос альпийской природы:

Именно в звуках природа с наибольшей силой выражает свой романтический характер, и именно слух позволяет человеку легче всего воспринять необычайность предметов и мест... Голос любимой женщины еще прекраснее, чем ее черты; голоса величественной природы производят впечатление более глубокое и более длительное, нежели ее прекрасные формы. Я не видел ни одной

1. Статья «Ностальгия» из «Приложения к Энциклопедии».
2. Ibid.
3. «Ainsi les souvenirs, les regrets et l'amour, / Et la mélancolique et douce rêverie, / Reviennent vers les lieux chers à l'âme attendrie, / Où nous fûmes enfans, amans, aimés, heureux» (*Delille J. L'Imagination. Paris, 1788. Chant IV, «L'imagination des lieux»*).

картины, изображающей Альпы, которая могла бы воскресить их в памяти с такою же силой, как настоящий альпийский напев. Швейцарская пастушья песня не только навевает воспоминания: она живописует... Если их поют не по-ученому, а от сердца, если исполнитель глубоко чувствует их, то первые же звуки переносят нас в горные долины, к голым рыжевато-серым скалам, под холодное небо, под палящее солнце... Вы ощущаете неторопливый бег времени и все величие природы¹.

Эти страницы найдут свое отражение, открыто признанное, в одной из самых прекрасных композиций Листа.

Кант в своей «Антропологии» предлагает более радикальную интерпретацию этой безрассудной страсти: больному ностальгией желанны не места, где прошла его молодость, но сама молодость, детство, связанное с былым миром. Его желание направлено не на точку в пространстве, куда он хотел бы попасть, но на особое время в его жизни, которого уже не воротить². Вернувшись в родную страну, он остается несчастным, ибо обнаруживает, что и люди и вещи больше не похожи на то, что было прежде. Ему не возвращают его детства, связанного с былым миром. Задолго до того, как Рембо сказал «Не надо уезжать»³, Кант нас уже предупреждал: возвращение невозможно.

Таким образом, литература о ностальгии смогла предложить готовые формулы, основные общие места, в которых ищет себе выражение чувство неприспособленности или «отчужденности», свойственное романтической молодежи: в скором времени вновь объявятся, смешиваясь с упомянутыми выше, и платоновские мотивы небесной родины и земного изгнания. Болезненный опыт сознания, вырванного из родной среды, станет метафорическим выражением более глубинного *разрыва*, когда человек ощущает себя *отделенным* от идеала. Особенно следует прислушаться к Гёте: фигура Мишеньки, написанная им в «Вильгельме Мейстере», — это самый

1. Сенанкур. Оберман. Письмо XXXVIII, третий фрагмент. (Сенанкур. Оберман / Пер. К. Хенкина под ред. Б. Вайсмана и С. Рошаль. М.: Гослитиздат, 1963. С. 134–135. — *Прим. перев.*)
2. Kant. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. 1798. I, XXXII.
3. Артю Рембо, «Дурная кровь», из цикла «Пора в аду» («On ne part pas»). — *Прим. перев.*

прекрасный, самый музыкальный из всех образ ностальгии. Она дочь от кровосмесительного союза между арфистом и его сестрой. Мне видится в этом грех неприятия другого, способность соединяться только с самим собой. Воспитание героя романа проходит через встречу с ностальгией. Было правильно ему узнать и о ее соблазнительной и разрушительной силе.

Опасность дробления

В конце XVIII века существование ностальгии как зачастую смертельной болезни было признано всеми врачами во всех странах Европы; допускалось, что ей могут быть подвержены все народы и все социальные классы, от гренландских лопарей до чернокожих, проданных в рабство. В массовых национальных армиях, куда призывали выполнять свой воинский долг уроженцев самых отдаленных провинций, внезапно появлялась ужасная «тоска по родине», распространявшаяся порой как эпидемия. Один из примеров (приведенный историком Марселем Рейнаром) позволит увидеть, как серьезно воспринимали ностальгию и до какой степени ее опасались:

18 ноября 1793 года, в тревожной военно-политической обстановке, заместитель военного министра Журдейль информировал командующего Северной армией о решениях, которые должны были возбудить войска и поддержать личный состав. Среди необходимых мер фигурировала отмена отпусков для восстановления здоровья, за единственным исключением, которое наводит на размышления: отпуск мог быть в виде исключения дан в том случае, если больной поражен «ностальгией, или тоской по родине». Болезнь должна была признаваться действительно серьезной, чтобы стать основанием для такого исключения из правил, несмотря на общую ситуацию¹.

Военный врач Буассо объясняет нам причины: «Каждый солдат, глубоко страдающий этим недугом, должен быть уволен, пока какой-нибудь орган его тела не будет неизлечимо поражен. Совершая такое справедливое действие, мы сохраняем

1. *Reinhard Marcel. Nostalgie et service militaire pendant la Révolution // Annales historiques de la Révolution française. 1958. № 1.*

для государства гражданина, из которого не удалось бы сделать хорошего защитника»¹. Другие врачи, разумеется, вели себя хитрее: они полагали, что достаточно дать кое-какую надежду на возвращение домой, и заболевший ностальгией удовлетворится словами, и не обязательно будет его реально отпускать; считалось, что можно достичь превосходных результатов, если чаще использовать в армии музыку, затейников, рассказчиков, профессиональных *lustig*²; лишь меньшая часть врачей предписывает госпитализацию, кровопускание (однако при тесноте и грязи в тогдашних госпиталях это означало лишь ускорение фатального исхода); некоторые, наконец, рекомендовали применять сильнодействующие средства, грубые приемы, которые обычно использовались для лечения душевных болезней. В книге «Здоровье Марса», вышедшей в 1790 году, врач Журдан Лекуэнт предлагал драконовские методы; ностальгию можно победить или болью, или страхом: страдающему ностальгией солдату надо сказать, что его живо излечит «раскаленное докрасна железо, приложенное к животу». Так поступил в 1733 году некий русский генерал, когда его армия, продвинувшаяся на территорию Германии, оказалась охвачена ностальгией: «Он велел сказать, что пер-вых, кто заболевает, заживо закопают в землю; такое наказание было применено на следующий день по отношению к двум или трем человекам, и в армии не осталось больше ни одного меланхолика».

Самое главное было уметь отличить настоящего больного ностальгией от *симулянта*. Если человек не смог привыкнуть к военной жизни и опасности, то как ему не желать заразиться болезнью, бывшей единственным законным способом избежать этой невыносимой ситуации? Уже и при настоящей ностальгии болезнь, усиленная страхом или примером, является способом поведения, поиском убежища, как же тогда отличить умышленную ностальгию от непредумышленной? Эта проблема предвосхищает ту, что поставят перед собой в конце XIX века врачи, стремящиеся отличить *симулированные* параличи от тех, которые сопровождают обычно *истерию* — патологическое поведение, не зависящее от сознательной

1. Encyclopédie méthodique. Article «Nostalgie» (par Boisseau et Pinel).

2. Забавников (нем.). — Прим. ред.

воли. Для врачей Великой армии некоторое количество объективных признаков позволяло выявить обманщиков: у них не было ни изменения пульса, ни горящих глаз, ни катастрофического похудения, которые фигурируют среди достоверных симптомов заболевания.

Представлялось возможным создать *клиническую таблицу* ностальгии. Вот каковы, согласно Филиппу Пинелю, болезненные проявления, заставлявшие врача 1800 года поставить диагноз «ностальгия».

Главные симптомы <...> представляют собой опечаленный, меланхолический вид, тупой, порой блуждающий взгляд, иногда застывшее лицо, отвращение, безразличие ко всему; пульс слабый, медленный; в других случаях частый, но едва уловимый; почти постоянная сонливость; во время сна — отдельные слова, вырывающиеся вместе с рыданиями и слезами; почти полная невозможность встать с постели; упрямое молчание, отказ от еды и питья, похудание, малярия и смерть. Не всех болезнь доводит до этого последнего предела; но если она и не смертельна в прямом смысле этого слова, то становится таковой косвенным образом. Кому-то хватает сил на то, чтобы ее преодолеть; у других она продолжается дольше и заставляет их продлевать свое пребывание в больнице; но это длительное пребывание становится для них почти всегда пагубным, ибо они рано или поздно заражаются болезнями, которые свирепствуют в военных госпиталях, такими как дизентерия, перемежающаяся лихорадка, адинамическая, атаксическая лихорадка и т.д.¹

Мы видим, что ностальгия в своей *простой* форме является душевно-нравственной болезнью, которая сама по себе может привести к смерти; а при ее *сложной* форме кончину несчастного пациента ускоряют сопутствующие болезни. Действительно, медицина конца XVIII и начала XIX века придавала моральным причинам как минимум такое же значение, какое признают за ними сегодня самые решительные специалисты по психосоматике. Пинель, барон Ларрей, Перси и их многочисленные ученики полагали, что навязчивая идея провоцирует повреждение или раздражение мозга, которые, в свою

1. Encyclopédie méthodique. Article «Nostalgie» (par Boisseau et Pinel).

очередь, согласно «солидистским» теориям, где главную роль играет нервная система, приводят к самым разным повреждениям внутренних органов. «Мозг и эпигастрий поражаются одновременно. В первом все силы концентрируются вокруг одного рода идей, вокруг единственной мысли; второй становится местом неудобных ощущений, спазматического сжатия» (Перси и Лоран)¹. Однако это «непрекращающееся церебральное возбуждение», согласно Бежену², способно «воздействовать не только на эпигастрий, но и на все главные внутренние органы, которые будут поражены симпатически». Для этой медицины, которой еще неизвестны возбудители инфекции, все состояния менингеальных воспалений, все гастроэнтериты и плевриты, наблюдаемые при вскрытии ностальгических больных, имеют в качестве первопричины и источника ностальгию саму по себе: это органические выражения, крайние формы тоски по родине.

Ауэнбруггер, изобретатель перкуссии, описывает эффекты ностальгии таким способом, что стоит процитировать:

Тело постепенно умирает, в то время как все идеи концентрируются вокруг одного бесполезного чаяния, а при перкуссии легочная зона отдает приглушенным звуком. Я вскрыл множество трупов пациентов, умерших от этой болезни, и всюду обнаруживал, что легкие сильно прилегали к грудной плевре. В тканях долей, расположенных со стороны приглушенной перкуссии, наблюдались каллезные утолщения и более или менее выраженное нагноение³.

Когда читаешь эти строки, создается впечатление, что в *воображении* врача словно существует тайное и обязательное сродство между унылым настроением, моральным помрачением больного ностальгией и приглушенностью звука, возникающего в его грудной клетке. Один и тот же похоронный покров затемняет мысли и легкие ностальгического больного: глухость легких — это конкретный образ психологического помутнения.

1. In: Dictionnaire des sciences médicales. Article «Nostalgie». Paris, 1819. Т. XXXVI.
2. Dictionnaire de médecine et de chirurgie pratique. Т. XII, 1834. Article «Nostalgie».
3. *Auenbrugger Leopold*. Inventum Novum (1761). Цит. по: *Ernst*. Vom Heimweh.

Для нас-то тут все ясно: речь идет о туберкулезе, и позднее врачи-«органицисты» без колебаний станут говорить, что изменения настроения на самом деле являются следствиями туберкулеза, а не его причинами. Во всяком случае, такая точка зрения возобладала в конце XIX века. С развитием патологической анатомии и множеством открытий в сфере бактериологии ностальгия постепенно потеряла свое значение, которое ей еще придавала медицина эпохи романтизма; а параллельно, по мере того как армейский режим становился менее суровым, моряков начинали лучше лечить, денежное довольствие повышалось, а телесные наказания применялись все реже, — статистика английских и французских военных госпиталей показывает сокращение числа выявленных случаев ностальгии. Некоторое исключение составляли солдаты экспедиционных корпусов, первые европейские колонисты в Алжире, особенно когда они были рекрутированы против их воли.

Достаточно поздно, в 1873 году, Академия медицины присудила награду интересной работе «Ностальгия» военного врача Огюста Аспеля¹. В этом можно усмотреть, если угодно, арьергардный бой, данный *психосоматической* тенденцией старой традиции, которой было суждено в скором времени быть вытесненной новыми открытиями в клеточной патологии и бактериологии. Но в этом можно увидеть также — во многих отношениях — предвестие языка психосоматики XX века. Аспель предлагает нам единое видение болезни, он допускает, чтобы ее настоящую этиологию искали на уровне аффективной жизни, поскольку она способна вызывать многообразные и глубокие органические последствия:

Ностальгия является порочным и искаженным проявлением жизни, возникающим из-за поражения морально-аффективной части индивида, то есть его характера... Эти органические нарушения и отклонения возникают не сами по себе, они не являются продуктами себя самих в том виде, в каком мы их обычно видим; у них было некое начало; следовательно, было и нечто, что им предшествовало, что к ним привело, и это нечто — печальная мысль, несчастная расположенность души, предопределившая

1. Mémoires de l'Académie de médecine. XXX. 1871–1873.

эти органические изменения, которые сами по себе не составляют причину болезни, только одно из ее анатомических проявлений. Ностальгия — вот изначальная, сущностная первопричина и, если так можно выразиться, патологическая ость; то есть до этой первопричины не было ничего, и изначально в ней и состояла вся болезнь¹.

Однако в тот момент борьба Аспеля была напрасной. Научные открытия вели совершенно в другую сторону. В эпоху Пастера и расцвета патологической анатомии, даже если бы идеи Аспеля были услышаны, они произвели бы лишь тормозящее действие. На тот момент они обладали реакционным смыслом. Для медицины 1873 года перспективнее было использовать методы дробления человеческой целостности, анализа, изучения отдельных органов — как раз то, что резко критиковал Аспель. Даже если он и был прав, утверждая, что так нельзя постичь психологический *primus movens*² болезни, в то время его предпочитали не слушать. Охотясь за бактериями, медики меньше рисковали впасть в пустословие, пусть и ценой временного абстрагирования от личностного единства пациента, от «исторического» и индивидуального характера болезни (о которых в большей мере заботится современная медицина). Клинические методы, которые мы за это время усвоили, научили нас принимать во внимание множество факторов: значение «почвы», передачу психологических патологий нейровегетативным или гормональным способом, не менее важную роль добавочных воздействий — микробных или токсических.

Литература утраченного детства

Так что же, изгнанная из учебников клинической медицины, ностальгия сразу перестает интересовать науку? К 1900 году, когда ее органическое воздействие уже перестали воспринимать всерьез, осталась одна область, где ностальгия сохранялась, — это психиатрия. Когда юный сын гор чахнет в столице, больше никто не задается вопросом о моральных

1. Ibid.

2. Первопричину (лат.). — Прим. ред.

причинах его состояния: у него обследуют легкие и обнаруживают туберкулез. Но если он подождет мастерскую, где работает, или попытается покончить жизнь самоубийством, то придется искать психологический мотив. В начале XX века анализ подобных подростковых реакций, происходящих чаще всего как «импульсивный порыв» наподобие короткого замыкания, можно найти в основном в немецких и швейцарских исследованиях; их авторы стремятся учитывать разные факторы: суровость внешнего режима, психологические изъяны субъекта (умственная отсталость, эпилепсия), специфику родной среды, от которой он был оторван. Замечательный пример такого типа исследования являет нам диссертация по медицине Карла Ясперса «Heimweh und Verbrechen» — «Ностальгия и преступность». Работа была написана в 1909 году.

Слово «ностальгия» будет еще спорадически возникать после 1945 года в психиатрической литературе, посвященной психическим расстройствам, вызванным жизнью в лагерях для военнопленных или беженцев. Сегодня специализированное употребление слова «ностальгия» становится несравненно более редким, его смысл мерцает и колеблется: можно быть уверенным — завтра он вообще угаснет. Разумеется, остается использование этого термина в «обыденном» языке: его значение, изначально поэтичное, постепенно приобрело уничижительную коннотацию: это слово означает бесполезное сожаление об ушедшем в прошлое социальном мире или образе жизни, исчезновение которых не стоит оплакивать.

В психиатрии понятие ностальгии было заменено рядом других понятий. С одной стороны, они отвечают потребности в более глубоком анализе поведения людей, страдающих от ностальгии. С другой стороны, они радикально меняют сам образ обозначаемого ими заболевания. Происходит перенос акцента. Речь идет уже не о болезни, но о реакции; подчеркивается не желание вернуться, но, напротив, неумение адаптироваться. Когда говорят о «депрессивной реакции на социальную неадаптированность», само слово, которым называют этот феномен, уже вовсе не означает больше какое-то былое, излюбленное место, как это делала «ностальгия»: никто больше не рассматривает гипотезу излечения через возвращение на родину. Напротив, подчеркивают недостаточную приспособленность индивида к новому обществу, в которое

он должен интегрироваться. Понятие ностальгии ставило акцент на изначальной среде (на Heim); понятие неадаптированности решительно переносит акцент на необходимость включения в нынешнюю среду и на требуемую способность к этому. Во многих отношениях такая трансформация концепта и терминологии служит показателем перемены, произошедшей в социальной географии. Понятие ностальгии развилось в Европе в момент бурного роста больших городов; одновременно с этим существенно совершенствовались пути сообщения, упрощая переселения. Но в то же самое время еще сохраняли свою значимость деревня как социальная ячейка; провинциальные особенности, местные обычаи и диалекты. Существовал большой разрыв между деревенской средой и условиями, с которыми юноша мог столкнуться в большом городе или в армии. Деревенская среда, четко структурированная, играла формирующую роль. Желание вернуться домой обладало буквальным смыслом, было ориентировано в географическом пространстве, нацелено на определенную «местность». Совершенно очевидно, что упадок понятия ностальгии совпадает с упадком провинциального партикуляризма: местные ритуалы, «отсталые» структуры в Западной Европе практически исчезли. Повсеместно присутствует информация — ее слушают, смотрят, она влечет. От взгляда на родную деревню больше не замирает сердце, возвращение домой больше не имеет никакого целительного воздействия.

Тем не менее во многих отношениях формирующую и «партикуляристскую» функцию, свойственную прежде деревенскому сообществу, сохранила «семейная ячейка», с ее защитными свойствами и замкнутостью в себе. Уже в XVIII веке Буассье де Соваж отмечал в своей нозографии, что ностальгия проявляется у ребенка и что в случае цыганских детей, постоянно перемещающихся в пространстве, это заболевание возникает не из-за расставания с какой-то определенной *местностью*: эти дети страдают от разлуки с родителями¹. Подобные констатации только множатся в XX веке. А термин «ностальгия», акцентирующий внимание на роли определенного места, в исследованиях Рене Шпица или Баулби заменяется более

1. *Boissier de Sauvages F. Nosologie méthodique / Éd. française par M. Nicolas. Paris, 1771. T. II. P. 684 sq.*

адекватными терминами «социоаффективная недостаточность» или «патология разлуки»¹.

Как мы видели, уже Кант утверждал, что при ностальгии человек желает вновь обрести не столько зрелище родных мест, сколько ощущения своей юности. Он стремится вернуться назад к своему собственному прошлому: когда Фрейд развивал понятия «фиксация» и «регрессия», он лишь заимствовал, разъяснял и уточнял в рамках новой технической терминологии идею, подсказанную Кантом. Слово «регрессия» по своему несет в себе мысль о возвращении. Однако невротик осуществляет регрессию в своей собственной истории. Деревня оказывается интериоризирована.

Таким образом, то, что поначалу определялось как отношение к родным местам, в наши дни переопределяется как отношение к родительским фигурам и ранним стадиям личностного развития. Ностальгия обозначала конкретные пространства и пейзажи, тогда как современные понятия обозначают определенных лиц (или их образы, или же их символические субституты) и остаточные переживания субъектом своего прошлого. Сегодня, когда акцент переносится на необходимость социальной адаптации, ностальгия больше не обозначает утраченную родину, но восходит к тем стадиям, когда желание не должно было считаться с внешними препятствиями и отсрочивать свое осуществление. Для цивилизованного человека, у которого больше нет укорененности, главной проблемой является конфликт между требованием интеграции в мир взрослых и соблазном сохранить привилегии детского состояния. Литература жизни на чужбине, ныне более изобильная, чем когда бы то ни было, в большинстве случаев есть литература утраченного детства.

1. Предлагались также термины «госпитализм» и «анаклитическая депрессия». См.: *Spitz René A. Hospitalism. An Inquiry into the Genesis of Psychiatric Conditions in early Childhood // The Psychoanalytic Study of the Child. Vol. I. New York, 1945; Spitz René A., Wolf Katherine M. Anaclitic Depression. An Inquiry into the Genesis of Psychiatric Conditions in early Childhood // The Psychoanalytic Study of the Child. Vol. II. 1946; Bowlby J. Soins maternels et santé mentale. Genève: O.M.S., 1951.*

Об одной разновидности скорби

Позволительно высказать предположение, что ностальгия есть одна из основных потенциальных возможностей человеческой природы: это страдание, испытываемое человеком, когда он разлучен с местом и людьми, с которыми изначально сложились его отношения и от которых он зависим. Ностальгия — это разновидность скорби. Однако слово, каким мы ее называем, является ученым неологизмом XVII века¹; не лишена оснований и идея, что тогда же была изобретена и сама ностальгия. Напомним, что слово «ностальгия», вошедшее ныне в повседневную речь (во многих языках мира), появилось в тот момент, когда описываемое им чувство приобрело в глазах врачей форму болезни и было занесено в медицинские труды. Прежде чем превратиться в сравнительно расхожий термин, это слово относилось к специальному языку. Следовательно, вместе со словом «ностальгия» было изобретено и сугубо дескриптивное (патографическое) отношение к обозначаемой им эмоции.

Следует признать, что подобное человеческое состояние существовало и до того, как получило специальное название. Люди испытывали ностальгию прежде, чем это чувство получило научное обозначение, — точно так же, как садизм имел место до Сада, а Земля вращалась и до Коперника.

Можно выдвинуть два положения. Согласно первому, мы допускаем, что чувства предшествуют словам, обозначающим их. Согласно второму, чувства существуют в нашем самосознании лишь с того момента, когда получают имя. Действительно, эмоции отчасти не зависят ни от языка, ни от культуры,

1. См. выше, с. 251 и след.

но в другой своей части обусловлены языком. Оба положения истинны и дополняют друг друга. Известно, что так же дело обстоит с цветом и его наименованиями.

Получив имя, обретя идентичность, чувство не во всем остается прежним. В новом слове концентрируется все то непонятое, что прежде оставалось размытым. Слово превращает это непонятое в понятие. Оно дает определение и требует чего-то большего, чем определение: оно становится предметом очерков и ученых трактатов. Если имя некоего эмоционального состояния прижилось и вошло в оборот, оно не только проникает в лексику, но и порождает новые чувства. Мы переживаем страсти, словесные обозначения которых существовали до нас и которые мы без этих обозначений никогда бы не испытали. Вспомним максимуму Ларошфуко: «Иные люди только потому и влюбляются, что они слышаны о любви»¹. Самоубийство совершали и до того, как был написан «Вертер» Гёте, но некоторые люди никогда бы не свели счеты с жизнью, если бы не прочитали «Вертера».

Поначалу это такая мода или словесное клише, передающаяся устно, от человека к человеку, или через более или менее осознанные приемы литературного заимствования. Затем начинается этап широкого распространения: каждая социальная группа, каждое общество в определенную эпоху откликается на призыв некоторых слов, повторяющихся снова и снова, почти без конца, в ходе «интерактивного» процесса, который, в сущности, ничем не отличается от процесса изучения языка.

Стереотипы сладости

Прежде чем ностальгия превратилась в специальный медицинский термин, она носила более общее название — *rothos*, *desiderium*, т.е. желание. Если мы хотим объяснить медицинский термин, нам следует сделать шаг назад и вновь обратиться к желанию.

Начало поэтике ностальгии, оказавшей столь сильное влияние на западную интеллектуальную традицию, положили

1. *La Rochefoucauld. Réflexions et maximes morales*, 136. Paris: Barbin, 1678. (Ларошфуко Ф. де. Мемуары. Максимумы. № 136 / Пер. Э.Л. Линецкой. М.: Наука, 1993. — Прим. перев.)

несколько великих эпических либо сакральных текстов. Поэтика эта отразилась не только в литературе, но и в теологии и философии. Напомним эти тексты, чтобы иметь возможность проследить их позднейшие отголоски.

В начале «Одиссеи» Улисс пребывает в плену у Калипсо, которая хочет удержать его на своем острове. Равнодушный к обещаниям нимфы, предлагающей ему бессмертие, он думает об Итаке и чахнет от горя на прибрежных скалах:

Терпит, несчастный, он беды, от милых вдали, на объётом
Волнами острове, в месте, где пуп обретаётся моря. <...>
... страстно желая
Видеть хоть дым восходящий родимой земли, помышляет
Только о смерти одной Одиссей¹.

В литературной памяти Античности состояние Улисса у Калипсо становится парадигматическим образом жизни на чужбине. Его применяет к себе Овидий, сосланный в Томы²; а отсутствующий дым — простой знак на горизонте — является эмблематическим образом сожаления:

Вне сомнений, Улисс был разумен, но даже Улисса
Стало с чужбины тянуть к дыму родных очагов.
Всех нас родная земля непонятною сладостью манит
И никогда не даст связь нашу с нею забыть³.

Столь же эмблематично и наделение утраченного сладостью. Прилагательное *dulcis* («сладкий», «приятный») — неременный атрибут того, что мы покинули или потеряли против своей воли и о чем вспоминаем. Это также и атрибут нынешнего воспоминания, если только оно не слишком мучительно. Мы покидаем наши приятные луга: *Nos patriae fines et dulcia*

1. Гомер. Одиссея. Песнь I, ст. 49–59 (пер. В. Вересаева. — Прим. перев.). В песни V, в сцене появления Гермеса, читаем: «Он на скалистом обрыве сидел, как обычно, и плакал, / Стонами дух свой терзая, слезами и горькой печалью» (ст. 82–83).
2. Герменевтика, напоминает Х.-Р. Яусс, заключается в истолковании и практическом применении. Это важно в первую очередь для юридической герменевтики, но верно и для герменевтики литературной.
3. Овидий. Письма с Понта. I, 3. Руфину, ст. 33–36 (пер. А.В. Парина. — Прим. перев.). «Non dubia est Ithaci prudentia; sed tamen optat / Fumum de patriis posse videre focis. / Nescio qua natale solum dulcedine captos / Ducit, et immemores non sinit esse sui».

linquimus arva¹. Перечислять стереотипные упоминания «сладо-сти» в разных литературах можно целыми страницами. Я бы даже сказал, что это один из маркеров мотива ностальгии — от «милой Франции» в «Песни о Роланде» до «сладкого воспоми- нания» из романса об Оверни, который Шатобриан включил в «Последнего из Абенсерагов». Достаточно сказать, что стерео- тип этот докучлив лишь при недостатке искусства. Если его подхватывает большой поэт, он может нас взволновать. Напри- мер, когда Бодлер (с его близостью к латинской культуре) два- жды упоминает в «Цветях зла» «сладостный очаг» («la douceur du foyer»)² или в «Приглашении к путешествию» упоминает «сла- достный родной язык» («douce langue natale»)³ души.

Овидий в «Tristia» и «Epistolae ex Ponto» демонстрирует, как- им образом могут вновь явиться утраченные места, развора- чивавшиеся в них сцены, звуки и стенания, которые сопровож- дали момент отъезда:

Рим вспоминаю и дом, к местам меня тянет знакомым
(desiderium locorum)

И ко всему, что — увы! — в Граде оставлено мной.

Горе мне! Сколько же раз я в двери стучался могилы —

Тщетно, ни разу они не пропустили меня!

Стольких мечей для чего я избег и зачем угрожала,

Но не сразила гроза бедной моей головы?⁴

Слово *desiderium* несет в себе очень мощный смысл, посколь- ку в латыни именно им обозначается то, что в новейшем языке получит наименование «ностальгия». *Desiderium* в процес- се своей эволюции даст французское слово *désir*, «желание»; тогда как эквивалентом латинского *desiderium* во французском долгое время служило слово *regret*, «сожаление». Этимологи- чески *desiderium*, скорее всего, отсылает к *sidus*, то есть звезда,

1. Вергилий. Буколики. I, 3 («Мы же родные края покидаем и милые паш- ни»; пер. С. Шервинского. — Прим. перев.).
2. Baudelaire Charles. Les Fleurs du mal. «Le balcon», v. 4; «Crépuscule du soir», v. 38. (В рус. пер.: «Прелесть вечеров и кроткой темноты» — «Балкон», пер. К. Бальмонта; «Не знали очага, не начинали жить» — «Вечерние сумерки», пер. В. Брюсова. — Прим. перев.)
3. Ibid. (В рус. пер.: «Все говорит в тиши на языке души». Пер. И. Озеро- вой. — Прим. перев.)
4. Овидий. Скорбные элегии. III, 2, ст. 21–26 (пер. С.В. Шервинского. — Прим. перев.).

созвездие¹. Тем самым ностальгическое сожаление соотносится с идеей катастрофы — *dés-astre*, буквально «без-звездности», то есть с чем-то гораздо большим, нежели чувство потерянности на чужбине. Ибо лишение почвы усугубляется утратой небесного покровительства.

К печальнейшему образу потерянного мира (*tristissima imago*) добавляется у Овидия звуковое воспоминание. Из прошлого доносятся громкий шум, плач, стенания. В рассказе о бурной последней ночи, проведенной в Риме, личное воспоминание наслаивается на общий фон мифологической памяти. В далеком прошлом проступает падение Трои — первая катастрофа великого римского рода. Это позволяет поэту поднять собственную судьбу на высоту легенды, где представлен в прошлом род государя, отправившего его в ссылку:

Всюду, куда ни взгляни, раздавались рыдания и стоны
(*Luctus gemitus que sonabant*),

Будто бы дом голосил на погребенье моем.<...>

Если великий пример применим к ничтожному делу —

Троя такую была в день разрушенья ее².

Поэт-изгнанник сравнивает свою судьбу с великими легендарными катастрофами. Память, играющая роль вдохновительницы, позже окажется наделена также и ролью тормоза. По словам Гёте, описывающего конец своего пребывания в Риме, ему с такой силой вспоминалась прекрасная элегия Овидия, что ее чтение пресекло попытку написать стихи о собственном отъезде из Рима.

«Словесно-акустический» аспект ностальгической муки не ограничивается шумной суматохой отъезда. Овидий заявляет, что разучился говорить на латыни; ему словно заткнули

1. Согласно «Этимологическому словарю латинского языка» Эрну и Мейе (*Ernout A., Meillet A. Dictionnaire étymologique de la langue latine. s.v. Sidus, desiderare*, как и *considerare*, суть «древние понятия языка авгуров».
2. *Овидий. Скорбные элегии*. I, 3, ст. 21–26 (пер. С.В. Шервинского. — *Прим. перев.*). Об ужасных звуках в ночь разрушения Трои см.: Вергилий, «Энеида», II, 301–386. Не забывает упомянуть об этих криках и Расин: «Под стоны гибнущих, под звон и лязг мечей, / Под клики грабящих жилища палачей...» («Андромаха», действие III, явление 8; пер. И.Я. Шафаренко и В.Е. Шора. — *Прим. перев.*); см. ниже главу «Ночь Трои».

рот: «Или порой начну говорить, и — стыдно сознаться — / Просто слова не идут: ну разучился, и все!»¹

Чужбина грозит утратой родного языка, самой способности говорить. У Шекспира в «Ричарде II» Маубрей, герцог Норфолк, приговоренный к ссылке, немедленно чувствует себя обреченным на немоту:

Now my tongue's use is to me no more
Than an unstring'd viol or harp.

К чему же мне тогда язык во рту?
Нет пользы в нем, как в арфе, струн лишенной...²

Случается и обратное: поэт-изгнанник упорно говорит на родном языке, но его никто не понимает. Овидий жалуется: «Только здесь нет никого, кому я стихи прочитал бы, / Нет никого, кто бы внять мог мой латинский язык. / Стало быть, сам для себя — как быть? — и пишу и читаю»³. Следует особо подчеркнуть эту связь между изгнанием и письмом, обращенным к самому себе. *Sibi scribere*, по выражению Овидия. Руссо в первой из «Прогулок одинокого мечтателя» примеряет на себя роль изгнанника и утверждает, что у него больше нет адресата. Он пишет только для себя.

Еще один симптом жизни на чужбине — обостренное непонимание, доходящее до паранойи: речи изгнанника не только никому не понятны, но и вызывают насмешки; поэт полагает, что собеседники смеются над ним. Вряд ли случайно Руссо ставит один из процитированных ниже стихов эпиграфом к двум своим произведениям (первому «Рассуждению...» и «Диалогам»):

Barbarus hic ego sum quia non intelligor illis...
Я же движеньями рук мысль выражаю для них.
Сам я за варвара здесь: понять меня люди не могут,
Речи латинской слова глупого гета смешат.

1. Овидий. Скорбные элегии. III, 14, ст. 45–46 (пер. Н.Д. Вольпин. — *Прим. перев.*): «Dicere saepe aliquid conanti, turpe fateri, / Verba mihi desunt: dididicique loqui».
2. Шекспир У. Ричард II. Акт I, сцена 3 (пер. Мих. Донского. — *Прим. перев.*).
3. Овидий. Скорбные элегии. IV, 1, ст. 89–91 (пер. С.В. Шервинского. — *Прим. перев.*): «Sed neque cui recitem quisquam est carmina, nec qui / Auribus accipiat verba latina suis. / Ipse mihi, quid enim faciam? scriboque legoque».

Верно, дурное при мне обо мне говорить не бояться,
 Может быть, смеют меня ссылкой моей попрекать.
 Если качну головой, соглашаясь иль не соглашаясь,
 Мнение мое все равно против меня обратят¹.

В современной психиатрии выделяются психозы, возникающие в чуждой языковой среде². Лишение родной лингвистической среды патогенно. Перед нами точное описание основных явлений при подобных психологических расстройствах.

Есть ли чем утешиться в такой ситуации? Овидий упоминает компенсаторное действие пения на узников, на всех, кто обречен на принудительный труд:

В ссылке я был и не славы искал, а лишь роздыха чаял,
 Я лишь отвлечься хотел от злоключений моих.
 Так, волоча кандалы, поет землекоп-каторжанин,
 Песней простецкой своей тяжкий смягчая урок;
 Лодочник тоже, когда, согбенный, против теченья
 Лодку свою волоча, в илестом вязнет песке.
 Так, равномерно к груди приближая упругие весла,
 Ровным движеньем волну режет гребец — и поет,
 Так и усталый пастух, опершись на изогнутый посох
 Или на камень присев, тешит свирелью овец.
 Так же — витку прядет, а сама напевает служанка,
 Тем помогая себе скрасить томительный труд³.

Дю Белле в сонете XII «Сожалений» прямо отсылает к этим стихам:

Поет работник, инструмент приготавливая,
 Поет орадай, плугом землю разрезая,
 И странник, что грустит по дому своему.
 Поет влюбленный, устремляясь сердцем к даме,
 Поет гребец, единоборствуя с волнами,
 И узник, пылко проклинаящий тюрьму⁴.

1. Овидий. Скорбные элегии. V, 10, ст. 36–42 (пер. С.В. Шервинского. — *Прим. перев.*).
2. Jaspers Karl. Allgemeine Psychopathologie. S. 324–325; цит. по одной из статей Р. Аллерса.
3. Овидий. Скорбные элегии. IV, 1, ст. 3–14 (пер. С.В. Шервинского. — *Прим. перев.*).
4. Du Bellay J. Les Regrets. Paris, 1558 // Œuvres poétiques. 6 vol. / Éd. par H. Chamard. Vol. II (1910). Paris, 1908–1931. «Ainsi chante l'ouvrier en faisant son ouvrage, / Ainsi le laboureur faisant son labourage, / Ainsi le pèlerin regrettant sa maison. / Ainsi l'aventurier en songeant à sa dame, / Ainsi le marinier en tirant à la rame, / Ainsi le prisonnier maudissant sa prison».

Стихи могут доставить поэту не только утешение, но и лекарство. Однако именно стихи стали источником всех его невзгод. То есть поэзия подобна Ахиллесову копью в мифе о Телефе. Телеф, раненный Ахиллом, может быть исцелен только Ахиллом. Оракул возвещает, что рану излечит оружие, которое ее нанесло: ржавчина с копья принесет исцеление¹.

Овидий прибегает также к «сверхкомпенсации». Он заявляет, что дело его победит после его смерти. Голос его будет наконец услышан по всей вселенной. Ему суждено одержать верх: «Хоть и живу я вдали, у скифских вод <...> / Но средь бескрайних племен разнесутся мои возвещенья, / Будут на целый мир жалобы слышны мои»².

Редко случается проследить, как складывались понятия, которым суждено было пополнить лексику эмоций, стать популярными, войти в словарь множества языков. Один из таких случаев — слово «ностальгия».

1. Легендарное свойство всего двойственного, что служит и причиной утраты, и источником спасения. К этому мифу, вошедшему в пословицу, неоднократно обращался Руссо. См. наши замечания в книге: *Starobinski J. Le Remède dans le mal. Paris: Gallimard, 1989.*
2. *Овидий. Скорбные элегии. IV, 9, ст. 17–20 (пер. С.А. Ошерова. — Прим. перев.).*

Звуки природы

Дидактическая поэзия XVIII века нередко занималась стихотворным переложением новейших медицинских и философских идей. С одной стороны, она стремилась пробудить в широкой публике восхищение завоеваниями науки, создать «De rerum naturae» нового знания, но с другой — весьма скоро стала бить тревогу из-за расколдования мира, вызванного торжеством меры и числа. Универсальность научных истин вызвала к жизни ряд «общих мест» (*loci communi*), при том что само научное знание оставалось в долгу перед поэзией. Это относится и к знанию, сложившемуся под знаком неологизма «ностальгия», который, как мы видели, представлял собой сплав двух греческих слов (*nostos*, возвращение на родину, и *algia*, боль). Неологизм был предложен уроженцем Мюлуза Иоганном Хофером в его медицинской диссертации, защита которой состоялась в 1688 году под председательством базельского медика Иоганна Якоба Гардера. Термин служил научным обеспечением для расхожего понятия «тоска по родине» (*Heimweh*)¹ и вбирал в себя память о поэтической традиции, восходящей к Гомеру. Однако описания медицинских случаев в диссертации строились на современных наблюдениях. Болезнь, по утверждению автора, чаще всего поражает студентов и солдат: наглядный пример людей, принудительно оторванных от родных мест. Эти «новейшие» примеры пришли на смену примерам более ранним — изгнанникам и узникам. Медицинский неологизм, удачное трех-четырёхсложное слово женского рода, мало-помалу проник в повседневную речь. Ранее существовала целая европейская традиция, которая разрабатывала в религиозном или платонистическом духе мотив изгнанничества души.

1. См. выше, с. 164 и 250–252.

В XVIII–XIX веках дальние путешествия — иногда навязанные насильно, — а также обостренное сознание многообразия социальных условий, предполагающее чувство непривычной обстановки и несвободы, позволили уточнить этот мотив и придать ему светский характер.

Одно из многочисленных свидетельств тому оставил английский поэт Сэмюэл Роджерс в своих «Радостях памяти» («Pleasures of Memory», 1792). Он помнил, что писали авторы медицинских трактатов, а затем популярных изданий (вплоть до Руссо в его статье «Музыка» из «Музыкального словаря») о ностальгии швейцарского солдата, «что хранит чужие рубежи». К солдату он добавляет савойца — бродячего торговца с его «весело поющей дудкой», который переходит через Альпы, поднявшись над облаками и грозами, и которому чудятся в шуме горного потока голоса его оставшихся в деревне детей¹:

<...> Неустрашимый швейцарец, что хранит чужие рубежи
И обречен никогда более не подниматься к родным обрывистым
пикам,
Заслышав сладостно-дикую песнь,
Пленявшую его в детстве на этих вершинах,
Умиляется душой, видя, как окружают его сцены давно
ушедшего прошлого,
И кается, и вздыхает, и терпит смертную муку в сожалениях.

Когда любезный сын Савойи отправляется разносить
Жалкие товары, наигрывая веселую мелодию на своей дудке,
Когда покидает он зеленую долину и хижину, что укрывает его,
Дабы пересечь Альпы и увидеть чужие небеса,
Когда под собой видит он игру ветвящейся молнии,
А у ног его умирает гром,
То нередко, убаюканный в седле тяжелым сном,
Пока мул его бредет по головокружительному склону,
В памяти своей видит он себя сидящим дома, видит
Детей своих, играющих под деревьями, что видели их появление
на свет,
И склоняется, дабы слышать зов их ангельских голосов,
Что звучат громче бурных вод низвергающегося потока.

1. Rogers S. The Pleasures of Memory. London, 1792.

<...> The intrepid Swiss, who guards a foreign shore,
 Condemn'd to climb his mountain-cliffs no more,
 If chance he hears the song so sweetly wild
 Which on those cliffs his infant hours beguiled,
 Melts at the long lost scenes that round him rise,
 And falls a martyr to repentant sighs.

<...>

When the blithe son of Savoy, journeying round
 With humble wares and pipe of merry sound,
 From his green vale and sheltered cabin hies,
 And scales the Alps to visit foreign skies;
 Though far below the forked lightnings play,
 And at his feet the thunder dies away,
 Oft, in a saddle rudely rocked to sleep,
 While his mule browses on the dizzy steep,
 With memory's aid, he sits at home, and sees
 His children sport beneath their native trees,
 And bends to hear their cherub-voices call,
 O'er the loud fury of the torrent's fall.

Голоса, что он слышит, — это «паракузия», акустическая иллюзия, сопровождающая дремоту; но в то же время они рождаются из акта памяти, из смеси воспоминания и сиюминутного восприятия.

Те же образы одиночества и горя на чужбине встречаются и у Жака Делиля в безнадежно-изящных стихах из четвертой песни «Воображения» (1794):

Взгляните на жителя скал Гельвеции:

Что, если он покинет родные места, терзаемые ветрами,
 Щетинящиеся инеем, изборожденные потоками?
 В самых теплых странах с их усладительной негой
 Сожалеет он о родных озерах, утесах и ущельях,
 И подобно тому, как мать, ударив сына суровой рукой,
 Чувствует, что крепче жметя он к ее груди,
 Картины самых их ужасов лишь сильнее отпечатываются в нем,
 И если в миг, когда победа взывает к его мужеству,
 Доносятся до него звуки неосторожной дудки,
 Столь сладкие для слуха его, столь драгоценные для души,
 То вмиг проливает он невольные слезы;

Его каскады, утесы, вся прелесть родных мест
 Является в мыслях его; прощайте, слава, знамена,
 Летит он к своим хижинам, летит к своим стадам
 И не остановится прежде, нежели умиленная душа его
 Не завидит вдали его гор, не почувствует родины:
 Так сладость воспоминания красит пустыню¹.

Звуки природы сами по себе также способны вызывать воспоминания, как музыка и голос. «Чувствительный человек», выстраивая свой образ, приписывал себе восторги и мечты на лоне природы. В одном из писем Антуана де Бертена встречается такой элегический пассаж: «Сидя на берегу сего потока, чей шум, подобный морскому, днем и ночью оглушает нас, я предаюсь сладчайшей меланхолии. Течение вод напоминает мне течение времени. Мне вспоминаются все утраты, какие понес я в столь нестаром возрасте»². Жан-Антуан Руше выстраивает аналогичный ряд ассоциаций:

Предоставленный сам себе, вновь хожу я наслаждаться
 Вдоль этого ручья в убранстве шиповника;
 Направляю стопы свои от излучины к излучине,
 Смотрю, как он то прячется, то показывается опять,
 Спускаюсь вместе с ним в тенистый дол,
 Сельский лабиринт, где мой влюбленный глас
 Некогда вздыхал о радостях моих и муках.
 Место это пробуждает во мне столько драгоценных чувств,
 В его могилах и в его водах

1. «Mais voyez l'habitant des rochers helvétiques: / A-t-il quitté ces lieux, tourmentés par les vents, / Hérissés de frimas, sillonnés de torrents? / Dans les plus doux climats, dans leurs molles délices, / Il regrette ses lacs, ses rocs, ses précipices, / Et comme, en le frappant d'une sévère main, / La mère sent son fils se presser sur son sein, / Leurs horreurs même en lui gravent mieux leur image; / Et, lorsque la victoire appelle son courage, / Si le fifre imprudent fait entendre ces airs / Si doux à son oreille, à son âme si chers, / C'en est fait, il répond d'involontaires larmes; / Ses cascades, ses rocs, ses sites pleins de charmes, / S'offrent à sa pensée: adieu, gloire, drapeaux, / Il vole à ses chalets, il vole à ses troupeaux, / Et ne s'arrête pas, que son âme attendrie / De loin n'ait vu ses monts et senti sa patrie: / Tant le doux souvenir embellit le désert!» (*Delille J. Œuvres complètes. 6^e éd. Paris: Firmin Didot, 1850. P. 136.*)
2. *Bertin A. de (1752–1790). Poésies et œuvres diverses. Paris: Ed. Asse, 1879. P. 283–284: «Lettre au comte de Parn***, écrite des Pyrénées».*

Живет одновременно и вечное движение, и вечный покой.
И постепенно душа моя, погруженная в меланхолию,
Сладко упадет, грезит и находит забвение¹.

Более оригинален Уильям Купер в начале шестой песни «Задачи» («The Task», 1785): он описывает деревенские колокола и нахлынувшие воспоминания, в которых к нему возвращается покойный отец, а затем — прогулку в зимний полдень. Сент-Бёв восхищается одним из отрывков:

Есть в душах человеческих симпатическое согласие со звуками, и когда дух настроен на тот или другой лад, ухо услаждают мелодии нежные либо воинственные, быстрые либо медленные. Услышанное трогает в нас некую струну, звучащую в унисон, и на звук ее откликается сердце. Сколь трогательна музыка сельских колоколов, что мерно поражают слух сладкими каденциями, то замирающими вдали, то звучащими снова, сильнее, все громче, яснее, раскатистее, когда налетает ветер! Музыка эта с вкрадчивой силой открывает все кельи, в коих дремала Память. Где бы ни слышал я подобную мелодию, сцена эта вмиг встает передо мною, а с нею — все ее радости и горести. Столь объемлющ и скор духовный взор, что в несколько мгновений прочерчиваю я (словно на карте путешественник — страны, в каких побывал он) все извивы пути своего за долгие годы <...>².

Купер сравнивает прожитую жизнь с путешествием. Конечно, это банальный образ. Менее предсказуемо то, что из звона

1. «À moi-même rendu, je vais jouir encore, / Le long de ce ruisseau que l'églantier décore; / Je promène mes pas de détour en détour: / Je le vois se cacher, se montrer tour à tour, / Je descends avec lui dans la vallée ombreuse, / Agreste labyrinthe, où ma voix amoureuse / A soupiré jadis mes plaisirs, mes tourments. / Ce lieu réveille en moi de trop chers sentiments, / Vit, dans le double aspect des tombes et des flots, / L'éternel mouvement et l'éternel repos. / Et, par degrés, au sein de la mélancolie, / Mon âme doucement tombe, rêve et s'oublie» (*Roucher J.-A.* Les Mois. 2^e vol. Paris, 1780. Т. I. P. 94. «Les mois du printemps. Mai», chant 3^e).
2. *Sainte-Beuve C.-A.* Causeries du lundi. Т. XI, «William Cowper, ou de la poésie domestique». 20–27 nov., 4 déc. 1854. P. 187–188. Строки эти Сент-Бёв именует «знаменитым отрывком». Согласно примечанию Сент-Бёва, его очерк был написан уже давно, а переводы принадлежали по большей части Уильяму Хьюзу.

колоколов рождается обзорная одномоментная панорама всех без исключения этапов жизненного пути. Воссоздается целостная картина, подобная той, что, как утверждалось, присуща панорамному видению умирающих¹.

Существует еще один звук, вызывающий наплыв воспоминаний и печали, — звук шарманки. Г-жа де Жанлис, описывая в «Мемуарах» его воздействие, говорит о внезапном и остром горестном чувстве:

Вдруг движется по улице шарманка, играющая весьма правильно и приятно мелодию, что говорит моему сердцу и оживляет чувствительность его, сдержанную и подавленную разумом. Умиленные и тяжкие воспоминания живо рисуются воображению моему, избыток сожалений разрывает мне душу; предо мною все мое несчастье, его я вижу во всех подробностях, ощущаю во всем объеме; чувства меланхолии и боли сорвали таинственный покров, вполнину скрывавший его от меня. Все раны моего сердца отверзаются разом. Кисть выпадает из руки моей, и горькие слезы заливают начатый мною набросок цветка².

Одно время был популярен необычный инструмент — золова арфа. Натянутые струны, вибрирующие при дуновении ветра, делали ощутимыми и слышимыми воздушные течения и изменения в атмосфере, при всей их внешней случайности. Сама природа играла на этой арфе созданную ею музыку. Вернее, то было непосредственное акустическое переложение прихотливого природного потока инструментом, который изобрел человек, дабы его уловить. В 1795 году Кольридж пишет прекрасное стихотворение под названием «Золова арфа» («The Æolian Harp»), где в слушателе пробуждаются уже не его личные воспоминания, но вся природа. «О! Единая Жизнь, что внутри нас и снаружи встречает всякое движение и становится душой его, жизнь в звуке, звучащая сила в свете, ритм в каждой мысли и волна радости всюду».

1. См.: Poulet G. Bergson. Le thème de la vision panoramique des mourants et la juxtaposition // L'Espace proustien. Paris: Gallimard, 1963. P. 137–177.
2. Mme de Genlis. Mémoires inédits sur le XVIII^e siècle et la révolution française // Bibliothèque des mémoires relatifs à l'histoire de France. Paris, 1825. T. 15. P. 273.

В творчестве Оссиана память смешана с вымыслом, а рождается оно на берегу текучих вод. Как известно, Джеймс Макферсон в своих «Отрывках древней поэзии, собранных в горах Шотландии» отождествил себя с древним народным поэтом, заявив, что всего лишь издал его творения. Его «подлог» — парафраз якобы утраченного и вновь обнаруженного текста. В действительности это воображаемая реконструкция. Вымышленный поэт, в свою очередь, говорит, что лишь записал услышанные песни и истории прошлого, а продиктовал ему их голос шотландских рек и долин. То есть слова, вложенные в уста Оссиана, при всей своей древности, предстают ностальгическим отзвуком иного, куда более отдаленного прошлого, сохранившегося в памяти водных потоков. Перед нами воспоминание в квадрате. Вымышленный Оссиан — чудесным образом обретенный первопоэт, который поет истории минувших дней, вторя голосу природы:

Повесть времен старинных! Деяния минувших лет!
Ропот твоих потоков, о Лора, пробуждает память о прошлом.

A tale of the days of old ! The deeds of days of other years! The
murmur of thy streams, O Lora! brings back the memory of the past¹.

Именно шум воды дает толчок припоминанию. Большинство эпических поэм греко-римской античности начинались со слов «Пою...» или с обращения к Музам. «Оссиана» можно определить как первого «романтика», поскольку источником его вдохновения служит голос природных стихий, дух места, гений определенного народа. «Бард» предстает слушателем, который внимает музыке, пришедшей из глубин веков. В «Отрывках древней поэзии» (VIII) говорится:

Слышу я реку внизу, с глухим ропотом катящую по камням.
О река, чего хочешь ты? Тыносишь до меня память прошлого.

I hear the river below murmuring hoarsely over the stones. What
dost thou, O river, to me ? Thou bringest back the memory of the past.

1. The Poems of Ossian. Carthon // Ossian, fils de Fingal / Trad. Letourneur. 2 vol. Paris, 1777. Т. II. Р. 2. (Оссиан. Картон / Пер. Ю.Д. Левина. — Прим. перев.) См.: Lucken Chr. Ossian contre Aristote ou l'invention de l'épopée primitive // Plaisir de l'épopée/ Sous la dir. de Gisèle Mathieu-Colombani. Presses universitaires de Vincennes, 2000. Р. 229–255.

В 1792 году Вордсворт пишет «Описательные наброски» («Descriptive Sketches»), в которых излагает свои впечатления от недавней поездки в Швейцарию. Он включает в них упоминание юного наемника, изгнанного из родного дома собственным отцом и чахнувшего на дальних равнинах:

Когда уходят вдаль и утрачены все привычные радости,
Отчего печальная память о них непременно владеет умом?
Увы! Когда изгнанник скитается по ивовым купам

батавской равнины

Или по берегам ленивой Сены,
Альпийская мелодия разливается над водными бурунами
И затрагивает все нежные чувства в их самой глубокой келье;
Сладкий яд расходуется по жилам внимающего ей,
Превращая прошлые радости в смертную боль,
Яд сей, против которого бессильно стальное тело,
Влечет в могилу его юную удрученную голову¹.

When long familiar joys are all resigned,
Why does their sad remembrance haunt the mind?
Lo! where through flat Batavia's willowy groves.
Or by the lazy Seine, the exile roves,
O'er the curled waters Alpine measures swell,
And search the affections to their inmost cell;
Sweet poison spreads along the listener's veins.
Turning past pleasures into mortal pains;
Poison, which not a frame of steel can brave,
Bows his young head with sorrow to the grave.

В рассказе Вордсворта упоминается «традиция», описывающая альпийский золотой век и бывшее царство свободы (вариант 1793 года, ст. 474–485 и 520–535; вариант 1850 года, ст. 386–405). На обратном пути поэт проезжает охваченную революцией Францию и преисполняется чувством радости и надежды. Наблюдая, как встает заря справедливости и свободы, он приветствует новое рождение и новую землю: «Ах, занимается пламя,

1. *Wordsworth. Descriptive Sketches Taken During a Pedestrian Tour among the Alps* (вариант 1850 года) // *The Poems* / Ed. John O. Hayden. 2 vol. Penguin, 1977. Vol. I. Вариант 1850 года, ст. 518–527. P. 109–110; вариант 1793 года, ст. 622–631. P. 913–914. Выражение «inmost cell» — «самая глубокая келья» заимствовано из приведенного нами выше текста Купера (см. с. 283). Эта дань восхищения со стороны Вордсворта присутствует уже в первом варианте 1793 года.

великое и славное рождение, / словно новые небеса приветствуют новую землю!» («Lo, from the flames a great and glorious birth; / As if a new-made heaven were hailing a new earth!»)¹. Таким образом, картина ностальгии молодого наемника, лишенного родины, вписывается в более широкие хронологические рамки — от сожаления об очень давнем счастье до предвестия новой эры, где не останется места угнетению. Следует добавить, что мотив человека, чахнувшего от ностальгии, встречается в образности Вордсворта лишь мимолетно. Вордсворт в своих стихах, даже обращаясь к собственному прошлому, всегда шагает вперед, открывая для себя глубины мира. Он слишком не насыщен, слишком нетерпелив, чтобы утрата могла его остановить. «Красота <...> ожидает моих шагов», — пишет он в стихах, что служат предисловием и «проспектом» «Прогулки» («The Excursion»). Красота есть «живое присутствие земли» («a living Presence of the earth»). Вордсворт хочет спуститься вглубь самого себя, дабы подняться превыше небес. Но земля эта — земля сегодняшняя, а не та, о которой говорится в великих мифах:

... Рай, купы

Элизия, Поля Блаженных — те, что некогда
Искали на просторах Атлантики, — отчего же быть им
Одной лишь историей об исчезнувшем
Либо чистым вымыслом о том, чего никогда не бывало?
Ведь пронизательный ум человека,
Сливающийся в любви и святой страсти
С этой вселенной доброй, обнаружит,
Что они — просто детище обычного дня.

... Paradise, and groves

Elysian, Fortunate Fields — like those of old
Sought in the Atlantic Main, why should they be
A history only of departed things.
Or a mere fiction of what never was?
For the discerning intellect of Man,
When wedded to this goodly universe
In love and holy passion, shall find these
A simple produce of the common day².

1. Ibid., вариант 1850 года, ст. 645–646.

2. Wordsworth W. The Poems. Т. II. P. 38–39.

Если чувство утраты и возникает, то лишь затем, чтобы немедля прозвучал призыв к походу в верном направлении, к обручению с простотой реальности и к тому, чтобы «пережитое воплощало образ лучших времен» («*May my Life / Express the image of a better time*»)¹. Но поэту следует также преклонять слух к жалобным звукам тоскливого сельского одиночества, к шуму бунтующих народных масс в городах. Тем самым общая акустическая тематика ностальгии переносится у Вордсворта на все страдания человечества начала XIX века.

Эти во многом традиционные образы, распространяясь, могли образовывать разные конфигурации, заменять друг друга по аналогии. В начале индустриальной эры с их помощью можно было толковать удел современного человека. Мотив тоски по родине, пускай и избитый, по-прежнему сохранялся в народных или псевдонародных изводах поэзии. Такова, к примеру, песня приговоренного к смерти дезертира «На Страсбургском валу» («*Zu Straßburg auf der Schanz*») из сборника «Волшебный рог мальчика» («*Des Knaben Wunderhorn*»), искусно обработанная Клеменсом Брентано и впоследствии положенная на музыку Густавом Малером. С другой стороны, Бальзаку также случалось воображать себе романских героев, страдающих ностальгией (Луи Ламбер, Пьеретта и, в трагическом и одновременно ироническом ключе, кузен Понс). При этом феномены памяти, связанные со звуками или с иными чувственными регистрами, могут упоминаться сами по себе; им, конечно, сопутствует меланхолия, но также и восхищенное изумление. Опираясь на них, субъективное сознание воспринимало само себя как целый мир. Так происходит в величественных описаниях Шатобриана, начиная с его писем Жуберу (декабрь 1803 года) и Фонтану (январь 1804 года) о римской Кампанье: речь в них идет о шуме водопада в Тиволи, который наводит автора на мысли о ветре в лесах Америки, о шуме морских волн на побережьях Арморики. Когда в знаменитом отрывке из начала «Записок» (книга III, 1) Шатобриан упоминает щебетанье певчего дрозда в Монбуасье, он не ощущает никакой утраты, никакого смертоносного обострения привычного для него чувства конечности: он внезапно вновь обретает замок Комбур и волнующие картины своего детства.

1. *Wordsworth W. The Poems. T. II. P. 40.*

Наверное, стоило бы задаться вопросом и об инцестуозных составляющих этого возвращения в прошлое, где он вновь обретает и возлюбленную сестру. Равно как следовало бы обдумать, не связана ли мучительная ностальгия Миньоны в «Вильгельме Мейстере» Гёте с инцестом, в результате которого она появилась на свет... Но я бы не хотел выискивать в восхитительной «Бесконечности» («Infinito») Леопарди нечто иное, чем говорит поэт, когда слышит «ветерка в деревьях шелест» и сравнивает «с этим шумом <...> то / Молчанье бесконечное: и вечность, / И умершие года времена, / И нынешнее, звучное, живое»¹.

Театр забвения

Система типовых образов ностальгии включает в себя различные варианты. Некоторые из них не лишены иронии. Бодлер в «Манящем ужасе» пишет, словно насмехаясь над заезженной песней: «Он, как Овидий, не стонает, / Утратив рай латинский свой!»² Это один из способов отвергнуть традиционную риторику ностальгии, напомнить о ней, чтобы сразу от нее отрешиться. Любопытно проследить, насколько косвенно проявляется у Бодлера эта по-прежнему настойчивая отсылка к типологии ностальгии. Во многих стихотворениях, и особенно в «Лебеде», поэт мысленно перебирает ряд фигур-проекций, явно испытывая к ним сочувствие, но не сливаясь с ними³. Упомянутые персонажи — Андромаха, лебедь, «негритянка <...> чьи ноги тощи, босы», с ее «чахоточной грудью»⁴, и неопределенная толпа изгнанников далее — безусловно, жертвы и воплощения ностальгии. И все же они в этом качестве олицетворяют собой более глубокую болезнь, более бесповоротное отступничество. Перед лицом нового Парижа, являющего взору поэта громадный театр изгнанничества, мысль его выражает некую метаностальгию, которую не в силах утишить

1. Пер. А. Ахматовой. — *Прим. перев.*
2. Бодлер Ш. Манящий ужас // Цветы зла. LXXXI (пер. Эллиса. — *Прим. перев.*).
3. См. мое прочтение этого стихотворения в «Меланхолии в зеркале»: Starobinski J. La Mélancolie au miroir. Paris: Julliard, 1994.
4. Пер. Эллиса. — *Прим. перев.*

возможность вернуться куда бы то ни было. Где то место, куда можно возвратиться? Разрушению подверглось именно место, а поэт, никогда этого места не покидавший, переживает в собственном существовании — в своей «душе» — тот же разрушительный процесс. «Где старый мой Париж!» Такая скорбь неизлечима. Поэт говорит о своих «воспоминаниях», окаменевших, сделавшихся «тяжелей, чем скалы», и воображает собственный «лес изгнания», где «вас, павших, пленников, как долгий зов валторны, / Воспоминание погибшее зовет». Но возвращение из этого изгнания невозможно, и за подобными образами ясно различима сущностная пустота, которую они пытаются скрыть: утрата слишком бесповоротна, лекарство от нее возможно искать лишь в мире знаков, аллегорий, мелодий... Тем самым в поэтической конструкции простодушная ностальгия, еще способная верить в подлинное возвращение, заменена продуманной репрезентацией, не скрывающей, что создает всего лишь симулякр — подобно Андромаше, которая склоняется «над урной, где нет святого праха» Гектора, — лишь образ возвращения на родину.

Если мы проследим, в каком контексте Бодлер употребляет слово «ностальгия», то обнаружим, что он стремится придать этому слову парадоксальность: он неоднократно наделяет его обратным значением. Ностальгия у него есть выражение особо сильного желания, влечения, обращенного не к прошлому, а к неведомым далям. Так, Бодлер читает в глазах Делакруа «неизъяснимую ностальгию, нечто вроде воспоминания и сожаления о неведомом»¹. В прозаической версии «Приглашения к путешествию» также упоминается «эта ностальгия по неведомой стране». В «Великодушном игроке» аромат сигар, предложенных дьяволом, наполняет душу «тоской о незнакомых странах и неведомом счастье»².

В стереотипный образ ностальгии включаются, как мы видели, различные элементы единой повторяющейся истории, аналогичные элементам драматического сюжета или клинической картины болезни: солдат, разлука с родиной, музыка,

1. *Baudelaire. L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix // Œuvres complètes (O.C.). 2 vol. / Éd. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975–1976. Т. II. P. 760.* В немецком языке для обозначения этой изнанки тоски по родине, *Heimweh*, возникло сложное слово *Fernweh*.
2. Пер. Т. Источниковой. — *Прим. перев.*

оживляющая воспоминания, сладость утраченных радостей, отчаяние, смерть. Бодлер наверняка тысячу раз сталкивался с этим стереотипом (хотя бы через Овидия), но модель эта стала слишком расхожей и заурядной, чтобы следовать ей буквально. Бодлер раз за разом разъединяет эти элементы и сочетает их по-новому. Однако мы без труда узнаем их. Эти семантические единицы, доставленные ему не природой, но культурой, вошли в словарь его образности: пользуясь ими, скорее всего инстинктивно, заново их составляя, он создает новый образ своего «я». Например, эти элементы стереотипа в новом сочетании возникают в «Старом колоколе» (LXXIII), стихотворении, первый вариант которого носил название «Сплин» и которое во всех изданиях «Цветов зла» стоит перед четырьмя «Сплинами»:

Я знаю сладкий яд, когда мгновенья тают
И пламя синее узор из дыма вьет,
А тени прошлого так тихо пролетают
Под вальс томительный, что вьюга им поет.

О, я не тот, увы! над кем бессильны годы,
Чье горло медное хранит могучий вой
И, рассекая им безмолвие природы,
Тревожит сон бойцов, как старый часовой.

В моей груди давно есть трещина, я знаю,
И если мрак меня порой не усыпит
И песни нежные слагать я начинаю —

Всё, насмерть раненный, там будто кто хрипит,
Гора кровавая над ним всё вырастает,
А он в сознание и недвижно умирает¹.

1. «Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver, / D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume, / Les souvenirs lointains lentement s'élever / Au bruit des carillons qui chantent dans la brume. / Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux / Qui, malgré sa vieillesse, aleÛte et bien portante, / Jette fidèlement son cri religieux, / Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente! / Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis / Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits, / Il arrive souvent que sa voix affaiblie / Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie / Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts, / Et qui meurt sans bouger dans d'immenses efforts». (Цитируется русский перевод И. Анненского. — *Прим. перев.*)

Название стихотворения («*La cloche fêlée*»), как уже отмечалось критиками, отсылает к образу из «Комедии смерти» Теофиля Готье; однако Готье не отождествляет себя со «старыми колоколами», которые он слышит. Разбуженные звоном колоколов «тени прошлого» из первого четверостишия Бодлера хоть и перекликаются с Готье, но с не меньшей убедительностью вписываются в традицию того фрагмента Уильяма Купера о деревенских колоколах, который я приводил выше («Задача», песнь шестая).

Здесь мы по-прежнему находимся в сфере влияния сил, какими наделялась «альпийская мелодия», носительница «памятных знаков», по выражению Руссо. «Сладкий яд» — это сознание того, что существует отныне лишь вдалеке. Сладость, сопутствующая боли утраты, также относится к комплексу признаков, которые закрепились за понятием ностальгии.

Однако система метафор в этом стихотворении Бодлера раскрывает нам еще и нечто большее, на что проникательно указал Джон Джексон в своей прекрасной работе¹. Поэтическое «я» наделяет жизнью звук, услышанный в ночи, и возносит хвалы колоколу, источнику этого звука, сообщая ему статус человека, чья песнь изливается из «горла медного»: «*Bienheureuse la cloche qui <...> jette fidèlement son cri religieux*» (дословно: «Блаженный колокол, что верно испускает свой молитвенный крик»)… Олицетворение усиливается благодаря сходству со «старым часовым». «Молитвенный крик» вызывает в памяти ночные страхи Бодлера, ожидающего спасения от молитвы: «Человек, творящий вечером молитву, подобен командиру, выставляющему часовых. Он может спать»². Голос колокола, аллегорически представленный в образе солдата, есть свидетельство доблести, какой поэт отчаялся достигнуть. Его «я», возникающее на более узком пространстве терцетов, заявляет о своем несчастье через сравнение: он не властен издать такой же «молитвенный крик», он — другой солдат, не тот, кто стоит на часах, но кто «на смерть ранен» врагом и потерял голос. «Хрип», упомянутый в конце, — это уже не тот голос, которому внимают, но тот голос, какой неспособен подать последний представитель побежденного поэта — умирающий

1. Jackson J. E. *Les soldats de Baudelaire // Baudelaire sans fin*. Paris: José Corti, 2005. P. 75–91.
2. *Baudelaire. Journaux intimes // O.C. I*. P. 672.

солдат. Он не обладает властью первого колокола, который был слышен всем, который «рассекал» ночь и холод. Стихотворение завершается в телесных глубинах, на грани агонии («immenses efforts» — «громадные усилия» умирающего). В отличие от начального *подъема* — воспоминания «возносятся» («s'élèvent», ст. 3), — в последних стихах говорится о *тяжести* («Гора кровавая над ним всё вырастает», ст. 13). А «далекие *воспоминания*» («souvenirs lointains») из первой строфы во втором терцете уступают место «*забытому раненому*» («blessé qu'on oublie»). Впечатляющие антитезы. Разителен также контраст между стихом 13, состоящим только из односложных слов, и фонической структурой третьего стиха, где мощь колокола символически выражена группой гораздо более объемных трехсложных слов. Отметим, что поэт прямо не сравнивает себя с раненым. Сравнение относится к «голосу» его «души» и указывает на изъян (трещину), поразивший сердцевину его бытия. Стихотворение неумолимо движется по нисходящей. Отправляясь от «медного горла» ночного колокола, оно переходит к крику часового, а затем к хрипу раненого, выстраивая ритм сопоставлений, в котором сила обращается в свою антитезу — в бессилие. Речь идет не об удаленности, не о дистанции, как в большинстве ностальгических стихов, а об онтологической деградации (которая во многих стихах Бодлера отмечена знаком Сатаны). Конечно, мы узнаём здесь и упадок речи, и немоту — составные части ностальгической муки. Однако прочтение, вписывающее Бодлера в традицию поэзии изгнанничества, оказывается недостаточным.

Стихотворение завершается прекрасными строками, в которых мы обнаруживаем еще одну устойчивую традицию, тысячу раз отмеченную в практике сонета: она заключается в том, чтобы передать личное *поражение* в форме *ниспадающего* движения, идеально выстроенного по всем метрическим правилам твердой формы. С самого появления сонета поэтическое слово стремилось явить себя *счастливым* — в силу мастерства, с каким оно описывало страдание или безответную любовь. Завершение сонета должно было стать великолепным выражением того, что движется к концу, — несчастья. И Бодлер в «Старом колоколе» сумел с величайшим искусством, в *незабываемых* выражениях показать жестокую смерть в *завещии*. Это предельный итог ностальгической поэзии в ее становлении,

далеко превзошедшем образ угасающего изгнанника. Джон Э. Джексон в своей прекрасной работе «Солдаты у Бодлера»¹ говорит об «аллегоризации» старого надтреснутого колокола, который превращается в умирающего солдата, после того как «душа» поэта сама превратилась в аллегория «старого колокола»: «Если колокол — это благополучно состарившийся солдат, то душа, напротив, есть надтреснутый колокол, чьи песни отныне схожи лишь с тяжелым хрипом забытого раненого (“*râle éraïs d’un blessé qu’on oublie*”)². Подчеркнутый Джексонем момент имеет важнейшее значение. Более того, на мой взгляд, это один из аспектов той новизны, что принес Бодлер в традицию, описанную в начале этих заметок. Стихотворение, начавшись с обычного соотнесения воспоминаний со звуком колокола, завершается не сожалением об утраченном времени или месте, но чем-то совершенно иным. Прожитая жизнь, мир прошлого, временной или пространственный разрыв не упомянуты ни разу. Над всем преобладает неизлечимая рана, болезнь — трещина, искажающая самую сущность человека или колокола. Человек, страдающий ностальгией, может, даже угасая, хотя бы в воображении возвращаться в родные места. «Старый колокол», которому Бодлер одно время хотел дать название «Сплин», — это, как и четыре остальных «Сплина», стихи о необратимости душевной боли.

1. *Jackson J.E. Les soldats de Baudelaire. P. 75–91.*

2. *Ibid.*

Ночь Трои

В замечательном вставном повествовании, включенном в «Энеиду», Вергилий обращается к событиям, предопределившим судьбу Рима. Эней, удовлетворяя любопытство Дидоны, царицы африканской страны, в которую его забросила буря, рассказывает свою историю, начиная с той ночи, когда была разрушена Троя. Воспоминания, которые Вергилий приписывает своему герою, берут исток в разрушении. Это история, полная шума и ярости. И начинается знаменитый рассказ с нового переживания боли, которую невозможно выразить словами. «*Infandum regina jubes renovare dolorem*» — «Боль несказанную вновь испытать велишь мне, царица» («Энеида», II, ст. 3)¹. Припоминание само по себе — предмет ужаса². Человеческая речь объявляет себя несостоятельной, бессильной поведать о былых бедствиях. Этот ораторский прием призывает условных адресатов — царицу и ее окружение, а также нас, реально существующих читателей, вообразить нечто более жуткое, чем описываемые далее события. Действительность была страшнее картины, которая может ее запечатлеть. От города, так долго державшего осаду, ничего не осталось, и слову теперь тоже не на что опираться. А раз так, есть ли причины не верить рассказчику, с самого начала признающему, что его возможности ограничены? В ту гибельную ночь, сообщает герой, он не остался без помощи. Призраки, божественные *голоса* велели ему пуститься в плавание, обещая, что на западе будет найдена земля, где потомки побежденных построят новый город. Таким образом, роковая ночь становится нулевой точкой, от которой уже некуда отступить

1. Здесь и ниже в этой главе цитируется издание: *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида / Пер. С. Ошерова под ред. Ф. Петровского. М., 1979. — *Прим. перев.*
2. «*Animus meminisse horret*». II, ст. 12. («Хоть и страшится душа...» (*лат.*) — *Прим. перев.*)

и от которой ведет отсчет последующее действие. Пожар, отсветы пламени, тлеющие пепелища — все это служит вступлением, кладущим печать предрешенности и на опасное путешествие героя, и на его последующие рассказы.

В страшной ночной сцене, изображенной Вергилием, очертания предметов теряют четкость, они смазаны общим крушением. В чувственном пространстве на передний план выходят голоса, крики, грохот. В рассказе Энея представлен акустический регистр широчайшего диапазона. Слух вергилиевского читателя, воспринимающего звуки в этом диапазоне — от высокого божественного глагола до невнятного грохота катастрофы, — находится в постоянном напряжении. В этом трудно убедиться, быстро просмотрев текст.

Поначалу Эней — лишь один из свидетелей в стане троянцев. Он рассказывает о том, что видел и слышал наравне с другими: сперва о лжи мнимого перебежчика Синона, затем о смерти Лаокоона и его сыновей, задушенных двумя змеями, которые выползли из моря со страшным шумом; сам жрец, умирая, подьмлет до звезд «воплъ, повергающий в дрожь» («clamores horrendos»). Этими чудовищными криками отмечено начало бедствия.

В наступающей ночи слова героев и разного рода звуки играют все большую роль. Задремавший Эней потревожен уже в «первом сне» явлением тени Гектора. Тот велит Энею бежать: теперь его задача — собрать спутников и вместе с ними, «объехав моря», построить мощные стены в другом месте. То же слово *mœnia* (стены), обозначающее здесь укрепления будущего города, указывало четырьмя стихами выше на крепостной вал Трои, который вскоре рухнет¹. Впрочем, разрушение уже началось, и сон обрывается, так как шум все время нарастает:

Вопли скорби меж тем раздаются по городу всюду.
Хоть и стоял в стороне, густыми деревьями скрытый,
Дом Анхиза-отца, но все ясней и яснее
Шум долетает к нему и ужасный скрежет оружия.
Вмиг воспрынув от сна, я взошел на верхушку высокой

1. В тексте Вергилия варьируются два синонима со значением «стень» — *muros* (от *murus* — II, 290) и *mœnia* (II, 294). Последнее слово в оригинале вновь повторяется четырьмя строками ниже (II, 298). — *Примеч. ред.*

Кровли и там стоял и внимал им, слух напрягая;
 Так, если буйным огнем, раздуваемым яростной бурей,
 Вдруг займется поля иль поток стремительный горный
 Пашни — работу быков — и посевы тучные губит,
 Валит леса и влечет за собой, — пастух изумленный,
 Став на вершине скалы, отдаленному шуму внимает.

(ст. 298 и след.)

Катастрофу сопровождают вопли скорби (*luctus*), стенания (*gemitus*), гроыхание бури (*sonitus*), людской гомон (*clamor*), раскатистые звуки труб (*clangor*). Далее устами Энея (ст. 361–362) Вергилий объявляет, что слова и слезы неспособны поведать о резне и о бесплодных попытках противостоять смерти (*clades, funera, labores*). «Полнится дом между тем смятеньем и горестным стоном: / В гулких чертогах дворца отдаются женские вопли, / Крик долетает до звезд»¹. Эти звуки подсказывают сравнение с громким хрустом дерева, поваленного бурей. В сгустившейся тьме Эней встречает свою мать, лучезарную Венеру, и она дает ему на несколько мгновений увидеть то, чего не видят смертные, — богов, ополчившихся на Троию, лично участвующих в ее разрушении. Вновь повторяется приказ бежать. Шум, гам, треск пламени становятся все громче, ужасные сцены множатся. Наконец, в самый разгар пожара, в пугающей тишине, которая устанавливается после того, как прекратилось всякое сопротивление («*simul ipsa silentia terret*», ст. 755), Эней видит призрак своей жены Креусы, которая обращается к нему с еще одним, последним предостережением. Креуса советует плыть на запад, в Гесперийскую землю, где течет Тибр. На протяжении всего рассказа преобладает именно звуковой регистр, представленный крайне разнообразно — от ночной тишины до оглушительного шума разрушения и резни, от нечленораздельных звуков до возвышенных пророчеств, призывающих к действию.

Эпос Вергилия дал европейской литературе один из величайших образцов взгляда, одновременно направленного и в припоминаемое прошлое, и в будущее, куда устремляется действие. Особенно ясно такой двойной взгляд представлен в песни шестой, где Энею, спустившемуся в преисподнюю,

1. Ст. 486–488.

являются персонажи из прошлого — его отец Анхиз, покончившая с собой Дидона, — и наряду с ними души, готовые вступить в жизнь, будущие обитатели царства живых, герои, которым предстоит пожертвовать собой во имя отечества. Он слышит плач и музыку, стелания умерших младенцев и религиозные песнопения праведников. Пророческие голоса описывают империю, которая будет построена. Спуск в преисподнюю помогает вергилиевскому герою проникнуть в точку скрещения времен. Останавливаясь в ходе своего подземного странствия, он узнает о наказании тех, кто был осужден, и видит роящиеся души, чья судьба уже объявлена, но еще не свершилась. Предки-троянцы и потомки-римляне обитают в одних и тех же рощах. Здесь Вергилий утверждает себя в качестве поэта, знающего, как прошлое и будущее соединяются друг с другом.

Когда Вергилий появляется в первой песни «Божественной комедии», Данте заставляет его возгласить: «Я был поэт и вверил песнопенью, / Как сын Анхиза отплыл на закат / От гордой Трои, преданной сожженью»¹. Тем самым закрепляется его статус первого из проводников Данте в грандиозном космологическом путешествии: Вергилий играет здесь роль, сравнимую с ролью Сивиллы из шестой песни «Энеиды». Волекаясь в движение, умышленно сближаемое с описанным в латинском эпосе спуском в преисподнюю, «Божественная комедия» становится странствием между прошлым и будущим, которое Данте начинает, «пройдя до половины» свой земной путь. На этот раз цель — не в основании новой империи, но в том, чтобы увидеть, как вершится Божие правосудие, а затем сподобиться познания истинной любви, то есть созерцания Бога. Вергилий, языческий поэт, сопровождает Данте лишь до порога земного рая («Чистилище», XXX), когда тому является Беатриче и вместе с нею — божественное сияние. На всем протяжении этого путешествия, вплоть до сцены финального созерцания, ведущую роль играет звуковой регистр — в этом Данте показывает себя образцовым учеником Вергилия. Звуковой амбитус простирается от воя навеки осужденных до песнопений ангелов, от адской какофонии

1. Данте, «Божественная комедия», I, 1, ст. 73–75. Данте не раз обвиняет Троию в грехе гордыни. (Цитаты даются по изданию: Данте. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М., 1974. — Прим. перев.)

до небесной гармонии. Путешествие Данте венчается не сооружением стен земной столицы, а созерцанием «вышнего света». В тридцатой песни «Чистилища» удастся с помощью двух латинских цитат скрепить воедино разные культуры: для читателей, помнящих нужные контексты, возникает тесная связь между, с одной стороны, стихами «Энеиды», в которых Анхиз, присутствовавший при пожаре Трои, возвещает будущее Рима вплоть до погребения Марцелла, и, с другой, словами из Евангелия от Матфея, составляющими часть богослужения. «Вестники всевечной жизни» приветствуют появление Беатриче, воспевая последовательно «Benedictus qui venit» (Мф 21: 9) и «Manibus, oh, date lilia plenis» («Энеида», VI, 883). Властью поэзии фиктивная историческая память соединяется с образами, которые созданы и поддерживаются реальной верой. Однако если Эней сразу же объявлял, что язык неспособен полностью передать пережитое страдание, то Данте принужден отказаться от попыток выразить прямо противоположное чувство — предельное наслаждение: «О, если б слово мысль мою вмещало, — / Хоть перед тем, что взор увидел мой, / Мысль такова, что мало молвить: “Мало”!» («Рай», XXXIII, 121–123).

Вопль Гекубы

В рассказе о пожаре Трои на первый план выдвигается Пирр, свирепый победитель, чье имя указывает на «пламенный» характер его носителя. Замечу, что этот персонаж появляется в нескольких важнейших произведениях западной литературы: совпадение не совсем случайное.

Гамлет просит актеров, только что прибывших в Эльсинор, дать ему «образчик их искусства» (II, II)¹. И уточняет, что именно хочет услышать: отрывок из его любимой пьесы, которую «никогда не ставили». Это монолог, «где Эней рассказывает о себе Дидоне, и в особенности то место, где он говорит об убийстве Приама». Предмет размышлений Гамлета — умерщвленные цари. Он хочет еще раз услышать запомнившуюся тираду. Память у него хорошая, он довольно быстро припоминает

1. Здесь и далее «Гамлет» цитируется по изданию: *Шекспир Вильям. Избранные произведения* / Пер. Б. Пастернака. М., 1953. — *Прим. перев.*

слова и начинает декламировать сам. Монолог представляет собой амплифицированный, перегруженный риторическими эффектами фрагмент второй песни «Энеиды», в которой Эней рассказывает Дидоне о гибели Трои¹. Шекспир специально привлекает внимание зрителей к уловке, с помощью которой принц побуждает актера продолжить декламацию:

ГАМЛЕТ. Если он еще у вас в памяти, начните вот с какой строчки. Погодите, погодите: «Свирепый Пирр, тот, что, как зверь Гирканский...» Нет, не так. Но начинается с Пирра:

«Свирепый Пирр, чьи черные доспехи
И мрак души напоминали ночь,
Когда лежал он, прячась в конском чреве,
Теперь закрасил черный цвет одежд
Малиновым — и стал еще ужасней <...>»².

В монологе, который декламирует Гамлет, «горящие стены» освещают убийце «дорогу к цели». Актер, подхватывая слова Гамлета, описывает далее неравную схватку между Пирром и старым царем. В этом гиперболическом описании рушится с шумом стена дворца, гром раскалывает небеса. Когда меч победителя опускается на Приама, Гекуба испускает вопль, способный наполнить слезами воспаленные глаза небесных богов. Под конец слезами наполняются и глаза актера, как если бы он на деле переживал то, о чем повествует. После чего Гамлет, размышляя о театральной фикции и о собственном бездействии, произносит один из своих знаменитых монологов: «Чем он живет! А для чего в итоге? / Из-за Гекубы! / Что он Гекубе? Что ему Гекуба? / А он рыдает...» Гамлет с восхищением разоблачает иллюзорное чувство актера, захваченного своей ролью. С другой стороны, одного только фиктивного *представления* мифологического несчастья достаточно, чтобы затянувшийся паралич воли стал для Гамлета непереносимым. Он-то не актер, он сын. У него есть куда более реальные причины действовать. А он даже не изливает свою боль

1. Вергилий, «Энеида», II, 469–558. У Вергилия Пирр сравнивается с блестящей змеей, сбросившей старую кожу, а не с тигром (Гирканским зверем). Гекуба появляется здесь только в момент гибели Приама и т.д. Расхождения значительны.
2. Акт II, сцена II.

в крике, как Гекуба или актер, играющий роль. Его молчание, особенно в сопоставлении с актером, свидетельствует против него. Троя и гибель Приама от вражеского меча целиком принадлежат к области воображаемого, но в то же время в них проявляется своего рода норма. Да, город взят обманом, но, убивая Приама, Пирр все же действует в открытую. Совсем другое дело — чудовищные преступления Клавдия и Гертруды, они, как и собственная нерешительность, возмущают Гамлета: «А я, / Тупой и жалкий выродок, слоняюсь / В сонливой лени». Пирр был неприкрытым воплощением свирепости, присущей тигру («Гирканскому зверю»), Клавдий же и Гертруда, коварные, как всякие отравители, камуфлируют свои злодеяния. Декламация актера поставила Гамлета лицом к лицу с собой — точнее, вернула принца к сознанию его отклонения от нормы, его *несовершенства* (я намеренно использую здесь термин Монтеня)¹.

Действие «Андромахи» Расина, непосредственно связанное с троянским сюжетом, определяется невозможностью принять ни одно, ни другое решение. Пленница Пирра, чей отец убил ее мужа Гектора, героиня не может согласиться на брак, который тот ей предлагает, — и вместе с тем знает, что Пирр в случае отказа велит умертвить ее сына. Трагедия Расина, как и шекспировская, показывает нам пункт, от которого зависит выбор. В памяти пленницы ночь падения Трои — это ночь, когда людей убивали, похищали и брали в заложники. Рассказ о ней Андромахи — один из самых прекрасных образцов поэзии Расина:

О, эта ночь резни! О, ужас этой ночи!
 Застлал он вечной тьмой моих любимых очи.
 Ты помнишь? Пирр идет. Алеет кровь на нем.
 Он освещен дворцов пылающих огнем,
 Проходит Трою он от края и до края,
 Тела моих родных ногами попирая,

1. Соответствующий фрагмент монтеневских «Опытов» («что до моих воззрений, то я считаю их бесконечно смелыми и постоянными — в осуждении моего несовершенства...») обсуждается Старобинским в его книге «Монтень в движении», см.: *Старобинский Ж.* Поэзия и знание. История литературы и культуры. М., 2000. Т. 2. С. 254–255. Пер. И. Стаф, цитирующей здесь с изменениями русский перевод «Опытов». — *Прим. перев.*

Под стоны гибнущих, под звон и лязг мечей,
 Под клики грабящих жилища палачей, —
 И в страхе перед ним склоняются живые...
 Таким передо мной явился Пирр впервые¹.

В глубине памяти сцена разрушения не стерлась, крики не смолкли. Настоящее безвыходно, будущее нестерпимо². К моменту, когда завязывается действие трагедии, для Андромахи всякий выбор мучителен: она окружена ужасом. Куда ни обернись, ее неотступно преследуют та же резня и те же стоны. В конце пьесы, когда Орест, в чьих глазах, застланных мраком, стоит картина иной резни, рассказывает о случившемся, шум и гам возвращаются: это яростные крики греков, сражающих Пирра. «Как я отчаянно к царю ни прорывался, / Он, окровавленный, упорно отбивался, / Но, ранами покрыт, на плиты храма пал»³. Образу завоевателя со сверкающими глазами, который не выходил из памяти Андромахи, отвечает образ того же персонажа в конце дня, вместившего действие трагедии, на этот раз — царя, умирающего «на плитах храма».

Позже Андромаха еще раз появляется во французской поэзии, и опять вместе с воспоминанием о Трое:

Андромаха, ты словно стоишь пред глазами!
 Тот ручей на чужбине, в далеком краю,
 Ложный тот Симоент, что твоими слезами
 Наполнялся, печальную зыбля струю,
 В этот день пробудил мою память неожиданно...⁴

1. Расин, «Андромаха», III, 8. (Цит. по: *Расин Ж. Сочинения*. Т. 1. М., 1984. Пер. И. Шафаренко и В. Шора. — *Прим. перев.*)
2. Говоря о тех моментах, когда в действие пьес Расина вторгаются крики, надо упомянуть также последние сцены «Федрь». Эти крики принадлежат не далекому прошлому, но сиюминутному катастрофическому настоящему. Невербальный звуковой регистр играет очень важную роль и в «Ифигении», причем на протяжении всей этой трагедии — от исходного морского затишья до грохота грома и завывания ветра, который наконец начинает дуть после смерти Эрифилы, заместительной жертвы. Безмолвие и шум выражают здесь волю богов.
3. Расин, «Андромаха», V, 3.
4. «Андромаке, je pense à vous! Ce petit fleuve, / Pauvre et triste miroir où jadis resplendit / L'immense majesté de vos douleurs de veuve, / Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit, / A fécondé soudain ma mémoire fertile...». (Ш. Бодлер. «Лебедь». «Цветы зла», раздел «Парижские картины»).

Отдаление увеличилось. В «Лебеде», замечательном стихотворении о человеческой памяти, Бодлер отгалкивается от случайного обстоятельства — внезапного появления лебедя, который «вырвался из клетки» среди руин «старого Парижа», обреченного на снос. Одиночество лебедя на фоне развалин и обломков заставляет Бодлера вспомнить о страданиях Андромахи, склонившейся над кенотафом своего великого супруга на чужбине, на берегах «ложного Симоента»¹. Само название Трои, крики, оглашавшие «ночь ужаса», в стихотворении не звучат. Андромаха предстает здесь невольницей, вдовой, черпающей силы в жалком мимесисе — в симулякре, бледной тени утраченного ею мира.

Реминисценции из «Энеиды» (III, 301–329) в «Лебеде» слишком очевидны, их отмечали неоднократно. Не осталась незамеченной и уловимая для чуткого слуха переключка с «Андромахой» Расина:

Пирр надменный вдову величайшего мужа
Под ярмо, как немую скотину, склонил <...>².

Прилагательное *superbe*, «надменный», в препозиции («*superbe Pyrrhus*») — расиновская черта, стилистический признак века Людовика XIV. Когда автор «Лебедя» упоминает «*superbe Pyrrhus*», на ум сразу же приходит «*superbe Hippolyte*» из «Федры» (I, 1). В то же время «надменный Пирр» чрезвычайно схож со «свирепым Пирром» («*rugged Pyrrhus*») из монолога Гамлета, и это не может не наводить на размышления. Разве в стихотворении «Беатриче» Бодлер не обличал саркастически самого себя: «...смешна карикатура эта, / Чьи позы — жалкая пародия Гамлёта»?³ Как удержаться от предположения, что Бодлер мог испытывать к ропоту Гамлета *особый интерес*? У него были основания для отождествления себя с этим героем. Вопль Гекубы, как и скорбный плач Андромахи, — живой упрек матерям, которые недолго носят траур по смерти мужа.

1. Бодлер подразумевает «Энеиду» (III, 300–305), где говорится, что Андромаха, увезенная в Элладу, скорбела на берегах «ложного Симоента» — так в память о реке, протекавшей у стен Трои, она назвала невзрачный ручей близ Бутрота. — *Прим. перев.*
2. «*Andromaque, des bras d'un grand époux tombée, / Vil bétail sous la main du superbe Pyrrhus <...>*».
3. Пер. Эллиса. — *Прим. перев.*

Имя Пирра, имя Гектора и сравнение со «скотиной» нагружены достаточным числом аллюзий, чтобы отослать читателя к роковому дню падения Трои и к знаменитым текстам, на которых лежат отблески ее пожара. Бодлер предлагает нашему знанию поэтической традиции достроить образ. Как-никак, у читателей, к которым он обращается, за плечами школьный курс литературы!

В «Лебеде» припоминаящая мысль поэтического «я» сочувственно направлена на человека, в свою очередь погруженного в воспоминания. Через этого человека поэт осмысляет собственную судьбу — точно так же, как он узнает себя в лебеде в развалинах уничтожаемого города. Первая часть стихотворения содержит краткое описание странной встречи с птицей. Вторая часть интерпретирует этот образ, но на деле представляет собой самоинтерпретацию. «Все, что вижу, становится иносказаньем». Рефлексия оперирует близкими и отдаленными картинками, порой смешивая те и другие. Интуиция Бодлера побудила его сохранять в данном случае акустический регистр, хотя и отличный от того, который сопутствовал классической картине. Прежде всего и главным образом это оглушительный шум на переднем плане городского пейзажа, знаменующий современность во всей ее жестокости, — шум, который наполняет Париж в тот час, «когда Труд просыпается» и когда дворники «в тихом воздухе мусорный гонят самум». А в самом конце стихотворения мысль покидает город, пущенный на слом ради строительства «новых дворцов», и уносится в воображаемую даль «леса», где шум звучит приглушенно, становясь «старым Воспоминаньем», которое полной грудью трубит в *fog*. Несчастье произошло, оно непоправимо; поэтическая медитация — его отголосок. Тем самым композиция приобретает музыкальный характер. Троянский сюжет, представший поэту в образе и в имени Андромахи, был только предвестьем овладевающего им чувства сострадания, которое распространяется на всех изгнанников, собирая воедино их разрозненное сообщество. Впрочем, перечисление остается незавершенным: поэт думает «о матросах, забытых на острове голом, / О поверженных, пленных... о стольких других!» Мотив, восходящий к эпосу, окрашивается тоном элегии. В аллегорической системе бодлеровского стихотворения Пирр выступает эмблемой всех сил угнетения, которые низводят других людей до состояния «немой скотины».

Затрудненная речь

Скорбящие, изгнанные, пленные, брошенные — все, к кому в последних строфах «Лебеда» мысленно обращается Бодлер, — это привычный набор тех, чьими устами издавна говорит элегический жанр. Кому принадлежит слово в элегии? Тем, кто любит, и тем, кто грустит. Один из архетипических текстов этого литературного жанра — «скорбная элегия», в которой Овидий описывает свой отъезд из Рима в ссылку, сопоставляя эту ночь с ночью взятия Трои, как если бы крах, пережитый одним человеком, был равнозначен падению целого царства. Троянский мотив вводится в текст через сравнение и наложение образов, превращая настоящее в отзвук, в отдаленное эхо былого.

Только представлю себе той ночи печальнейшей образ,
 Той, что в Граде была ночью последней моей,
 Только лишь вспомню, как я со всем дорогим расставался, —
 Льются слезы из глаз даже сейчас у меня.

<...>

Всюду, куда ни взгляни, раздавались рыдания и стоны,
 Будто бы дом голосил на погребенье моем.
 Женщин, мужчин и даже детей моя гибель повергла
 В скорбь, и в доме моем каждый был угол в слезах.
 Если великий пример применим к ничтожному делу —
 Троя такую была в день разрушенья ее¹.

Воспоминание о Трое принадлежит к регистру исторических примеров, оно не имеет отношения к личной истории поэта, слагающего стихи. Литературная память проецирует отсвет легендарного коллективного события на частную жизнь римского гражданина, вынужденного по воле государя

1. «Cum subit illius tristissima noctis imago, / Quae mihi supremum tempus in urbe fuit, / Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui, / Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.<...> / Quocumque aspiceres, luctus gemitusque sonabant, / Formaque non taciti funeris intus erat. / Femina virque meo, pueri quoque funere maerent, / Inque domo lacrimas angulus omnis habet. / Si licet exemplis in parvis grandibus uti, / Haec facies Troiae, cum caperetur, erat» (Овидий, «Скорбные элегии», I, III, ст. 1–4 и 21–26). (Цитаты даются по изд.: Овидий. Скорбные элегии. Письма с Понта. М., 1978. Пер. С. Шервинского (за исключением специально указанного случая). — *Прим. перев.*)

спешно бежать из города. Желая тронуть сердца своих просвещенных читателей, поэт взывает к их культурной общности. Троянская ночь (маячащая в отдалении) наделяет эпической торжественностью ночь римскую, когда происходит отъезд. Нужно добавить еще, что поэзия изгнания выигрывает в убедительности, переворачивая наоборот поэзию зиждательного странствия. Фактически источником сравнения в «Скорбных элегиях», как и в любовных элегиях, которые были излюбленным жанром Овидия, служит мифология в целом. С мифологическими сюжетами он обращается мастерски. Он знает, что любое сходство с героями и ситуациями мифа позволяет окрасить элегию колоритом чудесного. Чувствуя натянутость своих сравнений, он в рассказе о прощании с Римом подчеркивает различие ситуаций иронической оговоркой, которую принято использовать в случае откровенного преувеличения: «Si licet...» — «если пример можно применить». Овидий знает, что его личная история несопоставима с катастрофой, о которой устами своего героя повествует Вергилий. Кара, постигающая Овидия, воспроизводит падение Трои лишь в миниатюре. Общее здесь — темнота, горестные стоны, сцены прощания, и этого уже немало. Однако тут сходство и кончается: в ночь стремительного отъезда Овидия Рим не был разрушен, а путешествие поэта к берегам Эвксинского Понта ничем не напоминает плавание Энея и его спутников в Лаций, приводящего к завоеванию этой области, — если не считать того, что в обоих случаях героям приходится встретиться с бурей. Мифологический репертуар для Овидия — не более чем склад театральных костюмов, с помощью которых он искусно перебирает роли, предлагаемые различными легендами. В пяти книгах «Скорбных элегий» Овидий упоминает знаменитые супружеские пары, разлученные судьбой. Он ставит свою жизнь в параллель с великими образцами. Здесь нет недостатка в громких именах — в первую очередь это Улисс, но еще и Капаней, Гектор и т.д.; своей супруге Фабии, оставшейся в Риме, поэт отводит соответствующие роли: Пенелопы, Эвдны, Андромахи... Аналогичным образом на протяжении всех пяти книг «Скорбных элегий» и в «Письмах с Понта» Овидий сравнивает повеление оправиться в ссылку — «гнев Цезаря» — с молнией Юпитера. Так он льстит своему гонителю, а заодно и намекает, что у него есть причина гордиться собой.

В «Скорбных элегиях» множатся и усложняются отношения между авторской речью и шумом. Эти отношения обнаруживают себя в поэтических текстах и мифологических эпизодах, на которые ссылается Овидий, в описаниях последовательных этапов его пути к месту ссылки и, кроме того, в ситуации сочинения стихов, упоминаемой в самих элегиях. Разные уровни опыта сосуществуют и сообщаются между собой. Но скрытая цель «Скорбных элегий» все же заключается не в том, чтобы передать этот опыт, а в том, чтобы добиваться милости, которая так и останется (судя по всему) недостижимой, — отмены постановления об изгнании, перемены в настроении императора, оскорбленного бесстыдными строками «Искусства любви» и в особенности — таинственным прегрешением, которое Овидий уклончиво называет «ошибкой».

Мы уже замечали, что в судьбе вергилиевского героя разрушение Трои стало необратимым переломом. Вернуться в прошлое нельзя, путь назад отрезан. Пространство прежней жизни уничтожено. Защищенности, которую обеспечивали высокие стены, больше нет. Это безвыходное положение, как мы видели, становится исходным рубежом для действия эпopeи и фоном трагических событий. За элегическим лиризмом «Скорбных элегий» также просматривается карающая сила, которая не дает вернуться назад. По природе своей это сила политическая: гнев государя. Опала не мешает изгнанному поэту писать стихи, но придает речи патетическую взволнованность, окрашивающую ее в тона жалобы, оправданий, самозащиты. Поэт не боится сравнивать свое долгое путешествие с переходом в загробный мир: вся прежняя жизнь представляется ему скрывшимся вдали берегом, отныне недоступным. Его вниманием завладевают новые берега, места изгнания, которые пытается обжить поэтическая речь. В этой глуши она подвергается самым разным угрозам, прорывается сквозь разного рода шум, она затруднена уже в момент своего рождения, ибо непонятна для теперешнего окружения поэта — варваров с их странными обычаями.

Стихотворение не может не коснуться, пусть и вскользь, своей собственной затрудненности. Темой речи становятся слова, которые ее составляют и которые вынуждены преодолевать бесчисленные препоны. Овидий часто сетует на собственную неумелость, ограниченные способности, беспомощность.

Наблюдая за собой, изгнанник чувствует, что страдает еще и от невозможности говорить в полный голос. Во втором стихотворении первой книги «Скорбных элегий», описывающем плавание в Эвксинский Понт, Овидий рисует картины морской бури (отчасти традиционные). Ревут, обрушиваясь на корабль, волны, речь поэта прервана бушующей стихией:

Но — несчастливец — слова понапрасну я праздные трачу,
 Сам говорю — а от волн брызги мне губы кропят. <...>
 Стало быть, это конец, на спасенье надежда напрасна;
 Я говорю — а волна мне окатила лицо.
 Скоро вода захлестнет эту душу живую, и воды
 Тщетно взывающий рот влагой смертельной зальют¹.

Употребление глаголов в историческом настоящем создает эффект присутствия. Глагольное время подкрепляет впечатление от гиперболической картины разгула природных сил, ополчившихся на поэта, который упорно пытается говорить. И вот, демонстрируя безукоризненное владение стихом, он описывает те самые волны, которые захлестывают ему рот. Регулярность элегического дистиха нигде не нарушается². Мы вновь встречаемся здесь с мнимым отказом от речи — именно так у Вергилия начинается рассказ Энея, объявляющего, что боль, о которой ему предстоит в дальнейшем столь блестяще поведать, невыразима (*infandum*).

Законы элегического жанра делают предметом стихотворения участь самого поэта. Речь ведется от первого лица. Все время проявляется возможность тематизировать самую ситуацию сложения стихов. В одиннадцатой элегии первой книги «Скорбных элегий» Овидий, говоря о ярости ветров, уподобляет морской буре смятение своего духа (ст. 9–10, 34). Но мужество ему не изменяет. Он способен писать и под натиском валов. В данном случае это означает: не дать поколебаться своей воле и противостоять, пусть и неявным образом, «гневу

1. «*Verba miser frustra non proficientia perdo. / Ipsa graves spargunt ora loquentis aquae <...> / Scilicet occidimus, nec spes est ulla salutis, / Dumque loquor, vultus obruit unda meos. / Opprimet hanc animam fluctus, frustra que precanti / Ore necaturas accipiemus aquas*» (Овидий, «Скорбные элегии», I, II, ст. 13–14 и 33–36).
2. Слово сочетание «я говорю, а...» («*dum loquor*») появится вновь в элегии I, IV: варьируя ту же тему, эта элегия описывает набегающую на корабль волну, которая обрывает речь поэта.

Цезаря»¹. Формула «Пою...», благодаря которой в начале поэмы Вергилия возвышался голос, хранивший память о великих деяниях («*agta vigumque sapo*»), здесь становится самоутверждением подданного, не сломленного враждебностью государя. Я не опускаю рук, говорит поэт. Я описываю не что иное, как свою беду, из последних сил давая отпор превратностям судьбы. Как и герои древности, я — мореплаватель, на которого обрушивается стихия:

... игрушка пучины,

Я пишу, а волна хлещет мне прямо на лист.

Развевалась зима и, жестоко грозя, негодует,

Что не сдастся поэт, пишет и пишет стихи!²

Но зачем писать? как писать? для кого петь? какое утраченное благо пытаться вернуть? Под сомнение поставлены поэтическое творчество, особый язык, возможные читатели — и это сомнение интегрировано здесь в саму поэзию и выражено в ней чрезвычайно искусно, хотя принятые конвенции при этом не нарушаются.

Шиллер считал элегию жанром, в котором преобладает сожаление об утраченной близости к природе и о недостижимом идеале. Он высказывает пожелание, чтобы элегические печаль и скорбь, даже в исключительных ситуациях, выражали только себя, носили абсолютный характер. Оплакивать сгинувший золотой век, радости юных лет, разлуку с родным городом и даже былую любовь имеет смысл, по его мнению, лишь в том случае, когда жалоба обусловлена тем, что он довольно неуклюже называет разрушенной «моральной гармонией». В этой связи он упоминает Овидия, но только затем, чтобы осудить его «Скорбные элегии», где слишком акцентированы положительные интересы и потребности (*Bedürfnisse*). Потому-то эти песни нельзя назвать истинно «поэтическим

1. Это словосочетание встречается часто, например в ст. 72 элегии III, XI: «Цезаря гнев за собой все мои беды влечет» («*Omne trahit secum ira Caesaris malum*»).
2. «*lactor in indomito, brumali luce, profundo, / Ipsaque caeruleis charta feritur aquis. / Improba pugnat hiems indignaturque quod ausim / Scribere se rigidas incutiente minas*» («Скорбные элегии», I, XI, ст. 39–42). (Пер. Н. Вольпин. — *Прим. перев.*) См. также: *Pot Olivier. Prolégomènes pour une étude de la tempête en mer // Versants. 43. Genève-Paris: Slatkine Champion, 2003. P. 71–133.*

произведением», заключает безжалостный Шиллер, признавая, впрочем, что в Овидиевых жалобах дышит «настроение благородного ума».

Рим, и притом Рим Августа... великолепный Рим со всеми его радостями, если ему не придать благородства силой воображения, это лишь конечная величина и, таким образом, недостойный объект для поэтического искусства, которое имеет право тосковать лишь по бесконечному, подымаясь над всем, что дает действительность¹.

Овидий и вправду всеми мыслимыми способами стремился смягчить императора и побудить его к отмене указа об изгнании. Излияние чувств в «Скорбных элегиях» неотделимо от просьбы о помиловании. Бесконечное, на которое ссылается кантовская эстетика возвышенного, не имело никакого влияния на литературную мысль эпохи Августа. Постулируемый Шиллером «идеал», в угоду которому Овидий причисляется к не совсем полноценным поэтам, — явный анахронизм. Скорее можно было бы упрекнуть самого Шиллера: слишком уж легко он отступается от конечного и недооценивает все, что получает *определенность* в «реальном» мире. Разве стремление к идеалу не размывает всякие конкретные очертания, не упускает из виду случайность и связанные с нею обстоятельства, вне которых поэзия при всех своих благих намерениях рискует потонуть в абстрактном сладкоречии?

Бодлер посвятил замечательные строки картине Делакруа «Овидий у скифов»: поэт «Скорбных элегий» по достоинству оценен здесь другим великим поэтом². Обрисованы даже этапы развития поэзии Овидия — совершенствования, которое

1. Schiller. Ueber naive und sentimentalische Dichtung // Sämmtliche Werke. 12 vol. Stuttgart: Cotta, 1838. Т. XII. P. 214–215. (Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1957. Т. 6. Статьи по эстетике. С. 422–423. Пер. И. Саца. — Прим. перев.)
2. В стихотворении «Манящий ужас» («Horreur sympathique») из «Цветов зла» (раздел «Сплин и идеал») Бодлер вкладывает в уста распутника такие слова:

— О днях неведомых и странных
Мой жадный бред ненасытим, —
Я не Овидий в чуждых странах,
Я не оплакиваю Рим.

(Перевод П. Антокольского. — Прим. перев.)

не отрицает предыдущих стадий. Согласно Бодлеру, благодаря тяжелому опыту изгнания римский поэт обогатил свое искусство печальным настроением — чертой, которой оно прежде не отличалось. На полотне художника эта печаль приобрела оттенок меланхолии. Правда, по ходу дела Делакруа трансформировал ситуацию, изображенную у Овидия. Ссылный поэт жаловался, что варвары его не понимают, относятся к нему враждебно. Комментарий к картине, написанный самим Делакруа, сообщает, напротив, о дружественном приеме, который был оказан изгнаннику: «Одни разглядывают поэта с любопытством, другие приветствуют его на свой лад, предлагая ему дикие плоды и кобылье молоко». Жизнь на чужбине и неотделимая от нее печаль окрасились в цвета идиллии. Бодлер замечает:

Как ни подавлен певец изысканной красоты, его невольно трогает их первобытная грация и прелесть их безыскусного гостеприимства. В картине Делакруа сквозит вся тонкость и одухотворенность Овидия. Подобно тому как изгнание одарило блестящего поэта печалью, которой ему не доставало прежде, живописец окутал пышный пейзаж чарующим налетом меланхолии. <...> Душа погружается в нее [картину] медленно и сладостно, точно в небесную синеву, в бескрайнюю морскую даль, в одухотворенные глаза, в преисполненную таинственных обетований область грез¹.

Приглядимся к последовательности слов в той фразе Бодлера, которая описывает восприятие картины зрителем: «небесная синева», «морская даль», «глаза», «обетования»... Все развивается так, словно душа Бодлера погружается во внешнее пространство с тем, чтобы из него уйти, обратиться на любимого человека, а потом и на самое себя. Перед нами душевное движение, диктуемое субъективацией. И в нем можно различить как бы в сжатом виде именно то, что в новом искусстве XIX века станет ностальгической саморефлексией. В конце своего рассуждения Бодлер так характеризует величие искусства Делакруа: «Оно приобщает нас к бесконечности,

1. *Бодлер Ш.* Салон 1859 года // Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. М.: РИПОЛ классик, 1997. С. 699. Пер. Н. Столяровой и Л. Липман. — *Прим. перев.*

запечатленной в конечном. Это само воплощение мечты!»¹ Бесконечность, которой, по мнению Шиллера, недоставало поэзии Овидия, обнаружена, найдена. Как же она обнаружена? Прежде всего — сопереживанием и воображением живописца. Далее — размышлением, навеянным его картиной поэту-критику. Иными словами — посредством ряда интерпретаций и толкований, которые в XIX веке получил мотив изгнания.

Когда Жак Реда, в свою очередь, перепевает жалобу изгнанника, предоставляя слово Овидию, в предложенной им вариации сквозит ирония, не делая, впрочем, его стихи менее волнующими. В стихотворении «Ex Ponto, V» (Пятое письмо с Понта) Реда помещает себя в зимний пейзаж, описанный в третьей книге «Скорбных элегий» (III, 9 и 10). Он шлет последнюю весть римскому другу, который, судя по всему, уже не ответит. Французские дистихи (сочетание четырнадцатисложника и двенадцатисложника) имитируют метр латинского поэта. И вот Овидий, от чьего лица говорит Жак Реда, в какой-то момент мысленно обращается к Трое. Он сравнивает «снежные вихри» с видением битвы под ее стенами, ему грезятся «С пышною гривой шлем и копье боевое Ахилла, / Ржанье коней в тишине, Гектор, низвергнутый в прах»². В этом парафразе троянского сюжета история о громких бранных подвигах как бы приглушена снегопадом.

Гёте, находясь в Риме, вспоминал любовные элегии Овидия и вдохновлялся ими. Когда же пришло время Рим покинуть, ему вспомнилась, причем во всех подробностях, знаменитая скорбная элегия, в которой Овидий описывает свой отъезд (I, III). Овидий, считает Гёте, сумел с непревзойденной силой выразить те чувства, какие переживал в этот момент он сам. Перечитаем также не менее знаменитый фрагмент из его «Итальянского путешествия» (написанного позже). В конце второй поездки в Рим Гёте зашел проститься с женщиной, которая, как он чувствовал, его любила. За три дня до отъезда он любовался городом при полной луне. Контраст темных масс и лунного света поразил его: перед ним был, казалось, другой, несравненно больший мир. Он в последний раз прошел

1. *Бодлер Ш.* Салон 1859 года. С. 700. — *Прим. перев.*

2. *Réda J.* Lettre sur l'univers et autres discours en vers français. Paris: Gallimard, 1991. P. 80–83.

по Корсо и поднялся на Капитолий, «высившийся подобно заколдованному замку в пустыне»¹. При мысли, что он больше не вернется в эти места, Гёте испытал невыразимое словами чувство. У него не выходила из головы элегия, которую Овидий, преследуемый воспоминанием о схожей превратности судьбы, сложил на краю света. Задолго до Бодлера, подумавшего об Андромахе, Гёте вспомнил о сознании, которым владеют воспоминания. На последней странице «Итальянского путешествия» Гёте дает в своем переводе четыре первых стиха этой элегии, которые мы цитировали выше, и добавляет к ним еще один отрывок из нее же (ст. 27–30), рассказывающий о внезапном наступлении тишины:

Но и людей и собак голоса понемногу притихли,
И уж луна в небесах ночи коней погнала.
Я поглядел на нее, а потом и на тот Капитолий,
Чья не на пользу стена с Ларом сомкнулась моим.

Чувства здесь были не вполне созвучны его собственным, и Гёте понял, что не может, воспроизводя эти строки, применить их к себе и своему положению. Он ощущал и правдивость овидиевских стихов, и вместе с тем невозможность прибегнуть к ним для выражения своей грусти. У него «не было слов», чтобы описать свои переживания и приобщить к этому состоянию читателей; в то же время он боялся развеять «тонкую дымку» грусти, в которой хотел замкнуться. Вновь возникает мотив несказанного (энеевского *infandum*), однако Гёте удается справиться с препятствием. У него достаточно внутренних ресурсов; он способен преодолеть трудности, направляя мысль на другой объект. На обратном пути в Милан и Германию у него вновь открываются глаза на красоту мира. Ощущая влечение к «свободной поэтической деятельности», он размышляет над личностью и судьбой Торквато Тассо, о котором начал писать пьесу. Позже, в прекрасных флорентийских садах, Гёте пишет строки, которые могут быть поставлены в связь с тем, что он испытал недавно. Мы видим здесь яркий пример того, что Фрейд в своей теории сновидений называл *смещением*. Несколькими быстрыми, но очень

1. Гёте И.-В. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1980. Т. 9. С. 240. Перевод Н. Ман. — Прим. перев.

четкими штрихами Гёте обозначает черты сходства: то, что Овидий претерпел в пространственных координатах (*dem Lokal nach*), — ссылку, «вечное изгнание» — Тассо претерпевает в своей судьбе (*dem Schicksal nach*). «Это чувство, — добавляет Гёте, — не покидало меня на протяжении всего путешествия». Письменное воплощение замысла разрасталось, пока «пьесу стало почти невозможно представить на сцене». Мучения ее героя вызваны уже не тем, что он заброшен на край света, а внутренними противоречиями. «Я себя утратил» (*«Ich bin mir selbst entwandt»*). Гётевский герой утверждает, что сохранил способность найти слова, которые дадут выход его страданию (как, добавим мы, Овидий находил слова, описывающие его плавание). По милости Всевышнего у него остаются для этого силы: «Мне Бог дает поведать, как я стражду». Кроме того, в горьком финальном монологе Тассо упоминается шум моря, наполнявший первую книгу «Скорбных элегий». Здесь буря обрушивается не на корабль, плывущий к месту изгнания, но на сознание героя, который удручен до глубины души: «Разломан руль, и мой корабль трещит / Со всех сторон. Рассевшееся дно / Уходит из-под ног моих!» («Торквато Тассо», V, V)¹.

Делая поэта героем пьесы, показывая в его лице терзания «персонажа, который играет самого себя» (согласно оценке Гофманстала)² и который порывает с двором, увенчавшим его лаврами, Гёте дает мощный импульс тому виду литературы, что получит вскоре, с легкой руки Фридриха Шлегеля, название «поэзии о поэзии». Можно сказать, что Троя имеет к упомянутым текстам лишь самое косвенное отношение — если не считать слабого отблеска в элегии Овидия, которую Гёте никак не удавалось выбросить из головы в те дни и ночи, когда он прощался с Римом. Тем не менее память о Трое не отпускала его и позже. «Поэзия о поэзии» занимает мысли Гёте, когда в 1826 году он пишет третий акт второй части «Фауста», где появляется Елена: царицу Спарты сопровождает хор пленных троянок.

1. *Гёте И.-В.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 311, 312. Перевод С. Соловьева. — *Прим. перев.*
2. *Hofmannsthal H. von.* Unterhaltung über den «Tasso» von Goethe (1906) // *Hofmannsthal H. von.* Gesammelte Werke. Prosa II. Frankfurt am Main, 1951. S. 218.

Волна у изголовья Мандельштама

Произведения Осипа Мандельштама, рождавшиеся в совершенно иной ситуации, тоже воспринимались как «поэзия о поэзии»: как стихи об участии поэта в эпоху революций, написанные читателем Данте и римских элегиков. Мандельштам, разумеется, не единственный из современных поэтов, писавших подобные стихи. Я говорю о нем потому, что некоторые его вещи удивительно близки к поэзии Овидия и к мотивам, которые привлекли наше внимание. Отзвук элегии, сохранившейся в памяти Гёте, мы находим в начале стихотворения, которому Мандельштам дал, как и всему своему сборнику 1922 года, название «Tristia»:

Я изучил науку расставанья
 В простоволосых жалобах ночных <...>
 Глядели вдаль заплаканные очи
 И женский плач мешался с пеньем муз¹.

Стихотворение Мандельштама говорит о прощании, о возвращении домой, которое принесет встречу с любимой, и о неуверенности в завтрашнем дне, приходящем с пеньем петуха. Какой будет «новая жизнь», брезжащая в лучах «зари»? Можно ли вопрошать мертвых о «греческом Эребе»? Нет, заглянуть туда нам не дано. В финале это стихотворение о разлуке — о прощании влюбленных — замирает на пороге чего-то, что нельзя предвидеть, в нем слышится предчувствие гибели мужчин, уходящих на битву, и женщин, прорицающих будущее (намек на Кассандру)². Характер стихотворения полностью определен настоящим и тревогой на пороге будущего.

1. *Мандельштам О.Э.* Полное собрание сочинений: В 3 т. М., 2009–2011. Т. 1. С. 104 (далее — ПСС, с указанием тома и страницы). — *Прим. перев.*
2. Заметное присутствие латинской поэзии в этом тексте обозначено, наряду с Овидием, еще и реминисценцией из элегии Тибулла (I, 3). Поэт отлучился из Рима, где осталась Дедия. Она тщетно пыталась вопрошать будущее. Поэт болен, он чувствует близость смерти. Он с сожалением говорит о золотом веке, когда не ковали оружия. Но обещает явиться Делии, когда та будет спать, и видит, как она бежит навстречу босиком, «длинных волос не прибрав» (пер. Л.Остроумова. — *Прим. перев.*). Этот образ воспроизведен в стихотворении Мандельштама. Упоминание здесь Елисейских полей (под именем Эреба) также восходит к элегии Тибулла.

Переживаемая минута вбирает в себя память о разлуках, описанных в поэзии прошлого, — науку, «изученную» поэтом. Мандельштам считал, что поэзия должна быть адресована далекому и неизвестному собеседнику¹. А значит, напоминание о прекрасном классическом тексте вовсе не подразумевает подражания. В нем заключен вызов: автор хочет обновить то, что сумели сложить из слов или камня «строители» иных времен.

Мандельштам отстаивает для себя самого и для русской поэзии право на блистательных предков: он сводит в едином перечислении «Пушкина, Овидия и Гомера»². И добавляет к ним Данте, Вийона, Ариосто... Но по отношению к тому, чего он ждет от себя, все эти поэты кажутся ему только «предчувствиями». Иной голос — голос могучей стихии — овладевает его слухом, и он ищет на него ответа. Именно об этом говорит знаменитое стихотворение 1915 года:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладю когда-то поднялся.

1. Цит. в кн.: *Blot J. Ossip Mandelstam. Paris, Seghers, 1972. P. 176.* (Ср.: «...поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату». — «О собеседнике». ПСС, т. 2, с. 12. — *Прим. перев.*)
2. (Ср.: «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл. <...> Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько радостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость...» — Слово и культура. ПСС, т. 2, с. 52. — *Прим. перев.*) «Слово и культура» О. Мандельштама цит. в кн.: *Blot J. Ossip Mandelstam. P. 94.* См. также: Овидий, «Tristia», III, 10, ст. 33–34, и О. Мандельштам, «Tristia», № 60. Кларенс Браун выделяет черты весьма близкого сходства двух текстов: *Brown C. Une tristesse transparente: l'élément classique dans «Tristia» // La Revue de Belles-Lettres. Genève. № 1–4. 1981. P. 237–260.* При этом Браун ссылается на работу В. Терраса (V. Terras) в журнале *Slavic and East European Journal. 1966. № 3. P. 251–267.*

Как журавлиный клин в чужие рубежи —
 На головах царей божественная пена —
 Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
 Что Троя вам одна, ахейские мужи?

И море, и Гомер — все движется любовью.
 Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
 И море черное, витийствуя, шумит
 И с тяжким грохотом подходит к изголовью¹.

Эти стихи — далеко не единственное появление троянского мифа в творчестве Мандельштама. Взятие Трои упоминается и в другом стихотворении о разлуке любящих, написанном в 1920 году. Здесь Мандельштам соединяет с описанием ночи, исполненной любовной тоски, неотступный образ разрушения Приамовой столицы. То же самое, как мы видели, делал Овидий в элегии, посвященной ночи отъезда из Рима. Мысленно перемещаясь в город, стертый с лица земли, Мандельштам чувствует угрозу:

Ахейские мужи во тьме снаряжают коня...
 <...>
 Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?
 Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник.
 И падают стрелы сухим деревянным дождем...²

Как и в стихотворении, носящем название «Tristia» (где упоминаются музы, Акрополь, Делия), образы, восходящие к классической традиции, проникают здесь в настоящее: нити переплетаются. Но чувство отдаления от любимой и чувство гибельной опасности не теряют остроты. Примерно то же происходит в стихотворении, рассказывающем о чтении Гомера во время бессонницы, где поэт перестает читать список кораблей из второй песни «Илиады», дающий ему повод для прекрасного сравнения их с «журавлиным клином» — реалией из мира природы, не имеющей отношения к человеческой истории. Восхитительный образ ахейских кораблей под тугими парусами, уподобленных летящим журавлям, включает красоту

1. ПСС, т. 1, с. 84. — *Прим. перев.*

2. ПСС, т. 1, с. 116. — *Прим. перев.*

в перспективу героической легенды, а то и другое вместе — в перспективу природы: через него обнаруживает себя присутствие богов. Эта двойная перспектива проявляется там, где говорится о «божественной пене», то есть Афродите¹, венчающей «головой царей». Далее возникает древний образ Елены и, в связи с ним, мысль о могуществе любви. Но лишь только прозвучало слово «любовь», следует вопрос, в котором я улавливаю тревогу: «Кого же слушать мне?» В сладкозвучных стихах эпоса найти ответ не удастся: «Гомер молчит». Нечто подобное мы видели только что в стихотворении «Tristia»: там безмолвствовал «греческий Эреб». Морские волны с шумом разбиваются у изголовья страдающего бессонницей, обрушиваясь на место его существования, на то «сейчас», где тревожно бодрствует сознание. На этом стихотворение кончается. Трудно избежать мысли, что поэт возвращается здесь к своей личной истории, а с точки зрения людей, живущих в начале следующего века, трудно избежать и мысли о том значении, какое этот эпизод бессонницы в Петербурге 1915 года имеет для нас, в масштабе истории коллективной. (Здесь вмешивается *наша* историческая память, а также знание судьбы Мандельштама.) Пауль Целан пишет:

Стихотворение для Осипа Мандельштама — это место, где то, что может быть воспринято и понято с помощью языка, собирается вокруг центра, в котором оно, стихотворение, черпает свой образ (Gestalt) и свою истину, — вокруг бытия одного из человеческих существ, обращающего вопросы к мгновениям своей жизни и к мгновениям мирового времени, к биению своего сердца и к вечности (den Äon)².

В стихотворении о бессоннице соприкосновение с центром происходит в тот момент, когда грохочущая волна набегаёт на изголовье поэта. Удар «витийствующего» моря (французские переводчики³ передают этот эпитет по-разному: *oratoire, vaticinant, pérorant*) — последнее, непроизнесенное слово сти-

1. См. стихотворение 1910 года «Silentium» из книги «Камень». (ПСС, т. 1, с. 48. — *Прим. перев.*)
2. Заметка Целана к первому отдельному изданию его избранных переводов стихотворений Мандельштама на немецком языке.
3. Louis Martinez, François Kérel, Jean Blot.

хотворения, решительно отстраняющее все предыдущие слова¹. Мандельштам пишет:

Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному². Если бы от меня зависело, я бы только морщился, припоминая прошлое. <...> Память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над воспроизведением, а над отстранением прошлого. <...> Там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зиянья, и между мной и веком провал, ров, наполненный шумящим временем, место, отведенное для семьи и домашнего архива. <...> Лишь прислушиваясь к нарастающему шуму века и выбеленные пеной его гребня, мы обрели язык³.

Долг поэта по отношению к миру и к самому себе — забыть о своей частной судьбе. Но для Мандельштама перечеркивание «домашнего архива» не сопровождается соблазном анонимности. Отказ от «семейной» памяти (причины которого очень сложны) идет на пользу текущему моменту, когда слова языка превращаются в речь от первого лица, наиболее ответственную форму высказывания, достойную времени и его шума. Такой отказ полезен и для расширения памяти, не достигающей до зиянья, которое, согласно Мандельштаму, наполнено «шумящим временем». Выше я несколько раз говорил об отдалении, отстранении. Теперь можно уточнить: голоса прошлого звучат на далеком берегу, и оттуда совершенные творения — возникшие из того, что Мандельштам называет «источниками бытия», — подают нам знак. Мандельштам признает, что не может ожидать от них какой-либо помощи для слов его собственного языка. В этом смысле он отнюдь не сторонник «классицизирующего» искусства и не склонен внимать романтикам с их призывом вернуться к утраченной

1. Многие стихотворения современных поэтов, например Т.С. Элиота, заканчиваются упоминанием шума, который подступает к порогу словесного выражения или накрывает и заглушает слова.
2. В другом сочинении, определяя поэтическую программу акмеизма, он писал: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма» (Утро акмеизма. ПСС, т. 2, с. 25. — *Прим. перев.*).
3. «Шум времени». ПСС, т. 2, с. 250. — *Прим. перев.*

полноте. В стихотворении, которое можно назвать образцом поэзии о поэзии, Мандельштам упоминает представление расиновской «Федры»: «Мощная завеса / Нас отделяет от другого мира; / Глубокими морщинами волнуя, / Меж ним и нами занавес лежит. <...> Я опоздал на празднество Расина!»¹ Как видим, великие фигуры можно различать поверх зияния, сквозь «шум времени». Если поэт и чувствует ностальгию, то его сожаление о прошлом не приписывает себе никакого метафизического значения. Мандельштам не страдает из-за того, что отлучен от мира сущностей, не сетует на онтологическое изгнанничество. Находясь между тем, что принадлежит к прошлому, и тем, что происходит в настоящем, можно, если только найдено точное слово, ощущать «выпуклую радость узнавания. <...> смертным власть дана любить и узнавать»². Об узнавании идет речь и в знаменитых стихах из четвертой строфы стихотворения «Tristia»:

Смотри, навстречу, словно пух лебяжий,
Уже босая Делия летит!
О, нашей жизни скудная основа,
Куда как беден радости язык!
Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнавания миг.

Здесь не только влюбленные узнают друг друга, но и мы за прекрасным именем Делии узнаем совершенные строки Тибулла. Дело идет не об узнавании в платоновском смысле, но лишь о противостоянии забвению, смерти, о том, чтобы не дать «черному льду» «стигийского звона»³ подняться к губам.

«Черное пятно внутри образа» (Ив Бонфуа)

Был ли Мандельштам последним, кто хранил воспоминание о Трое? Нет. Далекое пламя и сегодня не исчезло из поля зрения поэтов. Город, в основании которого лежат громкие имена, окликает нас из глубины веков, и поэты не перестают отзывать на этот оклик. Знаменитый пожар по меньшей

1. ПСС, т. 1, с. 86. — *Прим. перев.*
2. ПСС, т. 1, с. 110. — *Прим. перев.*
3. Там же.

мере дважды упоминается в стихах Ива Бонфуа, причем оба раза — в тесной связи с тревогой и надеждой, которые имеют отношение к самой поэзии. В предпоследнем разделе поэмы «У манящего входа» взгляд поднимается к закатным облакам, пронизанным лучами света. Поэт сравнивает их движение с жестами примирения в финале шекспировской «Зимней сказки», с решающими минутами взаимного узнавания. Далее описывается следующая сцена:

Плоскодонный корабль с ростром из огня и дыма
 <...> Подплывает,
 Медленно разворачивается: мы не видим
 Его палуб, мачт, не слышим криков
 Экипажа, не можем понять, какие
 Мечты, надежды владеют людьми,
 Что там, в вышине, столпились на баке
 И глядят во все глаза; какая им открылась
 Иная даль или, может быть, берег;
 Какой сожженный город им пришлось покинуть,
 Какую Трою, не знающую конца <...>¹.

Троя, объятая пламенем, — немеркнущий образ, пришедший из прежнего мира. Или, точнее, «черное пятно внутри образа»². Представшее среди облаков зрелище тревожного оживления на борту корабля, который приплыл из сожженной Трои, наводит на мысль о «может быть, берегу», который окажется не какой-то новой, а обычной, нашей землей — но «спасенной», достигшей своего истинного состояния:

<...> Поверь, спасенная земля,
 В твоих словах может нарастать смысл, —
 Так становится прозрачной виноградная гроздь,
 Когда лето угасает. Лишь только ты, ребенок,
 Начинаешь говорить или петь, я тут же
 Вижу, как озаряется светом
 Весь земной шатер, сплетенный из лоз <...>³.

1. Bonnefoy Y. Dans le leurre du seuil. «Les nuées» // Poèmes. Paris, Mercure de France, 1975. P. 293. (Мой перевод, опубликованный в кн.: Бонфуа И. Стихи. М., 1995, — в цитатах из этой поэмы пересмотрен и существенно исправлен. — Прим. перев.)
2. Ibid. P. 295.
3. Ibid. P. 294.

Бонфуа хочет исцеления. Жизнь вновь должна обрести смысл. Пусть рассеется то, что слишком жестко зафиксировано в образе: новые слова, новая песнь должны рождаться из простого присутствия. Таков один из важных элементов его поэтики. Размышляя в другом своем сочинении о «Зимней сказке», Бонфуа напоминает, что в поэтическом изображении рассеивающейся иллюзии также может сохраняться нечто иллюзорное, однако не перестает утверждать, что речь поэта, его словесный труд имеет «право на существование», право выражать известную «истину»¹. В только что процитированных стихах сигналом о возобновлении подлинной речи становится пение ребенка.

То же движение мысли, выраженное с помощью схожих и даже более ясных образов, мы видим в тексте «Из ветра и дыма», включенном в книгу «Блуждающая жизнь» (впервые он был опубликован под названием «Елена из ветра и дыма»). Здесь появляются имя Елены и история ее похищения, то есть завязка троянского мифа². Этот текст, облеченный в стихотворную форму, построен как размышление, не исключаящее грез. Перед нами одно из *ars poetica*, написанных Бонфуа. Речь здесь не заходит ни об исторической судьбе Трои, ни об участии героев мифа, ни об их чувствах — автора интересует только статус *изображений* Елены, созданных художниками:

Мерило всякой вещи — ее Идея.
 А потому, пишет Беллори
 О знаменитой картине Гвидо Рени,
 «La sua bella Elena rapita»³
 Допускает сравненья с другой Еленой, которую
 Создал в воображении и, быть может, любил Зевксис.
 Но что любой образ
 Рядом с юной женщиной, внушившей Парису
 Столь сильное желание? Подлинная лоза —
 Не трепет ли живых женских рук

1. *Shakespeare W. Le Conte d'hiver // Traduction et préface d'Yves Bonnefoy. Paris: Mercure de France, 1994. P. 25–26. См. также: Bonnefoy Y. Théâtre et Poésie. Shakespeare et Yeats. Paris: Mercure de France, 1998. P. 112.*
2. *Bonnefoy Y. La Vie errante. Paris: Mercure de France, 1993. P. 93–99. (Мой перевод этой поэмы, опубликованный в кн.: Бонфуа И. Избранное. М., 2000, — цитируется с изменениями. — Прим. перев.)*
3. *Его похищенная прекрасная Елена (ит.). — Прим. перев.*

Под пылающими губами? Не то ль, чего так жадно
 Ребенок просит у грозди — и что прямо из света
 Пьет захлеб, торопливо, пока время
 Не отхлынет, рассыпаясь брызгами, от сущего?

Но была ли женщина, похищенная Парисом, настоящей Еленой? А ее руки — «живыми женскими руками»? Разве не ходили слухи, что она была только призраком, статуей? Бонфуа вспоминает о палинодии Стесихора, утверждавшего, что в течение десяти лет Троянской войны настоящая Елена пребывала в Египте. Напомним, что Еврипид и Гофмансталь придали этой гипотезе, снимающей вину с героини мифа, форму драмы. В поэтической фантазии Бонфуа «красноватый камень» статуи, изображавшей Елену, претерпевает метаморфозу: на его месте мы видим «эти облака, эти струи красного / Света: то ли в душе, то ли в небе?» Может быть, спрашивает Бонфуа, на самом деле «призрак Елены был / Всего лишь костром, зажженным / Под сильным ветром на морском берегу?» Парис погрузил этот еле тлевший костер «в лодку», чтобы перевезти на свои родные берега, откуда разгоревшееся пламя поднялось к небу, к облакам. «И когда Троя пала, остался огонь, / Кричащий о красоте, о восстании духа / Против смерти». Продолжая размышлять, поэт приходит к выводу, что Елена — это греза о грезе. Как только слишком самонадеянная форма «избирает себе очертанья», наказанием для нее становится распад. Елена — это лишь «догадка, / Побуждавшая Гомера искать звуки глубже, / Чем могли достичь струны его лиры, / Неловкой лиры земного языка». Когда чрезмерно совершенный образ рассеивается, появляется возможность начать сначала — «при первых лучах смысла», и таким началом может, как в предыдущем примере, стать пение ребенка:

Нагой ребенок, бродивший
 По широкому берегу, когда горела Троя,
 Был последним, кто видел Елену
 В кустах пламени на городской стене. ~
 Он бродил по берегу, он пел,
 Он взял в ладони немного воды,
 Огонь хотел ее выпить, но вода
 Бежит из негодной чаши: так время
 Разрушает наши грезы, но все же их спасает.

Здесь уже нет того шума, который поэтическая традиция ассоциировала с памятью о Трое и с которым мы встречались в ряде текстов. Зато сохраняется другой мотив, несколько раз выделенный мною выше: неспособность речи поведать о былом, о несказанном, о том *infandum*, которое со скорбью упоминает Эней в начале своего рассказа у Дидоны. Именно об этом говорит третья часть поэмы Ива Бонфуа:

Эти страницы переведены: с языка,
Звучащего вновь и вновь
Во мне, в той памяти, что стала мной.
В этом языке все предложенья зыбки,
Как воспоминанья раннего детства.
Я воссоздал повесть слово за словом,
Но мой рассказ — только тень, из него видно
Только то, что всему начало —
Горящая Троя, что красота — какая-то
Тоска, и дело художника — черпать
Полными горстями ускользящую воду.

Между Илионом Гомера и Вергилия и Троей из «поэзии о поэзии», замечательный образец которой мы нашли в стихах Бонфуа, нужно отметить промежуточный этап: вторую часть «Фауста». В конце первого акта император пожелал увидеть «въявь» Елену и Париса. Фауст спускается к Матерям, в «мир прообразов», «давным-давно прервавшихся» жизней. Он возвращается, и за ним ползет густой туман, который, сгущаясь, принимает облик Париса, а затем Елены. Далее в этой сцене зрители видят, как «богиня» склоняется над лежащим Парисом и «пьет его дыханье»¹. В поэме Бонфуа также есть место, где два призрака пьют из общей чаши:

Пей, — говорит Парис,
Просьпаясь и протягивая руку в тесный мрак
Комнаты, дрожащей от легкой зыби, —
Пей,
Потом поднеси к моим губам
Эту чашу, чтобы напился и я.

Я наклоняюсь, — отвечает та,
Кто, быть может, существует, или просто ему снится, —

1. Цитаты из «Фауста» даются в переводе Б. Пастернака. — *Прим. перев.*

Я наклоняюсь, я пью,
И теперь у меня нет имени,
Как у облака, и, как облако,
Я разрываюсь, я сквожу, я чистейший свет.

И, даровав тебе радость, я не чувствую жажды,
Напоенная светом.

В этих словах слышатся ноты прощания, отказа от «классического» мира в пользу обычного естественного света. Звучающий здесь голос признается, что не вполне причастен бытию, хотя и сопровождает даруемую радость. Во второй части «Фауста» Эвфорион, поэт, родившийся от Фауста и Елены, взлетает ввысь и, как Икар, разбивается насмерть. В этот момент тело Елены рассеивается, а ее одежды, ставшие облаками, уносят Фауста туда, где ему, человеку действия, предстоит продолжить свои труды. Изображение Елены возвращается в царство Матерей, во вневременное средоточие, где свершившееся и воображаемое, минувшее и бессмертное совпадают друг с другом.

Последние рассмотренные нами тексты, возможно, помогут понять, отчего память о Трое сохранялась в поэзии так долго. Причина, судя по всему, в том, что многочисленные версии, в которых начиная с Античности и позже, в Средневековье, преломлялся троянский миф, были связаны для поэтов с чем-то гораздо большим, нежели восхищение этой грандиозной интригой, переплетающей самым тесным образом предания о смертных и богах, любви и войне, жертвоприношениях и мщении, славе и падении городов. Миф о Трое, бывший хранилищем исторической памяти и источником нарративных сюжетов уже для Гомера и Вергилия, стал в европейской культуре первым подтверждением верховной власти поэзии. Различные уровни, многочисленные ответвления этой памяти позволили ей на протяжении тысячелетий оставаться ключом к прочтению реального мира. Гомеровский Улисс лжет так искусно, что смог сделаться одним из дублинцев XX века.

Если бы дело шло только о том, чтобы показать, как широко отголоски троянского мифа и как велика внушаемая им ностальгия, моя задача была бы более легкой, хотя для ее решения потребовалось бы привести еще больше примеров

из литературы минувшего века (Гуго фон Гофмансталь, Арчибальд Маклиш, Йоргос Сеферис). Мой замысел состоял не в том, чтобы проследить, как жила в потомстве эта «тема» во всех своих метаморфозах. Я стремился показать, что память о Трое была символическим зеркалом, в которое на протяжении своего многовекового развития смотрелась поэзия.

Перед лицом все менее дружелюбного мира поэзия все настойчивее задавалась вопросом о собственной природе, о своих возможностях и границах. Устремляя взгляд на воображаемую сцену, какой была Троя и окрестные берега, сотканные из рассказов столь многих мореплавателей, поэты переживали *узнавание*: они видели там всепобеждающую красоту и разрушительный огонь, натиск завоевателей и страдания изгнанников, а сверх того — бесчисленные обличья человеческой речи, способной повелевать, молить или лукавить. И не раз им удавалось разглядеть в лучах отраженного света пришедший из глубины веков самый ранний и по-прежнему *живой* образ их собственного дела.

СПАСЕНИЕ
ЧЕРЕЗ ИРОНИЮ?

Трансцендентальная буффонада

XVIII век наводняют произведения «легкого» жанра, «занятные вещицы», безделки, анекдоты, фацеции, малые формы, соответствующие одному из самых устойчивых пристрастий рококо — тяге к мелочам, к «миниатюрному». В моде все маленькое: тесные комнатки, безделушки, крошечные путти¹. (Уже Людовик XIV объявил, что в украшении версальских садов все должно быть «немного по-детски».)

Особое место в литературе эпохи занимает волшебная сказка, эта, по выражению Нодье², «эпопея в миниатюре». Сорок один том «Кабинета фей», несущий буржуазной публике то, что «Голубая библиотека» предлагала простонародью, — еще далеко не вся волшебная продукция тогдашней словесности³.

Писатели начинают со сбора и перелицовки «сказок матушки Гусыни», обращаются к народным источникам. Этим еще в начале XVII века занялся в своем чудесном «Пентамероне» неаполитанец Базиле, это продолжил Перро. Вскоре посыпались сокровища Востока и их имитации: «Тысяча и одна ночь», «Тысяча и один день», «Тысяча и одна четверть часа». Волшебные края, особенно если они располагаются во владениях Великого Могола, предлагают падким до экзотики европейцам двойную диковину чуда и азиатских небес: разом

1. Ср.: *Starobinski J. L'Invention de la liberté (1700–1789)*. Genève: Skira, 1964; *Idem. L'Invention de la liberté, 1700–1789 suivi de 1789: Les Emblèmes de la Raison*. Paris: Gallimard, 2006.
2. *Nodier Ch. Du fantastique en littérature // Contes fantastiques*. Paris: Charpentier, 1850. P. 25.
3. В качестве общего обзора см.: *Storer M.E. La mode des contes de fées*. Paris, 1928; *Barchilon J. Uses of the fairy tale in the eighteenth century // Studies on Voltaire and the eighteenth century*. 1963. Vol. XXIV. P. 111–138.

перенесенный и на другой континент, и в другой мир, ты уже и среди джиннов и под минаретами.

Волшебная сказка — своего рода тень от мифа: она сводит материал мифологии к минимальной повествовательной структуре, часто в совершенно привычной обстановке. Пуская в ход религиозные или космологические «архетипы», она совершенно свободно их разыгрывает. Детские сказки с незапамятной старины обращены к ребенку, для которого всё игра: ему предлагается подобие мифов, чтобы он относился к ним с подобием веры. Силой вымысла здесь очерчивается воображаемый горизонт, на фоне которого перед слушателем проходит целый народ фантастических существ, правдоподобных и неправдоподобных ночных гостей, менее внушительных, чем боги, но более убедительных, чем сны.

На христианском Западе сказка в эпоху Базиле и Перро уже теряет космологические функции. В отдельных случаях она имеет привкус морали, но чаще всего этот урок выдуман задним числом и пришит белыми нитками. Среди просвещенной публики готовность принимать на веру догматы минимальна; очарование сказки во многом определяется ролью, отводимой читателю. Последний на вполне законных основаниях выступает тут зрителем, забавляющимся чередой необыкновенных происшествий, которые не имеют отношения к правдоподобию. Никто не вынуждает его принимать рассказанное за чистую монету: ему предлагается попросту развлечение, которое он может отведать на расстоянии, впрямую в него не вовлекаясь. Пред нами одно из тех удовольствий, которые со времен Ренессанса доставляло чтение Ариосто или даже Фолленго: приключения разворачиваются, нанизываясь способом настолько неприемлемым для «современного» сознания причинности, что остается лишь наслаждаться поэтической прихотью, в согласии с которой одна прелестная и вольная сцена сменяет другую.

Крупных писателей к волшебной сказке вела ее самостоятельность, чистое удовольствие повествования. Так поступает Лафонтен, превращая в волшебную сказку историю Психеи. Так поступают многие авторы XVIII столетия; по случайному ли стечению обстоятельств или по непобедимой склонности, все они предаются удовольствию строить воображаемые миры, которые принимают не слишком всерьез. (Китайские

мотивы у Буше, ряд мифологических вещей Тьеполо — живописный эквивалент этого веяния.) У кого-то — Кребийона, Ламорлиера — эротическая составляющая, бывает, пересиливает волшебную: вопрос в дозировке. В эту игру играл и сам Руссо в «Фантастической царице».

Дело не ограничивается собиранием и перекройкой «фольклорных» сказок. Придумываются новые — тонкая, но драгоценная жила для дальнейших разработок. Интерес в этом обычно видят пародийный или сатирический. Рационалисты эпохи Просвещения обнаружили в волшебной сказке — понятой как абсурдное ребячество — своего рода масштаб, применимый к любым верованиям, но в особенности — к сверхъестественному миру христианства. Тактика здесь — смотри фацеции Вольтера — заключалась в том, чтобы излагать священную историю как сказку и относиться к Библии с той подтрунивающей миной, которую строят по адресу людоедов, колдунов и фей. Чудеса волшебных сказок (вырожденная форма мифа) служат критике христианских чудес.

Значительная часть сказочного репертуара XVIII столетия проникнута аллюзией и пародией: волшебное царство — прозрачная аллегория европейских дворов. Скандальную хронику, помеченную знаком нереальности, можно излагать безнаказанно. Писателю надлежит вводить в текст ровно столько неразберихи и выдумки, чтобы никто не обвинил его в оскорблении величества; пусть аналогии легко прочтываются каждым, кто хочет их разгадать, но в случае судебного разбирательства у писателя должна всегда оставаться лазейка: дескать, все им написанное — вымысел. Вымысла здесь на самом деле не так много, поскольку единственная цель — отодвинуть сказочное повествование настолько далеко, чтобы не попасть в лапы цензоров. Подчиняясь подобной задаче, волшебная сказка прибегает к неведомому и чудесному лишь для одного: чтобы полнее изобличить — и здесь загадка улетучивается, уступая место сарказму, — реальность, лишённую всякого флера тайны. Благодаря несущественным украшениям теперь можно не избегать жгучих тем, которые иначе пришлось бы обходить благоразумным молчанием. Пользуясь волшебной маской, есть возможность вывести на свет скандальную правду и выйти из воды сухим. Крылья фантазии позволяют развернуть повествование, чей *буквальный* смысл

явно ничего не стоит; *переносный* смысл — вот что помогает сказке соотноситься с «конкретикой», будь то политической, общественной или религиозной... В данном случае перед нами «нисходящая» аллегория. Бесплотное содержание сказки тысячами подробностей обращено против реальных лиц и ситуаций. Дело читателя или читательницы — *применить* эти знаки и потешиться за счет жертв карикатуры: тем самым читатели соучаствуют в агрессивной деятельности сатирика.

В той мере, в какой сказке удастся от себя отстраниться и пошутить над собой, в какой она и не собирается выдавать себя за единое, связное повествование, в какой она согласна оставаться *причудой* сказочника, в ней усиливается пародийный смысл: ее смешные волшебства *перекидываются* на все, что их хоть сколько-нибудь напоминает.

Повествователь здесь — полный хозяин: он может переиграть сыгранное наново, может вмешаться в любую минуту, чтобы перекроить сделанное, может предложить множество взаимоисключающих развязок... Когда же первоначальный сатирический настрой все яснее осознаётся как чистая свобода, когда он отказывается сражаться с «гадиной» и бичевать злоупотребления, тогда сказка делает единственной целью самое себя: она все больше сближается с тем, что романтики потом назовут иронией. Вольтер *острум* [fait de l'esprit] по адресу совершенно определенного противника (под каким бы маскарадным костюмом тот ни скрывался); романтический ироник хочет сам всецело быть духом [esprit], в общем и без уточнений противопоставляя себя всему, что не есть дух.

Но в XVIII столетии, куда более богатом противоречиями, чем может показаться, у волшебной сказки были и другие функции. В своем, скажем так, *чистом* виде сказка способна быть одним из прибежищ раскрепощенного воображения, стихийной поэзии, иррациональных мечтаний, непокорных требованиям разума. Удовольствие от нее могло заключаться в том, что она давала счастливую возможность хоть на вечерок ускользнуть от диктата логики. Вольтер и тот был по-своему чувствителен к подобным чарам.

Помимо «морали», приданной большинству сказок для детей, стали замечать, что суть сказки вообще допустимо толковать куда серьезней. «Великие истины», которые искали тогда на месте христианства (или в стороне от него), могли

заключаться в притчах, мифологических рассказах, волшебных сказках¹. Процедура инициации помещает между состоянием неведения и состоянием знания *восходящую аллегорезу*. Дейсты, теисты, франкмасоны, друзья или недруги «философии», все еретики XVIII столетия создавали повести — египетские, восточные или в духе Платона, населенные феями и гениями, где последние истины морального и метафизического свойства излагались в форме более или менее прозрачных «загадок». (По крайней мере один шедевр здесь нельзя не упомянуть — это «Волшебная флейта».) В таких случаях аллегорическое повествование уже не отсылает ко всем известной реальности (которую заставляют «вуалировать» благоразумие или коварство): оно соотносится с еще неизвестной истиной, с «максимой», которая может быть нам открыта лишь фигурально.

Отсюда торжественность иных текстов этого рода, которые придают себе вид *внушенных свыше* и принимают инициатическую форму. Подобным сказкам большей частью недостает насыщенности и подлинного символического веса: провозглашаемые ими истины сводятся к нескольким отвлеченным «принципам», которые читатель видит невооруженным глазом. Напрасно аллегория впадала в высокопарность: ей не хватало содержательности, она оставалась безжизненной. В лучшем случае она подготовила некоторых читателей к тому, чтобы наново перечитать баснословные предания прошлого, ища в них — порой без всякого основания — аналогический (а то и анагогический) смысл. Так что ко временам, когда детство реабилитируют и в умах пробудится ностальгия по мировым истокам, сказочное баснословие предстанет осколком изначальных времен. В нем станут искать «последних» истин, на этот раз — в виде первобытного откровения, первородного слова. Символика волшебной сказки, будут тогда

1. «Есть две разновидности аллегорий: одну можно назвать моральной, другую — ораторской. Первая скрывает истину, максимум, таковы притчи: это тело, которое облекает душу. Вторая — это маска, скрывающая лицо; ее задача — содержать в себе не столько максимум, сколько то, что желает быть открытым лишь отчасти, как бы сквозь дымку. Ораторы и поэты прибегают к ней, когда хотят восхвалить или заклеймить нечто с известным изяществом. Они изменяют имена вещей, мест и людей, предоставляя пронизательному читателю приподнять вуаль и проникнуть в смысл самому» (*Abbé Batteux. Principes de la littérature. Ed. 1764. T. 1. P. 266*).

уверять, — это первый отзвук, разбуженный в человеческом воображении зиждательной мудростью: первые сказители были посвящены в таинства, от которых мы теперь отрезаны. Вся задача поэзии, скажут иные, в том, чтобы вернуть эту утраченную сопричастность, это детство духа. «Сказка есть вместе с тем образец поэзии, — утверждает Новалис, — так что во всем поэтическом должно быть по природе что-то сказочное»¹. Волшебное — добытое из народных источников или придуманное наново, плод благоприятного стечения душевных обстоятельств — станет теперь проводником высшего знания. Изящная, величественная или пугающая, волшебная сказка — больше не литературный жанр, позволяющий пародировать сакральное, она — нечаянная грань, открытая новыми поисками сакрального. И в этой роли она обретает предельную «онтологическую» весомость. Рококо дематериализовало волшебную сказку, оставив на сцене одни лишь насмешки. Напротив, ранний романтизм пытается найти в ней такой поэтический вес, что она становится проявлением какого-то чувства, души народа либо самой природы: в ней теперь торжествует любовь, но уже как *объективная*, космическая сила.

Когда Гоцци ставил на сцене свою первую «фьябу», «Любовь к трем апельсинам», он явно исходил из того, что Баттё назвал бы «ораторской аллегорией». Рассказу из «Пентамерона» Джамбатисты Базиле (Неаполь, 1634) придан, по идее Гоцци, переносный и сатирический смысл; сказка отсылает к театральному спору, зритель следит за персонажами, о которых что ни день говорят газеты и памфлеты: фея Моргана — это театр аббата Кьяри, маг Челио — это Гольдони. Итак, перед нами пародийный манифест, переносящий на сцену войну, во имя хорошего вкуса объявленную академией Гранеллески «реформаторам» и обновителям. Но Гоцци не ограничивается насмешками над «адвокатским стилем» Гольдони и эмфазой аббата Кьяри; волшебство в «Трех апельсинах...» подано не всерьез, автор тут же обращает его в потеху. Если ему верить, это он изощряется в доказательствах, что *смешные* сказки способны собирать не меньшие толпы, чем пьесы Гольдони. Так Гоцци забавлялся, *понарошку* создавая плохую литературу: он уговаривал хороших актеров — Сакки и его

1. *Novalis. Gesammelte Werke. Zürich, 1946. T. IV. S. 165, frag. 2403.*

труппу — *подсовывать публике* ребяческую несуразицу¹. Тем самым он убивал двух зайцев: доказывал чары *commedia all'improvviso*², от которой отказался Гольдони, и, заранее предполагая совершеннейшее ничтожество своей сказки, доказывал, опять-таки в пику Гольдони, что нашествие публики вовсе не свидетельствует о качестве пьесы.

Но, кажется, со временем Гоцци и сам вошел в азарт³. Это можно видеть по серии «фьяб»: начиная со второй, «*Il Corvo*»⁴, обращенный в «ораторскую» аллегорию сарказм сходит в них почти на нет. Пародийные отсылки к злобе дня попадают лишь на правах отдельных деталей. Просто Гоцци делается все упорней в своем желании отстоять и раскрыть традиции, подвергающиеся сегодня опасности. И хотя он по-прежнему ставит сказку не слишком высоко, он соглашается теперь сопроводить ее «моральным» уроком. Она превращается в переносицу довольно несложной мудрости, учащей, что хорошо, а что плохо. Для этого аристократа, встревоженного победным ходом «философии» и инакомыслия, сказка не может быть воплощенным откровением, способным заместить моральные предписания христианства. Одна из его пьес, которую сам он относит к жанру *fiaba filosofica*, «*L'Augellino Belverde*»⁵, на самом деле направлена против принципов

1. «*Immaginai che, se avessi potuto cagionare del popolar concorso a dell'opere d'un titolo puerile, e d'un argomento il più frivolo e falso, avrei dimostrato al signor Goldoni per tal modo che il concorso non istabiliva per buone le sue rappresentazioni*» (*Gozzi C. Ragionamento ingenuo // Opere / A cura di Giuseppe Petronio, I. Classici Rizzoli. P. 1085*). («Вообрази: сумев собрать толпу на представление пьесы, само название которой отсылает к детским забавам, а сюжет отличается известным легкомыслием и неестественностью, ты покажешь этим господину Гольдони, что сама по себе толпа зрителей еще не делает представление хорошим» (*ит.*). — *Прим. перев.*)
2. Импровизированная комедия (*ит.*). — *Прим. перев.*
3. Это заметил уже Сисмонди: «Так граф Гоцци, сам того не желая, извлек всю пользу, которую в виде успеха может принести писателю простонародная любовь к чудесному, удивление, которое внушают зрителям метаморфозы и фокуснические трюки, вживе исполняемые на сцене, наконец, те чувства, которые всегда возбуждают в нас истории, слышанные в детстве... Теперь Гоцци стал трудиться в избретенном им жанре куда серьезнее» (*Sismondi J.-Ch.-L. de. Littérature du Midi de l'Europe. 1813. T. II. P. 390*).
4. «Ворон» (*ит.*). — *Прим. перев.*
5. Философская фьяба «Зеленая птичка» (*ит.*). — *Прим. перев.*

(«правильно понятого интереса» и проч.), которые утверждали Гельвеций и философия Просвещения. При явно символическом замысле нас вовсе не собираются приобщать к сокровенным таинствам.

Но при всей склонности к иронии, осязаемой повсюду, размывать общий тематический контур сказок Гоцци не решается. В сюжетных поворотах своих пьес он всегда хранит поразительную верность образцам, заимствованным из народных преданий или восточной традиции. Тем самым повествовательная материя — мифологическая сущность — сказки остается у него незатронутой. Символический и поэтический смысл сказки продолжает жить в пьесах Гоцци, если можно так выразиться, вопреки автору. Если сознательно он и не собирается изобретать новые тайны, то по крайней мере сохраняет жизнь тем, которые крылись в прежних волшебных повествованиях, перенесенных им на сцену. Больше того, нельзя не почувствовать, что иногда Гоцци как бы безотчетно отдается порыву простодушной фантазии, духу сновидения и мифа: в его пьесах, как в бекфордовском «Ватек», временами явно ощутима какая-то фантастическая окрыленность. Сказка — уже не просто предлог, она обретает жизнь, обретает плоть, она уносит рассказчика в неведомый край и ставит нас перед неотступной, трудноразрешимой загадкой. Позже романтических читателей Гоцци, особенно в Германии, как раз и очарует это счастливое соединение раскованной иронии (утверждающей мощь субъективного духа) с поэзией сказки (говорящей о присутствии «объективного» духа, надличной мудрости, коренящейся в первобытных глубинах человеческой души)¹. Ему будут признательны за то, что его вещи несут в себе одновременно и знак соблазнительной легкости итальянского XVIII века, и символическую весть, дошедшую из детских лет земли.

Инсценировка невероятного

Если можно считать, что свободное выражение человеческой субъективности относится приблизительно к эпохе Ренессанса, то не будет ли слишком дерзким предположить, что этим

1. Ср.: *Hoffmann R.H. Gozzi in Germany*. N.Y., 1930.

открытием мы, среди прочих благоприятных факторов, в какой степени обязаны опыту театра? Монтень в своем Гиенском коллеже «был на первых ролях» в постановках латинских трагедий. Иезуиты, как известно, сделали театр одной из приманок своей педагогической системы. Кроме того, следует подчеркнуть важность, которую приобретает в XVIII веке так называемый «театр высшего общества», наследующий в среде крупной и средней буржуазии тем комедиям-балетам, в которых в эпоху «барокко» танцевали царственные особы. Вольтер (чья страсть, вероятно, привита ему наставниками-иезуитами) забавлялся им всю жизнь. Дидро, собиравшийся пойти в актеры, воспроизводит опыт комедианта, то есть выступает комедиантом вдвойне¹. Руссо ребенком сочиняет пьесы для театра кукол, которых смастерил вместе с кузеном Бернаром². Вряд ли стоит напоминать о важном месте театральной игры в интеллектуальном и литературном воспитании Гёте, госпожи де Сталь, Стендаля; этот опыт продолжит Жорж Санд в Ноане... А со второй половины XIX века подобные примеры становятся редкостью.

Какими наблюдениями обогащает опыт театральная игра? Иногда человеку трудно отдаться требованиям роли³; хорошему актеру нужно если не полностью забывать о себе, то по крайней мере уметь перешагивать через скованность и рутину повседневной жизни. В расплату за это драматическое исполнение нередко искореняет в актере чувство собственного «я»; своего рода лирический хмель подымает и переносит человека в другую, выдуманную судьбу, которая целиком поглощает его прежнее существование: при подобной метаморфозе все силы личности уходят на то, чтобы создать из себя другого. Еще чаще внимательный актер замечает в себе чудесное раздвоение, когда особая, незатронутая часть его существа сохраняет всю мощь рефлексии, чтобы тем точнее управлять каждым движением представляемого героя. Как мы знаем, для Дидро именно этот рациональный самоконтроль отличает настоящего одаренного комедианта: способность *предстать другим* связана у него с неусыпной бодростью духа. Многообразие перевоплощений, мастерское исполнение самых разных

1. *Belaval Y. L'Esthétique sans paradoxe de Diderot. Paris, 1950.*

2. «Исповедь», кн. I.

3. Таков случай Бенжамена Констана, выступающего на сцене в замке Коппе.

ролей с необходимостью предполагают в актере *постоянство* изобретательного ума; воображаемые вариации имеют своей основой некий *инвариант*, который их производит и руководит ими. Сознание, источник единственный и надежный, предстает здесь в различных модификациях, которых требует *подражание* внешним образцам, но всегда сохраняет при этом должную отстраненность от них и абсолютное равенство себе. В трактовке Дидро актер напоминает *мудреца*, как его описывали стоики: внутреннее постоянство облегчает ему безупречное исполнение *ролей*, навязанных судьбой¹. Но ровно в той же степени подобный актер предвещает романтического *ироника*. Дидро и сам говорит о «насмешке»: «Так кто же такой хороший актер? Великий насмешник — трагический или комический, которому передоверил свою речь поэт»².

В тех случаях, когда Гоцци тоже потешается игрой на сцене (в своем семейном венецианском доме и особенно в Далмации), кажется, самое живое удовольствие ему доставляет играть *по готовому рисунку*; все силы он тратит на *копирование* и не слишком озабочен самовыражением. В основе его опыта — раздвоение, и прежде всего — раздвоение пародийное, когда подчеркивается зазор между подлинной личностью исполнителя и взятой им на себя карикатурной ролью. Достаточно напомнить прелестный эпизод из «Беспольных воспоминаний», где Гоцци рассказывает, с каким успехом он копировал далматинских горничных: «Я использовал платье, речь и тон тамошних горничных. Девушки в Шибенике носят изящные прически, заплетая в косы розовые ленты, что-то в этом роде я и устроил из своих волос. Многие местные красавицы хотели потом познакомиться с этой мужественной Люси, такой взбалмошной и кипучей на подмостках сцены, а находили всего лишь застенчивого и неразговорчивого юношу, совершенно непохожего характером на театральную служанку, чем оставались весьма недовольны»³.

1. Согласно Диогену Лаэртцию, Аристон Хиосский говорил, что мудрец походит на хорошего актера. Немецкий эрудит Иоганн Бенедикт Карпцов посвятил этому вопросу целый трактат: *Carpov J.B. Paradoxon stoicum Aristonis Chii... novis observationibus illustratum. Leipzig, 1742.*
2. *Diderot. Œuvres. T. IV. Esthétique. Théâtre / L. Versani, éd. Paris: R. Laffont, 1996. P. 1394.*
3. *Memorie Inutili, parte prima, cap. XI.*

Подлинный Карло Гоцци и его мечущийся по сцене взбалмошный персонаж — два решительно разных человека. Подобный взор обескураживал зрителей, ожидавших найти в актере хотя бы некоторые признаки неумного темперамента, которые он придал персонажу, а находивших сдержанного и мрачного великовозрастного юнца. Здесь начинаются те злоключения, которые будут потом преследовать этого человека, вечно жаловавшегося, что его принимают за другого.

Но если психологический опыт театральной игры мог быть у Гоцци достаточно похож на тот, что описывал Дидро, то их эстетические идеалы полностью разошлись. Дидро (сближаясь в этом с Гольдони в его «реалистических» вещах) требовал от драматурга и актера предельной внимательности к современным социальным типам (отец семейства, торговец и проч.), Гоцци же не придавал этому ни малейшего значения. Подобное низкопоклонство перед повседневностью казалось ему скучным и неинтересным. Он стремился к тому, чтобы персонаж (внутренний «образец» которого скрупулезно должен воссоздать исполнитель) стоял на порядочном расстоянии от реальности и чтобы сценическое зрелище вовсе не повторяло простонародных уличных потасовок. Из соображений вкуса (сегодняшняя социологическая критика без труда разглядела бы в этом реакционные мотивы) Гоцци хочет сохранить и, если возможно, даже расширить зазор между фактом театра и правдой жизни. Конечно, он не отказывается от сатирических намеков на венецианскую действительность (доказательством чему служит история Гратароля, выведенного в образе дона Адоне)¹, но эти намеки всегда остаются у него именно непрямыми, необязательными, аллегорическими и тем доступнее публике, чем меньше пьеса выдает себя за копию реальности. Единственный введенный Гоцци взаправдашний персонаж — это *storico di piazza*² Чиголотти³, иными словами, персонаж, чья главная задача — изо дня в день вносить нереальность в жизнь слушающих его зевак.

Если задаться вопросом о глубинных причинах склонности Гоцци к комедии дель арте, легко заметить, что самый

1. Имеется в виду секретарь венецианского Сената Пьетро Антонио Гратароль; он узнал себя в доне Адоне, персонаже пьесы Гоцци «Любовный напиток» (1777), что вызвало печатную полемику между ним и писателем. — *Прим. ред.*
2. Площадной историк (*ит.*). — *Прим. перев.*
3. В прологе к «Королю-олению».

популярный довод — «патриотическое» стремление сохранить национальную традицию — самый легковесный: комедия дель арте была для Гоцци вымышленным миром, составные части которого, поскольку они получены в наследство от прошлого, не нужно целиком создавать наново и в котором бьющая через край жизненная сила может дать себе полную волю в стороне от «реальности». Как известно, дни подобного театра были сочтены, и попытка Гоцци лишь ненадолго оживила его как своего рода искусственное дыхание. Для этого человека безупречной и утонченной культуры исчезающие народные традиции превращались в объект *ностальгии*, делались как бы уже несуществующими, неотвратимая гибель наделяла их чистотой, сообщала эстетическую ценность: Гоцци, единственный на свете, собирался отмерить еще немного жизни, дать какую-то отсрочку этому Тарталье, этой Смеральдине, которых больше не принимала публика. Гоцци как раз и любил в комедии эту статичную психологию, этот замкнутый мир, где действующие лица всевозможных историй созданы раньше своей судьбы и остаются собой за ее пределами. Пользуясь типажам, заданными традиционным репертуаром (или, что то же самое, различными *амплуа* опытной актерской труппы), он раз навсегда избегал необходимости придумывать *характеры* и придавать им какое-то психологическое развитие. Черпая сюжеты в сказочной традиции, а персонажей — в традиции театральной, Гоцци, казалось, отказывается от малейшей свободы. На самом деле для него и для актерской труппы его друга Сакки в этих предписанных пределах только и началась свобода: незаметная свобода, которая целиком в вариациях, в неожиданном узоре, во внезапной шутке; бесполезная свобода, которая ничего не меняет в цепи предначертанных событий, в неизменном равенстве *амплуа* самим себе.

Психологические события в подобном искусстве немного стоят; даже самая пылкая страсть не в состоянии изъясняться при внезапных, головокружительных поворотах. Поэтому автору приходится почти целиком доверять здесь наитию актера и его способностям импровизировать. Сисмонди, полагая, что «слишком деятельное воображение не благоприятствует тонким чувствам»¹, проницательно отмечает также:

1. *Sismondi J.-Ch.-L. de. Littérature du Midi de l'Europe. T. II. P. 392.*

Обилие чудес не оставляет ни автору, ни зрителю времени растрогаться: первый поспешает к новым *imbrogli*, каковые стремится то завязать, то развязать, несколькими словами отделяется от трагической ситуации и за бурей событий навсегда забывает о сердечных бурях, которые должны были бы сопровождать их¹.

Перед нами формула театра, где все подчинено требованиям действия. Но если пьесы, построенные на чистом действии, предназначены для чего-то большего, чем, строго говоря, бессмысленная игра иллюзий, необходимо нагрузить это действие аллегорическим смыслом. *Значение* пьесы должно теперь проявляться в развитии событий и положений, поскольку его нет в эволюции характеров и переживаний, представленных на сцене. Обращение к сказочным темам и отказ от «реалистического» психологизма идут у Гоцци рука об руку; он стремится сохранить дистанцию по отношению к «обиходной» реальности, оставляя за собой двойную возможность прибегать к символам, отсылая к скрытым истинам (морального или философского порядка), и целить сатирическими аллюзиями в недостатки венецианцев. Для этого и объединялись усилия иронической сказки и уже анахроничной к тому моменту комедии дель арте. В пьесах Гоцци видели воплощенный грех *acedia* — отстранения от реальности, свойственного лени и меланхолии². В самом деле, вряд ли нужно напоминать, как Гоцци обходится с собой в «Воспоминаниях» (к тому же названных «бесполезными»), тонко дозируя насмешки в собственный адрес и оправдания своих поступков. Дистанцию, которую держит его театр по отношению к реальности, Гоцци в равной степени сохраняет по отношению к собственной

1. Ibid. T. I. P. 394.
2. «*Quel suo transferir la tradizione della sfera dei rapporti umani, sommersa nel divenire, in un ozio fantastico di divinità, immobili sul monte Ida a guardare uomini pastori parar greggi d'uomini, era peccaco d'accidia, nascosto dietro atti iracondi et fumi d'interminabili bizze*» (*Apollonio M. Storia del Teatro italiano. Vol. II. P. 421*). («Перенеся традицию из области человеческих отношений, охваченных становлением, в фантастический мир праздного божества, неподвижно застывшего на Идейской вершине и наблюдающего за тем, как одни люди в образе пастухов пасут других людей под видом стад, он впал в грех *acedia*, скрытой за лихорадкой и хмелем нескончаемых причуд» (*ит.*). — *Прим. перев.*) Кроме того, отсылаю читателя к различным работам Джузеппе Ортолани.

жизни. Замешанный в тысячи сложных и пустых дел, он выбрал роль отсутствующего и чаще всего исполнял ее на редкость удачно.

Когда немецкие романтики (братья Шлегели, Тик, Жан-Поль, Гофман) станут читать Гоцци в переводах Вертеса, многое связанное с конкретными обстоятельствами пройдет мимо них; они не сумеют оценить то, чем пьесы Гоцци обязаны его тесному сотрудничеству с труппой Сакки, зато своей причудливостью, волшебством, смесью комизма с ситуациями, полными пафоса, его театр покажется им порождением свободной фантазии, стремящейся перечеркнуть и преодолеть пошлость падшего мира, отданного во власть вульгарного. Театр Гоцци станет для них образцом стиля и литературной формы, которые они искали для своей философии. Романтическая ирония отличается от иронии Гоцци, но пользуется его «манерой», чтобы в буквальном смысле слова *передать* новый смысл. Сошлюсь в качестве примера на слова Фридриха Шлегеля:

Существуют древние и новые поэтические создания, всецело проникнутые божественным дыханием иронии. В них живет подлинно трансцендентальная буффонада. С внутренней стороны — это настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся надо всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью; с внешней стороны, по исполнению — это мимическая манера обыкновенного хорошего итальянского буффо¹.

На взгляд Августа Шлегеля, Гоцци не до конца осознал, насколько важно для его театра смешение сказочного трагизма с комедией масок:

В поразительном контрасте чудесам волшебной сказки, ее нескончаемым приключениям противостоят чудеса традиционных амплуа театра масок, точно так же преувеличенные до предела. Как в серьезных эпизодах, так и в эпизодах, где полную волю себе дает фантазия, правда природы превзойдена здесь причудливостью представления. Тем самым Гоцци пришел к открытию, более глубокий смысл которого вряд ли понял: ведя свою прозаическую

1. *Schlegel F.* Lyceum-Fragmente, 42. (*Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 282–283. — *Прим. перев.*)

партию, его по большей части импровизирующие маски одним этим почти что достигают поэтической иронии... Под иронией я понимаю... то скрытое в более или менее ощутимых намеках обнажение преувеличенности и односторонней предвзятости изображенного, которые связаны с врывающимся в действие фантазией и чувством... и то равновесие, к которому они в конце концов приходят¹.

Короли-меланхолики

Даже в самой архаичной, самой «наивной» форме сказка уже стремится осознать свои истоки: рассказчик повествует о рождении рассказа. Он приписывает ему причину, придает целесообразность. Он рассказывает о том уникальном стечении обстоятельств, когда начинается повествование: не случайно «Тысяча и одна ночь» с величайшей заботой живописует, как складывается нарративное отношение между людьми, — и здесь важны и связь сказительницы с двумя ее слушателями, и сама ставка в игре. Для жестоко обманутого и жестоко разочарованного Шахрияра женщины больше не существуют: их верность ничего не стоит, доверять им нельзя ни на секунду, а потому их сразу же после любовного обладания предают гибели. Шахрияр не доверяет теперь даже времени, и бесконечно прерываемый рассказ Шахразады — с каждым перерывом ее постоянно откладываемая казнь переносится на следующий день — под видом любопытства как раз и возвращает длительность в мир Шахрияра. Откладывать рассказ — единственное спасение от смерти. Асимметричная пара сестер-сказительниц Шахразады и Дуньязады — женская, связанная с деторождением антитеза столь же асимметричной паре властителей, Шахзехана и Шахрияра, мечтающих об одном — расквитаться за свое разочарование в браке. Чтобы заговорить *дух отрицания*, который жестокая меланхолия снова и снова противопоставляет жизни, голос Шахразады, в свою очередь, снова и снова разворачивает неисчерпаемые запасы сказочного воображения. Тем самым сказка выступает своего рода лекарством, прописанным тому, чей ум утратил способность двигаться в живом времени.

1. «Чтения о драматической литературе», часть II, чтение 8.

Даже оставаясь всего лишь потешной забавой, сказка хочет стать терапевтической процедурой, способной оживлять («покоряя») тех, кто выброшен из жизни страданиями, тоской, мрачным расположением духа. По библейскому ли образцу Давида, чья музыка умиротворяет «угрюмый дух» Саула, или по мифологическому образцу Диониса, утешающего удрученную Ариадну, созданное художником, равно как и философ, постоянно искало оправдания в способности утешать, укреплять или отвлекать тех, кто замкнулся в своей муке или меланхолическом одиночестве. По меньшей мере со времен Рабле и на протяжении всей барочной эпохи несть конца «комическим» сочинениям, которые выдают себя за «целebное» или «предохранительное» средство от меланхолии; обычный ход в тогдашних балетах и «масках» — изобразить тоскующего государя, для которого устраиваются бурлескные интермедии и смешные сцены¹.

Сборник сказок неаполитанца Базиле «Пентамерон» начинается историей принцессы-несмеяны, перед меланхолией которой бессильны все лекарства:

Жил-был король Валлепелозы, и была у него дочь по имени Дзодза. Никто никогда не видел, чтобы она смеялась, как будто она была новым Зороастром или новым Гераклитом. Несчастный отец, который в ней души не чаял, испробовал все средства от меланхолии. В надежде рассмешить дочь он приглашал то циркачей на ходулях, то прыгунов через обруч...².

Дальше перечисляются безрезультатные потехи... Но однажды из фонтанов под окнами принцессы ударило масло — так повелел сокрушенный горем отец в надежде, что идущие мимо, ускользя от масляных брызг, станут выделять потешные кульбиты. Появляется старуха, которая пытается собрать масло губкой, выжимая ее в кувшинчик. Юный «бесенок-паж» — «un diavolelto di paggio» — швыряет камень и разбивает кувшин. По ходу перепалки, в которую вовлечены все мыслимые запасы оскорбительной лексики, старуха, «потеряв терпение и подняв театральнЫй занавес», открывает

1. Именно так происходит в пьесе Джона Форда «The Lover's Melancholy».
2. Il Pentamerone, ossia la Fiaba delle Fiabe, tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da Benedetto Croce. Bari: Laterza. P. 3.

за ним «сцену в лесу» («fece vedere la scena boschereccia»). В этом есть элемент архаической магии, «отгоняющей злых духов». Дзодза раздражается смехом. Она излечивается от меланхолии, но старуха насылает на королевскую дочь любовные чары, и та отправляется искать своего единственного суженого, принца Таддео. Поиски, уже почти приведшие к успеху, заканчиваются крахом: в отсутствие принцессы трон захвачен чернокожей рабыней. Но при помощи фей Дзодза внушает рабыне, ждущей ребенка, «меланхолическое» желание послушать сказки; десять женщин рассказывают их на протяжении пяти дней... В конце Дзодза рассказывает свою собственную историю, самозванку разоблачают, а Дзодза становится наконец королевой.

Подобная детская тематика служит отправной точкой и в первой пьесе Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам». Но это уже не сказка в ее наивном и «первобытном» состоянии. Перед нами ироническая аллегория. Тарталья, сын карточного короля, угасает от меланхолии, отравившись непомерным количеством плохой литературы: он буквально пропитался вредоносным пафосом аббата Кьяри. Кроме того, сочинения Кьяри воплощает на сцене злая фея Моргана. Маг Челио, представляющий театр Гольдони, настроен более благожелательно и посылает Труффальдино развлечь принца. Бергамский вариант Арлекина, Труффальдино, как и Арлекин, — возможно, отдаленный потомок архаического демона. Показательно, что именно ему выпадает роль, которую Базиле отводил «diavoletto di raggio»: фея Моргана здесь исполняет роль старухи, которая от оскорблений Труффальдино валится на спину, задирая ноги (a gambe alzate). «Самоанализ» Гоцци дает ключ к спектаклю: «Все эти пошлости, представленные в виде пошлой истории, развлекают зрителей той же новизной, что “Фермы”, “Площади”, “Кьоджинские перепалки” и другие пошлые сочинения г-на Гольдони»¹.

Гоцци явно не намерен ограничиться представлением наивной детской истории: под видом сказки он пытается опубличить литературный памфлет. Но у сказки свои резоны,

1. «Tutte queste trivialita que rappresentavano la favola triviale, divertivano l'Uditorio colla loro novita, quanto le Massere, i Campielli, le Baruffe Chiozzotte, e tutte l'opere triviale del Sig. Goldoni» (Gozzi C. Opere. P. 63 ; *Idem*. L'Amour des trois oranges. Paris: La Délirante, 2009. P. 28).

недоступные разуму. Гоцци поневоле приходится испытать на себе силу детских сказок, которые он противопоставляет своему новаторскому рассказу, вполне связанному с современной ему реальностью: кажется, что простейшие психические потребности перебарывают полемический замысел автора. Критический ум Гоцци хотел воспользоваться сказочным миром для своих целей, но тот нанес ему неожиданный удар с тыла. Рукоплескания публики или какая-то внутренняя уступчивость принуждают Гоцци избрать путь, важность которого он сам не предвидел. Конечно, отравление «черной желчью», от которого мучится Тарталья, произошло от чувствительных комедий и напыщенных драм эпохи. Но в позднейших пьесах Гоцци на сцену вышли другие меланхоличные венценосцы, чей недуг и темперамент не имеют ни малейшего отношения к актуальной литературной полемике. Здесь вступает в права мир сказки как таковой: короли-меланхолики, принцы-изгнанники, обездоленные наследники, продолжая одну из древнейших повествовательных традиций, выступают жертвами загадочной *порчи*, нарушившей мировой порядок. Повествование и рассказывает, как в ходе чудесных перипетий непорядок устранили и все вернулось на свои истинные места.

Обратим внимание, какие роли Гоцци доверяет Сакки, главе актерской труппы. Казалось бы, разве Труффальдино из комедии дель арте может быть чем-то кроме случайного посыльного или потешного статиста, который появляется в перерывах между действиями, по-настоящему движущими сюжет? Да, в «Вороне» и «Турандот» все обстоит примерно так. Но в других случаях он вторгается в ход событий, и его роль, пусть небольшая по объему, становится тем не менее решающей. Проследим это на примере «L'Amore delle tre Melarance» («Любовь к трем апельсинам»). Понятно, что без вывертов Труффальдино принцу не освободиться от снедающей его меланхолии. В поисках волшебных апельсинов Труффальдино становится ему приспешником, попутчиком и щитоносцем. Он разделяет с Тартальей предназначенные тому «испытания». Однако он *balordo per istinto*, по природе простак. Несмотря на категорические запреты, он все-таки разломил два первых апельсина посреди пустыни, вдалеке от воды: оттуда появились две крошечные принцессы, которые тут же

умерли от жажды. Уцелел, да и то благодаря решительному вмешательству Тартальи, лишь третий апельсин: вышедшая из него Нинетта немедленно становится избранницей принца, предназначенной ему в жены. «Мавританка» Смеральдина с помощью злых чар занимает место Нинетты (как это делала чернокожая рабыня в сказке Базиле). Колдовская шпилька, которой закалывают волосы принцессы, превращает ее в голубку. В день свадьбы самозванки с Тартальей Труффальдино хозяйничает на кухне: прилетевшая туда голубка своими рассказами наводит на Труффальдино непобедимый сон. Жаркое трижды пригорает, все надо начинать заново. На кухне появляется взбешенный король. Он приказывает поймать голубку. Поймать ее удастся Труффальдино, он поглаживает пленницу: «Нащупывали маленькую шпильчку у нее на голове; это была волшебная шпилька. Труффальдино вытаскивал ее, и голубка тотчас же превращалась в принцессу Нинетту»¹.

Так Труффальдино, разом простак и орудие провидения, выступает персонажем, который все губит (действуя *наоборот*) и в то же время почти безотчетно вмешивается в события, чтобы все спасти (вернуть на *правильную* дорогу). Так же как герои легенд, с которыми он в несомненном родстве, как иные шекспировские шуты (принадлежащие к тому же семейству), Труффальдино вносит расстройство в расстроенный мир; но это дополнительное расстройство, произведенное неким хитроумным и чудодейственным способом, помогает вернуть первоначальный порядок и восстановить погубленную было гармонию. Гоцци примыкает здесь к традиции, приписывающей буффону, шуту двойственную роль зачинщика беспорядков и вместе с тем избавителя, чудодейственного помощника, который не понимает истинного смысла своих поступков. В «*Re Servo*»² Труффальдино-птицелов приносит в королевский дворец колдуна Дурандарте, превращенного в попугая, и тем самым становится невольным спасителем короля Дерамо, замурованного в чужом телесном облике. В «*Augellino Belverde*» Труффальдино-колбасник подбирает, не зная об их истинном происхождении, королевских детей

1. «Si sentiva un picciolo gruppetto nel capo; era lo spillone magico. Truffaldino lo strappava. Eco la colomba trasformata nella Principessa Ninetta» (*L'Amour des trois oranges*. P. 50). (Русский пер. Я. Блоха. — *Прим. перев.*)
2. «Король-олень» (*ит.*). — *Прим. перев.*

Ренцо и Барбарину, которые стали жертвой неумной злобы их жестокой и потешной бабки: выловив их из реки, он берет приемшей к себе...

Так же как Панург, Санчо или Лепорелло, Труффальдино — потешный помощник. Но за внешней неуклюжестью в нем скрывается провидческая изворотливость. Щедрый на жесты и слова, он ведет безудержную игру, несущую чудесное избавление. Он защитник, ангел-хранитель и, подобно буффонному Гераклу у Еврипида, обладает пропуском, позволяющим пересекать черту между жизнью и смертью. Криворукий в своей сноровке, исправляющий положение своей криворукостью, он соединяет в себе двойное мифологическое наследие древнего демонического нарушителя и не менее древнего благодетельного проводника. Своей сложностью театр Гоцци прельстит немецких романтиков и особенно Гофмана, который использует и на своей лад разовьет эти мотивы.

Принцесса Брамбилла

Гоцци противопоставлял старинное веселье комедии дель арте напыщенности Кьяри и пошлости Гольдони¹. Им обоим Гоцци предпочел забавный театр иллюзий; свои предпочтения он выразил в пародийной пьесе, где победу одерживала комедия (ее символизировала Нинетта, возвращавшая себе трон), но чтобы окончательно добить соперников, он поставил задачу превзойти смех Гольдони и Кьяри непобедимым смехом сказки. Так, увлекшись, он придал сказке новое очарование в своей драматургии, где действуют принцы-меланхолики, шуты-избавители, жестокие женщины и верные сердца.

Словно химику, который и не помышлял о подобном результате, Гоцци удался важнейший синтез: темы и герои его фьяб несут в себе мудрость прежней сказки и комедии дель арте, но вместе с тем во всем объеме вбирают в себя рефлексию, критику и ностальгию. «Наивное» искусство? «Сентиментальное» искусство? Шиллеровские категории тут не годятся. Слишком здесь много хитроумия для безотчетных фантазий и слишком много буквальной верности темам старинных легенд для того, чтобы почувствовать выход из зачарованного круга детской сказки.

Инициатический роман

Сказка, сценическая импровизация, ирония, гротескные герои, темы нарушенного порядка и финального избавления — все это мы найдем и в гофмановской «Принцессе Брамбилле»², и уже не в разрозненном виде, а в органической взаимосвязи.

1. См. об этом выше, с. 334 след.

2. *Hoffmann E.T.A. Princesse Brambilla / Intr. et trad. par P. Sucher. Paris: Aubier, 1951. «Bilingue des classiques étrangers».*

Вряд ли нужно напоминать все, чем Гофман обязан Гоцци, и даже то, что, в частности, позаимствовано у него в «Принцессе Брамбилле», где заглавие одной из пьес Гоцци появляется уже в предисловии. Хотя в декорациях и костюмах «Принцесса Брамбилла» — это и впрямь «каприччио в духе Калло» (как гласит ее подзаголовок), думаю, что не отступлю от авторского замысла, увидев в ней и развернутое продолжение той мысли, которая неустанно повторялась в «Любви к трем апельсинам», «Воспоминаниях» и полемических текстах Карло Гоцци, — мысли о спасительной роли комедии дель арте. Гофман превращает этот сюжет в историю метаморфозы: с посредственным, самодовольным и напыщенным актером Джильо Фавой в безумные дни и ночи карнавала случается почти сновиденное приключение, заставляющее его порвать с ходульными ролями, в которых он блистал прежде. Он находит в себе силы отказаться от предложений аббата Кьяри (Гофман придумывает сопернику Гоцци римского предка) и становится актером-импровизатором комедии дель арте, замечательным Бригеллой и Труффальдино. Победа комедии над театром ложного пафоса предстает у Гофмана итогом полного переворота в сознании героя. Сам его ум, пребывавший на нижних ступенях развития, постепенно приходит к полному пониманию эстетической истины. Можно поэтому видеть в «Принцессе Брамбилле» своего рода инициатический роман, герой которого, проходя через лабиринт, поднимается по ступеням понимания, читай — озарения. Шаг за шагом ему открывается *знание* и, вместе с ним, способность любить.

То, что для Гоцци было статичным противопоставлением двух несовместимых полюсов (или трагедия на манер Кьяри — или комедия дель арте), Гофман делает отправной и конечной точками душевной эволюции. Перед нами инициатический путь, проходящий через ряд символических *испытаний*. С одной стороны, эти испытания объясняются перевозбужденным воображением Джильо Фавы: это этапы его глубокого душевного кризиса. Но с другой стороны, всей внутренней эволюцией Фавы управляет извне шарлатан Челионати, прототипом которого стал Чиголотти, storico di piazza, — его почерпнул из венецианской реальности и вывел на сцену тот же Гоцци. Под костюмом Челионати — это нам предстоит узнать в конце рассказа — скрывается князь Бастианелло ди Пистойя, развитый

и трансформированный образ самого графа Карло Гоцци. Стремясь спасти комедию как жанр и заручиться для нее хорошими актерами, он останавливает выбор на Джильо и его невесте, модистке Джачинте. Мастерски приняв вид шарлатана, Бастианелло показывает, что и сам уже законченный комедийный актер. А Джильо и Джачинте нужно еще стать таковыми. Вот почему Челионати, посвяtitель, педагог и терапевт, доводит юную чету до безудержного неистовства и в довершение обмана заставляет их пройти через такие обстоятельства и происшествия, которые внушают каждому из героев иллюзию, что его химеры вот-вот сбудутся. Гофман писал свою новеллу на второй волне увлечения «животным магнетизмом» и уверяет нас, что причиной *видений* Джильо — воля князя. Как известно, идея животного магнетизма — начальный этап развития психоаналитической теории, и современному читателю эволюция Джильо Фавы с его сновидениями и фантазмами нередко может напомнить сеанс психоанализа.

Как Челионати берется за дело? Внушив Джильо Фаве, будто только что прибывшая с Востока принцесса Брамбилла загорелась к нему любовью, ищет его и хочет сочетаться с ним браком, он дает сновидческому воображению молодого актера необыкновенный толчок. Джильо целиком переносится в фантазмагорический мир и видит себя избранником Брамбиллы, принцем Корнельо Кьяппери. Во власти сна Джильо забывает свою прелестную невесту, модистку Джачинту. Но и та, со своей стороны, вовлечена в параллельный возвышающийся сон, где воображает себя избранницей принца из Бергамо... Челионати тщательно выстраивает экзотические шествия, диковинные церемониалы, неожиданные встречи, переменчивое движение толп, чтобы окончательно сбить с толку Джильо, мечущегося в лихорадочных поисках. Волшебный мир то, кажется, предстает перед ним, то снова скрывается из виду; принцесса Брамбилла то появляется, то исчезает. Реальность зыбится, но и волшебство остается недостижимым призраком. Тем не менее всякий раз, как Джильо решается покончить с самодовольством, с заносчивой самопоглощенностью, с нарциссической сосредоточенностью на себе, предмет его желаний становится ближе, доступнее. Одно из ключевых испытаний на пути Джильо — смешной маскарадный наряд, который он вначале наотрез отказывается надевать; он слишком

полон простодушным самолюбованием, чтобы не покрасоваться в своих нарядных «небесно-голубых панталонах с темно-красными бантами» и так идущих к ним «розовых чулках»¹. А это прямое непослушание советам Челионати, который его наставлял: «Чем нелепее, чем уродливее, тем лучше!»² Нужно уметь освобождаться от себя, нацело скрываться под самым гротескным нарядом, короче говоря — с восторгом исчезать, чтобы возрождаться потом к новой жизни. Путь к принцессе из волшебного мира подчинен принципу *отрицания*, который актер обращает против своего высокомерного «я» — «я», которое вначале неспособно забыть о себе, а потому не играет роли, но вечно играет «лишь самого себя»³, наподобие плохого актера, о котором говорил Дидро. Один из решающих эпизодов в становлении Джильо — схватка, в которой он под видом Капитана Панталоне убивает в точности похожего на него Джильо Фаву, а на самом деле — картонную куклу, «битком набитую ролями из трагедий некоего аббата Кьяри»⁴.

Принесение в жертву никчемного двойника — аллегория самоотрицания и способности стать выше себя, опершись на иронию. «Трансцендентальная буффонада» торжествует здесь над духом серьезности. Психологическое испытание совпадает с эстетическим очищением. Трупы, оставленные на поле боя, воплощают и простодушную самовлюбленность главного героя, и взвинченную сентиментальщину всей соответствующей литературы. Чтобы прийти к своей подлинной природе, Джильо Фава должен научиться делаться безличным, оставаться легкой, летучей, кружащей силой, жить «моделью», «образцом» роли, существовавшей до и вне него:

Когда я вижу такого забавного малого, который своими отчаянными гримасами и телодвижениями вызывает в толпе безудержный смех, мне мнится, будто с ним говорит его прообраз, ставший для него зримым...⁵.

1. Гофман Э.-Т.-А. Принцесса Брамбилла / Пер. Н. Аверьяновой // Избранные произведения: В 3 т. М., 1962. Т. 2. С. 237. Далее повесть Гофмана всюду цитируется по этому изданию. — *Прим. перев.*
2. Там же. С. 236. — *Прим. перев.*
3. Там же. С. 246. — *Прим. перев.*
4. Образ меланхолического героя, набитого низкопробной литературой, у Гоцци уже заимствовал Гёте в своем «Triumph der Empfindsamkeit».
5. Гофман Э.-Т.-А. Принцесса Брамбилла. С. 258. — *Прим. перев.*

Но в то короткое время, которое следует за его победой над самим собой, Джильо все еще остается для Челионати больным: стремясь перечеркнуть себя иронией, он страдает «хроническим дуализмом». Ирония учит его все видеть наоборот, но от этого переворачивания голова у него идет кругом. Джильо жалуется:

...В моем хрусталике что-то сдвинулось, ибо, к сожалению, я часто вижу все наоборот: самые серьезные вещи кажутся мне смешными, а смешные, напротив, чрезвычайно серьезными. И это зачастую вызывает у меня такой ужасный страх и головокружение, что я едва могу устоять на ногах¹.

Однако даже при этом в нем узнают принца, а значит, преображение уже состоялось. Но это принц в изгнании, на чужбине, не у дел, «без необходимого пространства»: ему нужно обрести королевство и, чтобы окончательно выздороветь, соединиться браком «с прекраснейшей из принцесс». Его королевство — это край игры и театра, его принцесса — Брамбилла. Решающая точка в становлении Джильо — сцена, где он под видом Капитана Панталоне импровизирует на Корсо сцену, в которой *отвергает* любовь Брамбиллы. Обретя способность порвать с собой и с любимым образом, Джильо возвращает себе и самоуважение, и любовь принцессы. Представ перед Брамбиллой в гротескном наряде, он наконец находит свою подлинную родину. Он наконец и полностью чувствует себя подлинным Джильо, не теряет натуры принца и вместе с тем выступает самым потешным из Капитанов Панталоне: троими в одном лице. Точно так же Джачинта становится одновременно прежней модисткой, Принцессой Брамбиллой и потрясающей Смеральдиной. Для обоих героев времена раздвоенности и разлуки чудом остались позади: их отдельные сны слились в один, сами собой приладились друг к другу их роли. Множественность персонажей в сознании — свидетельство теперь уже не расколотости их «я», но избытка жизненных сил, в единстве которых гармонически сочетаются ирония, воображение (*Fantasia*) и любовь. Если пройти через самопожертвование и самоосмеяние, то комедия дель арте

1. Там же. С. 324. — *Прим. перев.*

выступает пространством, где актер ни в чем не поступает своей свободой, — бесплотным миром вечных и неизменных *типов*, которым необходимо следовать, проявляя при этом всю силу неистощимой изобретательности. Однако «принцип реальности» не поколеблен: в конце, как и в начале повествования мы оказываемся в комнате, где хозяйничает старая Беатриче, стряпающая сытные макароны. Только теперь это не та жалкая комнатуха, какая была в начале: это просторная комната со всеми признаками достойного благополучия...¹ Круг замыкается, мы возвращаемся к началу и присутствуем при воссоединении влюбленных, но это *обогащающее* возвращение. Их любовь стала больше и глубже, Джачинта уже не просто модистка, а Джильо — не жалкий актеришка. В них пробудилось сознание. Потерянное в испытаниях вернулось сторицей.

Как под нарядом Челионати долгое время скрывается князь Бастианелло, а под напыщенной внешностью Джильо таится росток («фава» — по-итальянски «боб») природы настоящего принца и блестящего актера комедии дель арте, так и повесть Гофмана несет в себе чудесную волшебную сказку. Это ключевой миф всей вещи, объясняющая аллегория, которая высвечивает повесть изнутри. Сначала ее рассказывает Челионати при встрече с немецкими художниками в греческой кофейне: последующие эпизоды взяты из книги, которую читает во дворце князя Бастианелло «старичок с длинной белой бородой, одетый в серебристую мантию». Тот же старик в кортеже при въезде принцессы Брамбиллы несет на голове перевернутую воронку — традиционную эмблему сумасшествия. Как и Челионати (шарлатан, зубодер, торговец очками), старичок скрывает *знание* под видом иллюзии и неразумия — единственной защитой глубочайшей мудрости.

Перед нами аллегория в гностическом духе, но в пародийном виде:

В давние-предавние времена, точнее сказать, во времена, следовавшие сразу за первобытными, как среда первой недели великого поста следует за вторником масленицы, страной Урдар-сад правил молодой король Офиох².

1. Джильо наконец находит здесь тот простор, на нехватку которого жаловался во времена «хронического дуализма».
2. Гофман Э.-Т.-А. Принцесса Брамбилла. С. 261. — *Прим. перев.*

Эти времена, приближенные к абсолютному началу, — настоящий золотой век. Но, как известно, золотой век длится недолго. И мы тут же узнаём, что король Офиох и его подданные «одержимы какой-то странной печалью, отравлявшей им всякую радость, невзирая на все окружающее великолепие»¹.

Офиох, как Тарталья в «Любви к трем апельсинам», — принц-меланхолик. Этот сказочный прототип словно раздвоился. Но объяснение королевского недуга принимает философскую или, вернее, гностическую форму. Офиох утратил изначальную полноту, единство с матерью-природой, дар непосредственного постижения.

Быть может, в душе короля Офиоха еще жили отзвуки тех давних времен высочайшей радости, когда природа лелеяла и пестовала человека, как свое любимейшее дитя, наделив его даром непосредственного видения всего сущего, а следовательно — пониманием высшего идеала и чистейшей гармонии. Ибо ему часто казалось, что в таинственном шелесте леса, в шуме кустов и ручейков он слышит милые голоса. А из золотистых облаков к нему простирались чьи-то светлые руки, словно хотели его обнять, и тогда его грудь ширилась от какой-то жгучей, сладостной тоски. Но тут все рушилось, обратившись в беспорядочную грудку обломков; ледяными крылами овеял его темный, страшный демон, разлучал с матерью, и король Офиох видел, как она в гневе покидает его, беспомощно. Голоса дальних гор и лесов, прежде будившие в нем страстную тоску и сладостное воспоминание о былой радости, заглушались злорадным смехом этого темного демона. И палящий жар его язвительной насмешки рождал в душе короля Офиоха мучительную иллюзию, будто голос демона — это голос разгневанной матери, которая злобно жаждет погубить свое негодное дитя².

Не станем дознаваться у Гофмана (метафизика — не по его части), для чего он ввел в действие демона и в чем причина этой злой воли. Голос оракула сообщает нам, что «непосредственное видение уничтожил разум». Ничто не может унять тоску принца. Женитьба на принцессе Лирис, которая непрерывно «вяжет филе» и без конца хохочет легкомысленным смехом, только утяжеляет его беду. Единственное развлечение

1. Там же. С. 262. — *Прим. перев.*

2. Там же. — *Прим. перев.*

принца — «охотиться на лесного зверя». Во время одной из таких облав Офиох, думая, что целит в орла, попадает стрелой в грудь волшебника Гермода, хранителя башни, куда некогда «в ночи, полные тайн, всходили древние короли этой страны... посвященные посредники между людьми и Владычицей всего сущего, дабы возвестить народу волю и слова Всемогущей». Но волшебник, пробужденный от долгого сна, предрекает восстановление, возрождение утраченного:

Мысль разрушила представление, но из хрустальной призмы, в которую, борясь и сочетаясь, слились воедино огненный поток и губительный яд, воссияет, вновь родившись, представление — зародыш самой мысли!¹

Стрела — жало скорби — несет пробуждение и если не возвращает первожданное счастье в тот же миг, то по крайней мере пророчит *Wiederbringung aller Dinge*² (апокатастасис), примирительный синтез противоборствующих сил. Яд — часть врачующего снадобья, он входит в его состав. Известно, что по «традиционной» науке алхимиков хрусталь представляет собой смешанную субстанцию, в которой соединены свет и охлажденный яд. Так и разрыв, дойдя до уровня хрустального синтеза, оборачивается началом нового единения.

До того времени король Офиох и королева Лирикс должны впасть в долгий летаргический сон, напоминающий смерть. В положенный срок над ними появится летящий волшебник с призмой из сияющего хрустала в руках:

...Едва маг высоко поднял ее в воздух, как она растеклась блестящими каплями и ушла в землю, но тут же с веселым шумом забила чудесным серебристым источником³.

Вокруг волшебника и его живительного источника завязывается яростная схватка четырех стихий, но вскоре битва кончается, волшебник исчезает, и «на том месте, где сражались духи воздуха, образовалась прекрасная, светлая, как небо, зеркальная гладь огромного озера в кайме из сверкающих камней...».

1. Гофман Э.-Т.-А. Принцесса Брамбилла. С. 265. — Прим. перев.
2. Восстановление всего (нем.). — Прим. ред.
3. Гофман Э.-Т.-А. Принцесса Брамбилла. С. 266. — Прим. перев.

В то самое мгновение, как таинственная призма мага Гермода разлилась в озеро, королевская чета очнулась от своего долгого, зачарованного сна. Оба — король Офиох и королева Лирис — мигом поспешили туда, влекомые неодолимой силой. Они первыми заглянули в воду. И когда увидели в ее бездонной глубине опрокинутое отражение сияющего голубого неба, кустов, деревьев, всю природу и самих себя, им показалось, что с их глаз спала темная пелена и им открылся новый, дивный мир, полный жизни и радости; с познанием этого мира в душе их зажегся такой восторг, какого они никогда еще не изведывали. Они долго всматривались в это озеро, затем поднялись, поглядели друг на друга и... засмеялись, если можно назвать смехом физическое выражение сердечной полноты, так же как торжества душевных сил. Если бы даже то просветление, которое выражало сейчас лицо королевы Лирис, только теперь придав ее прекрасным чертам подлинную жизнь и небесное очарование, не говорило о полной духовной перемене, то всякий бы ее в ней заметил уже по тому, как она смеялась. Ибо, как небо от земли, отличался ее теперешний смех от того громкого, бессмысленного хохота, которым она прежде так терзала короля. Недаром умные люди говорили, что это смеется не она, а другое, скрытое в ней, непостижимое существо. Так же изменил смех и короля Офиоха. И, засмеявшись столь необычно, оба они в один голос воскликнули:

— О, мы были на чужбине, пустынной, негостеприимной, во власти тяжелых снов и проснулись на родине. Теперь мы узнаем себя, мы больше уже не осиротелые дети! — И они упали друг другу в объятия в порыве самой горячей, искренней любви¹.

Пустая насмешка и сумрачная меланхолия побеждены. С высоты небес доносятся последние слова волшебника. В них — аллегорическое истолкование сказки:

Мысль разрушает представление, и человек, оторванный от материнской груди, бродит бесприютный, в вечных колебаниях и заблуждениях, слепой, глухой. Пока, взглядевшись в отражение собственной мысли, не осознает, что она существует и что в той глубочайшей и богатейшей залежи, которую открыла перед человеком его мать-природа, он полновластный суверен, хоть и должен повиноваться ей как вассал².

1. Там же. С. 267. — *Прим. перев.*

2. Там же. С. 268. — *Прим. перев.*

Как видим, источник здесь — вовсе не символ первоначал, первозданного истока. Принесенный в хрустале раненым волшебником, он теперь как бы обогащен страданием: это зеркало, в котором разум мыслит сам себя, созерцает свой перевернутый образ и берет верх над собственным самовластьем. Отныне разум знает: он — суверен и вместе с тем вассал природного мира... Превратившись в зеркальное озеро, родник довершает рефлексивное раздвоение духа, но так, что дух теперь способен предстоять самому себе. Воссоединение происходит не за счет того, что отрицательное начало (разум) подавляют, а с помощью двойного отрицания, когда разум превосходит себя и освобождается от собственного проклятия. Таково действие иронии. Оно раскрывается в толковании, которое дает рассказу Челионати один из слушавших его немецких художников (Рейнгольд употребляет слово «юмор», но юмор и ирония в данном случае понятия равнозначные):

...Источник Урдар... есть не что иное, как то, что мы, немцы, именуем юмором, — чудесная способность мысли путем глубочайшего созерцания природы создавать свой двойник — иронию, по шальным трюкам которого мы узнаем свои собственные и — да будет мне разрешено воспользоваться столь дерзким словом — шальные трюки всего сущего на земле, — и тем забавляемся¹.

«Шарлатанство»

Не раз говорилось о том, скольким Гофман обязан мыслям философа и врачевателя Г.-Г. фон Шуберта². На самом деле в гофмановской теории иронии явно различимы отзвуки философии Фихте³.

Но миф с этой вновь обретенной радостью не заканчивается. История продолжается очень необычно и, что бы там ни гово-

1. Гофман Э.-Т.-А. Принцесса Брамбилла. С. 269. — Прим. перев.
2. См., в частности, замечания Поля Сюше в его введении к переводу «Принцессы Брамбиллы».
3. См.: Benjamin W. Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik // Schriften. Т. II. Suhrkamp Verlag, 1955. S. 420–528; Ernst F. Die Romantische Ironie. Zürich, 1915; Schuwer C. La part de Fichte dans l'esthétique romantique // Le Romantisme allemand. Numéro spécial des «Cahiers du Sud». Mai-juin 1937.

рили иные из гофмановских истолкователей, вовсе не для того, чтобы подготовить для сказки зрелищный оперный апофеоз. Если миф внутри гофмановской повести до известной степени повторяется, то лишь потому, что миф о зеркале был бы неполон, не повторись в зеркале он сам. И это *зеркальное повторение*, как требует миф, проходит через историю смертей и воскрешений, дурных снов и пробуждения от них.

Офиох и Лирис внезапно умирают, не оставив наследников. Их тела бальзамируют; приближенным с помощью хитроумных устройств удается на время уверить народ, будто власти живы. Зеркальное озеро мутнеет, став тинистым болотом. В отчаянии от случившегося к волшебнику Гермоду направляют делегацию, на пути ей встречается злой дух, принявший обличие волшебника и под видом загадок дающий коварные советы... В образе прелестного ребенка, скрытого в цветке лотоса, который вырос на месте высохшего озера, появляется вновь провозглашенная Королева. Это принцесса Мистилис, ей предстоит властвовать над Урдаром. По мере того как она растет, окружающие замечают, что она говорит на неведомом языке. Средство, рекомендованное злым духом, — связать сеть с помощью рукодельного набора, спрятанного под надгробием королевской четы, — превращает Мистилис в фарфоровую фигурку. Но лучшие красавицы королевства продолжают вязать, поскольку, по загадочным словам пророчества, они должны изготовить сеть, в которую попадет «пестрая птица». В чем аллегорический смысл сети? Возможно, речь идет о чисто внешнем и бесконечном труде ума, стремящегося рационально познать мир путем ассоциаций. (Как известно, английские романтики противопоставляли творческому воображению бесплодные ассоциации *fanasy*.) Что кроется за «пестрой птицей», мы знаем: это не кто иной, как «желторотый птенец» Джильо, вырядившийся в пестрое одеяние принца, без которого, как он считает, ему не проникнуть во дворец Пистойя.

И как прежде яд разума вошел в состав целительного хрусталя, так теперь советы коварного духа исполняются наперекор его козням. Пойманный и заключенный в позолоченную клетку, самовлюбленный и разукрашенный птенец Джильо проходит здесь через один из последних этапов своего воспитания. Ему осталось познать безудержный хмель танца с принцессой

Брамбиллой и принести в жертву собственного смехотворного двойника... Теперь Джильо снова проникает во дворец Пистойя, на этот раз вместе с Брамбиллой, в необычной свадебной процессии, и если в первый раз мы видели, как он любит себя и надувает торс в потускневшем настенном зеркале, то теперь он вместе с невестой склоняется над Урдарским озером, сызнова возникшим в преображенном Дворце:

Купол ушел ввысь, превратившись в светлый небесный свод. Мраморные колонны стали высокими пальмами, золотая парча с балдахина упала, раскинувшись ярким цветочным лугом, а огромное кристально чистое зеркало растеклось прозрачным, дивным озером... Тут влюбленная чета — принц Корнельо Кьяппери и принцесса Брамбилла — очнулись от сковывавшего их оцепенения и невольно вгляделись в зеркальную гладь озера, на берегу которого стояли. И только они всмотрелись в озеро, как сразу узнали себя, посмотрели друг на друга и залились особенным смехом, который можно уподобить только смеху короля Офиоха и королевы Лирис: охваченные величайшим восторгом, они кинулись друг другу в объятия¹.

В тот же самый миг принцесса Мистилис, освободившись от злых чар, сделавших из нее всего лишь фарфоровую куклу, возвращается к жизни, выходит из чашечки лotosового цветка и предстает гигантской богиней: она «достала головой до синего неба, а ногами... твердо встала на дно глубокого озера»².

Так, переходя от отражения к отражению, от одного освобождения к другому, мифологическое повествование и «подлинная» история Джильо сближаются. Мистилис, наследница Урдарского королевства, «и есть настоящая принцесса Брамбилла». Следуя этому циклу новых рождений, мы покидаем сказочную страну, где история начиналась, и через хитро-сплетение чудесных происшествий добираемся в конце до четы юных комедиантов, которым открывается Знание. Они наследуют королевство, благодаря им и ради них все снова приходит в гармонию. Исцеление Офиоха было возвращением непосредственного Представления; явление Мистилис

1. Гофман Э.-Т.-А. Принцесса Брамбилла. С. 331–332. — *Прим. перев.*

2. Там же. С. 332. — *Прим. перев.*

означало возвращение власти над королевством; смех Брамбиллы и Корнельо Кьяппери представляет собой символическое возвращение Офиоха и Лирис (или воспоминание о золотом веке) и возвращение Мистилис к жизни. Но это еще и возрождение комедии дель арте, к которому стремился князь Бастианелло ди Пистойя... Тогда исцеление Джильо — это «зеркальный» повтор исцеления Офиоха, но этого исцеления, в котором реальность переплетается с изначальным мифом, не произошло бы, не будь между ними промежуточного этапа — я говорю о безумном порыве любви к воображаемой восточной принцессе Брамбилле. Так реальное (Рим, Джильо, Джачинта), воображаемое (Восток принцессы Брамбиллы) и мифологическое сливаются в одно и в конце концов нерасторжимо воссоединяются. Как мы видели, Джильо обретает как бы тройную природу: он в одно и то же время Джильо, Капитан Панталоне и принц Корнельо Кьяппери, но вместе с тем он и король Офиох. В самом конце повествования из самозабвенно-счастливых слов Джачинты мы узнаём, что четыре «пространства» пересекаются: «Тут лежит Персия, а там Индия, здесь вот находится Бергамо, здесь Фраскати... наши царства рядом... нет, нет, это одно царство, которым правим мы — великая, могучая, венценосная чета... оно-то и есть прекрасная, светлая страна Урдар-сад... Ах, как радостно!»¹ Бергамо — мифическая колыбель комедии дель арте (и, в частности, родина Труффальдино), а Урдарское озеро, как аллегорически поясняет Бастианелло, это театр: чтобы спасти Мистилис, следовало найти «молодую пару, которая была бы не только воодушевлена подлинным юмором, подлинной фантазией, но могла бы и объективно, как в зеркале, разглядеть в себе это душевное настроение и воплотить его в такие образы, чтобы оно воздействовало на большой мир, в который заключен малый мир сцены. Театр, если хотите, в какой-то мере должен уподобиться Урдар-озеру...»².

Но Гофман на этом не останавливается. Переходя от отражения к отражению, от возвращения к возвращению, все движется *в нашу сторону*. Театр — это наш внутренний мир, мы сами в нем «действующие лица и исполнители». Введенная

1. Там же. С. 333. — *Прим. перев.*

2. Там же. С. 335. — *Прим. перев.*

сначала мифом об Ударе, аллегория захватывает все другие уровни повествования, так что к концу Джильо и Джачинта и сами уже не столько реальные персонажи, сколько аллегорические фигуры. В последней сцене повести князь, обращаясь к Джачинте и ее мужу, провозглашает:

Видишь ли, я мог бы, памятуя о своем шарлатанстве, забросать тебя всякими непонятными и в то же время пышными фразами: я мог бы сказать, что ты фантазия, в крыльях которой юмор нуждается прежде всего, дабы воспарить; но что без тела, без плоти юмора, ты, фантазия, осталась бы только крыльями и, оторвавшись от земли, носилась бы по прихоти ветра в воздухе. Но я этого не сделаю хотя бы потому, что боюсь впасть в аллегорию...¹.

Аллегорическая зараза постепенно распространяется. Оказывается, тема шитья — присутствовавшая уже с начала повести в сцене примерки платья, заказанного синьором Бескапи, — тоже несла *фигуральный* смысл. Портной и импресарио Бескапи признается:

Я всегда казался себе таким человеком... которого прежде всего заботит, чтобы при раскрое сразу не испортить всего: как формы, так и стиля².

От истолкования к истолкованию область таинственного в повести сужается. Однако мы нигде не утрачиваем ощущения радующей неисчерпаемости, но лишь глубже понимаем, что все здесь подчинено одному — прихоти художника (передетого под «маэстро Калло»). Существование и несуществование постоянно сменяемых героев — целиком в руках автора: через них он дает нам урок иронии. Королевство Урдар, помещенное у начал мира, само представляет собой зеркало, в котором сознанию художника открывается зрелище его собственных начал и последующих судеб. Это призма, преломляющая его собственное изображение. Он расщепляется на фигуры волшебников, злых духов, персонажей королевской крови, актеров, шарлатанов, но наделяет каждого из них

1. Гoffман Э.-Т.-А. Принцесса Брамбилла. С. 334–335. — Прим. перев.

2. Там же. С. 335. — Прим. перев.

частицей той творческой силы, которую расходовал, их создавая: все персонажи повести — художники разного мастерства и достоинства, и все они — отдаленные отсылки к свободному и полновластному автору, которого, каждый по-своему, воплощают. Он вбирает их всех в себя, как неоплатонический демиург, дав им временную жизнь на страницах книги. Последним из упомянутых в ряду родников и зеркал становится тот, в котором берет начало само повествование: «Здесь вдруг иссякает источник, из которого, благосклонный читатель, черпал издатель этих страниц»¹.

Меланхолия, результат *пережитого* душой разрыва, исцеляется иронией, то есть отстранением и переворачиванием, которые утверждает активная сила духа, призвавшего на помощь воображение. Урок Гофмана как будто смыкается здесь с понятийным языком философии, но Гофман дает нам его, черпая множество элементов у Гоцци и старинной сказки, главный из которых — образ принца-меланхолика. Ибо без такого развертывания в повествовании и сказке воображаемая явь была бы ущербной и дух не нашел бы зеркал для собственного образа — ведь понятийный язык ограничивается лишь сетью...

В сказке Базиле исцеление от меланхолии — взрыв смеха — приходит в миг, когда старуха вдруг показывает «одну смешную штуку». У Гоцци мы видим, как старуха падает навзничь, задрав ноги, и показывает ту же штуковину: разумеется, подготовленный читатель знает, что «фея Моргана» — это аллегорическое изображение театра аббата Кьяри, но обценная магия лишь слегка приглушается этим интеллектуализированным толкованием. Гофман, писатель уже послекантовской эпохи, не может ограничиться подобным наивным реализмом. Все внешнее для него есть внутреннее, субъект должен рассмеяться перед собственным изображением, поняв, что вся суть — в их различии. Однако идея *смешного* этим нисколько не устранена. Она даже в некотором смысле особо подчеркнута, поскольку перенесена на лицо. Кроме того, творчество Гофмана связано с простодушным миром Базиле множеством тайных нитей.

Если король Офиох смеется над собственным перевернутым лицом, то Джильо, чтобы походить на Офиоха, должен

1. Там же. С. 336. — *Прим. перев.*

надеть маску и костюм из «Balli di Sfessania»¹ Калло (которым непристойности не занимать и народные истоки которых — ровно те же, что у Базиле). Начиная с кувырков Морганы, через всю повесть проходит образ *переворачивания*: смех всякий раз вызывается потешной «неприятностью», которая внезапно меняет местами верх и низ (так же как зад и перед).

Вполне уместно привести здесь определение иронии в классической риторике: «Ирония, — пишет Дюмарсе, — это фигура, посредством которой *дают понять обратное* тому, что говорится, почему и слова, использованные иронически, никогда не воспринимают в прямом и буквальном смысле»². Прибегая к сказочному образу переворачивания, Гофман вводит риторическую фигуру (разумение от противного) в строй существования, так что фигура теперь означает стремление стать и видеть себя другим. Речь уже не о языке, а о самом бытии героя, ищущего исцеления, познания, любви. Впрочем, сама по себе способность к *переворачиванию* еще не исцелит дух: того, что Офиох и Лирис, Брамбилла и Корнельо Кьяппери видят себя в перевернутом образе, недостаточно, — они должны увидеть друг друга, обменяться взглядом любви. Показательна в этом смысле смерть Офиоха:

...Вдруг король Офиох сказал: «Лишь в ту минуту, как человек падает, во весь рост выпрямляется его подлинное “я”»... едва король Офиох произнес эти слова, он и впрямь упал и больше не встал, ибо умер³.

Если решиться на аллегорическое истолкование происшедшего (сам Гофман на него не пошел, но ничто не запрещает сделать это нам), то его можно понять так: Офиох падает замертво в тот миг, когда иронии недостает необходимого дополнения — любовной фантазии... Но с другой стороны, — поскольку мы в кругу фантазмагорических превращений — упомянутое королем его «подлинное “я”» воскреснет в виде принцессы Мистилис, которой и самой предстоит «через девятью девять ночей» таинственно явиться из озера: ее

1. Название серии гравюр Жака Калло (по названию неаполитанского танца). — *Примеч. ред.*
2. *Du Marsais. Des Tropes.* Paris, 1776. Seconde partie, XIV. P. 199.
3. *Гофман Э.-Т.-А. Принцесса Брамбилла.* С. 295. — *Прим. перев.*

божественный образ, вырастающий в конце повествования, чтобы соединить небо и землю, порожден и жив смертью Офиоха.

У Гоцци меланхолию Тартальи излечил Труффальдино (сам, в свою очередь, отдаленный наследник «*diavoletto di raggio*»): в сцене с кувырком Морганы ему отведена роль «постановщика». Он — неуклюжий и чудесный помощник, неожиданный спаситель (или спасатель)... Постоянно удваивая перспективу, Гофман вводит героя, наделенного в сказке независимым, внешним существованием, в самую душу своих действующих лиц. Офиох исцеляется от меланхолии, увидев свое отражение в сказочном озере, но и озеро здесь аллегорически изображает мысль, обращенную на самое себя. В принце-меланхолике кроется шут-избавитель. Точно так же Джильо Фава возвращает себе душевное здоровье без вмешательства шута-избавителя — он сам становится образцовым шутком. Труффальдино теперь — не случайная и посторонняя роль: это часть и акт сознания. Окончательно удостоверив этот переход к внутреннему, психоанализ, сам порожденный романтизмом, одним из лучших «воплощений» которого был Гофман, скажет, что изначально Труффальдино представлял собой беспокоящую часть сознания («оно», по Фрейд, или «тень», по Юнгу) и что в попытке от него избавиться «первобытное» сознание вынесло его вовне и наделило независимым существованием. Сознание более развитое, более способное к внутренней целостности сумеет распознать в этом гримасничающем образе свою же первичную жизненную силу, в этом мысленном воплощении хитрости и коварства — свой не знающий удержу инстинкт. Именно потому, что он нарушитель границ — не взирающий ни на какие запреты благоприличий и отважно переходящий черту между жизнью и смертью, — Труффальдино может быть чудесным *проводником*, который способен вернуть в мир живых того, кто заточен в краю тьмы и смерти. Так что этот зачинщик беспорядков волен привести мир, *обезображенный* тайной порчей, к первозаданной гармонии... Для Офиоха, для Джильо такой порчей выступала мысль (разум, кокетство ума, который видит собственное отражение и любит ее им). Ирония доводит порчу до освобождающего *предела*: зеркальное отражение *переворачивается* и начинает гримасничать само. Мысль отделяется от

себя, сознание освобождается от двойника; Нарцисс расколдован, он сбросил груз губительной зачарованности. Собственный облик превратился для него в «потешную штуковину».

Романтическая ирония

Как ясно видно в процессе самосознания Джильо, Труффальдино стал составной частью его «я»; тем не менее все развитие Джильо, весь его путь к Знанию неотвратимо внушены ему шарлатаном и терапевтом Челионати. *Внешние* посредники не исчезают из повествования полностью: не будем забывать, что в мифе об Урдар-саде высочайшая миссия нести хрусталь, который превратится в чудесное озеро, поручена волшебнику Гермоду. В образах подобных посредников, постановщиков-демиургов выступает отец, «сверх-я», но это «сверх-я» благожелательное, оно стремится примирить «я» с его первобытными инстинктами, включить их ради его душевного здоровья в единое целое. На последнем уровне, куда нас приводит аллегория, — на уровне творящего сознания самого Гофмана — все окончательно становится внутренним, и волшебники, сменявшие друг друга по ходу рассказа, превращаются в своего рода полномочных представителей писательского сознания и предвосхищения. Все герои действовали по его указке ради его душевного здоровья. Джильо приходит к Знанию, но (как дают понять постоянные авторские отступления в повести) сознанием пути к этому Знанию наслаждается сам Гофман.

Тем самым ирония, в ее понимании романтиками, выступает актом рефлексии, *моментом* в становлении духа. Этот переход к внутреннему, при всей важности, сопровождается *отстраненностью* не только «я» от самого себя, но и писателя от окружающего мира. Если насмешка Гоцци в форме аллегорической сказки направлялась на вполне реального аббата Кьяри, то мишень гофмановской иронии — вымышленный римский предок аббата. Сатира, обращенная на других, у Гофмана явно уступает место иронии, направленной на самого себя в попытке обрести высшую свободу. «Внешняя» сатира — это насмешка, которую Гофман считает поверхностной и пустой: таков, до ее выздоровления, смех королевы Лирис. Отказываясь от просвещенческого рационализма, Гофман

вместе с ним отказывается от задач борьбы, воодушевлявших этот рационализм. Для эпохи рококо насмешка, сатирическая шпилька — законченные формы отрицания, размениваемые по мелочам во множестве разновидностей. В отличие же от насмешки ироников просвещенческой эпохи, всегда направленной на других, романтическая ирония (как ее за все поколение определил Шлегель) характеризует прежде всего отношение художника к себе самому: это внутренняя рефлексия, акт бесконечного самоотрицания, на которое способно осуществляющее свою свободу сознание. Разумеется, романтическая ирония не забывает внешний мир, иначе ей нечему было бы противостоять. Но различать в окружающем отдельные смешные приметы, возмутительные черты ей неинтересно: она решительно и целиком отвергает «внешний» мир, поскольку отказывается унижать себя до чего бы то ни было внешнего. В лучшем случае романтический ироник пытается придать свободе, которую завоевывает первым делом для самого себя, способность распространяться вширь: тогда он предается мечтам о согласии между духом и миром, когда все окружающее возродится в царстве духа. Тогда наступит великое Возвращение, всеобщее *восстановление* вещей, разрушенных прежде злыми силами:

Кто этот «я», который в состоянье
Родить «не-я» в неистовом экстазе
И выискать блаженству оправданье?
Страна и город, мир и «я» — все это
Приобрело невиданную ясность,
И «я», отказывавшийся от света,
Свою осознаёт к нему причастность,
И правда жизни обретает силу,
Отвергнув ложной мудрости опасность¹.

Посредником в деле всеобщего восстановления выступает теперь искусство. Гофман, как ни один из романтиков, стремился вернуться к миру. Символом этого стало «буржуазное» счастье, которое находят в конце повести его юные комедианты. В этом что-то слегка разочаровывает.

1. Гофман Э.-Т.-А. Принцесса Брамбилла. С. 299–300 (пер. К. Богатырева). — *Прим. перев.*

«Принцесса Брамбилла» прямо упоминается в одной из записей кьеркегоровского «Дневника». Вряд ли Кьеркегор нашел что-то близкое себе в том, что повесть Гофмана завершается полным семейным счастьем. Подобного апофеоза совместной жизни он не знал, да и начало мира тоже никогда не представлялось ему таким, как в мифе о короле Офиохе, — непосредственным проникновением в глубочайший союз с матерью-Природой. Поразительно, но образ матери в кьеркегоровском мире отсутствует. Если существует эсхатология Кьеркегора, то она не предвидит конечное «восстановление всех вещей», а скорее предчувствует, что истинно верующие будут навеки отделены от осужденных. Однако заметка в «Дневнике» лучше всего сама расскажет, что мог найти Кьеркегор в повести Гофмана:

Поднявшись надо всем существующим и глядя на него с высоты, иронию можно преодолеть, только если в итоге поднимаешься над самим собой и видишь собственное ничтожество с этой головокружительной высоты, обретая тем самым свой истинный масштаб. (Ср. «Принцесса Брамбилла»¹.)

В творчестве Гофмана Кьеркегора привлекает энергия иронического отрицания, не дающая художнику довольствоваться низшими, ложными формами поэтического пафоса. Сам склонный к иронии, замороженный театром и жизнью актеров, но вместе с тем суровый критик романтической иронии, Кьеркегор в своей докторской диссертации («Понятие иронии») без обиняков расправляется с театром Тика, тоже наполненным отзвуками творчества Гоцци. Творчество Гофмана при всех его выкрутасах дает, по его оценке, более точное представление о том решительном духовном акте, который он сам называет «скачком». В повести Гофмана куда скорей, чем в театре Тика, Кьеркегор мог увидеть призыв к преображению всего существа, к духовному становлению «я»; мог он оценить в ней и описание трудного, усеянного препятствиями пути к себе. Но духовное становление «я» у Гофмана — это еще и преобразование в художника. Заданная цель здесь — эстетическое

1. *Kierkegaard S. Journal / Trad. Ferlov et Gateau. Paris: Gallimard, 1941. T. I. P. 102.*

совершенство. Кьеркегор же не собирается останавливаться на эстетическом¹.

Кьеркегор упоминает «Принцессу Брамбиллу», размышляя о необходимости *превзойти* иронию. Действительно, по его мысли, ирония — не та сила, которая способна победить меланхолию: она — всего лишь ее оборотная сторона. Ирония и меланхолия — не две непримиримые силы, это изнанка и лицо, Janus Bifrons² существования на «эстетической стадии». *Интерифоризация* иронии, противостоящей меланхолии, — то, что мы наблюдали у Гофмана, — должна завершиться, по мысли Кьеркегора, их полным тождеством. Для Гофмана ирония — целительница; по Кьеркегору, это лишь другая сторона той же самой болезни: ироник верит, будто он стал выше меланхолии, но его взлет — иллюзия, ни на какой иной уровень он не поднялся. Какими бы многоликими и многоцветными ни были его метаморфозы, дух здесь рассеивается и теряется в возможном, с которым никогда не сумеет совладать. Кьеркегоровская критика, в первую очередь направленная против Шлегеля и Тика, в конце концов переходит на Гофмана и его использование аллегории:

Поиск идеала не ведет ни к какому идеалу, потому что на поверку любой идеал оказывается всего лишь аллегорией, таящей в себе другой, более высокий идеал, и так без конца. Почему поэт и не дает здесь покоя себе, а особенно читателю, ведь покой есть полная противоположность поэтического акта. Единственный покой, который он обретает, это поэтическая вечность, представляющая для него идеал; но это вечность небытия, поскольку она — вне времени, а потому найденный идеал миг спустя превращается в аллгорию...³.

И все же урок Гофмана не пропадет даром. Если ирония и меланхолия лишь по-разному отсылают к одному и тому же духовному уровню, нужно применить против них обеих, но еще радикальнее, целительное средство «перевернутого

1. О Кьеркегоре и иронии см.: *Pivcevic E. Ironie als Daseinform bei Soren Kierkegaard. Gutersloh: Gerd Mohn, 1960.*
2. Двуликий Янус (лат.). — *Прим. перев.*
3. *Kierkegaard S. Der Begriff der Ironie / Übers. von H.H. Schaefer. München und Berlin, 1929. S. 257.*

зрения» или, пользуясь терминами Кьеркегора, *качественный скачок*. Через иронию (в «романтическом» смысле) обязательно нужно пройти, чтобы освободиться от ложной серьезности и филистерства. Но затем ирония должна превзойти себя, от умственного отрицания необходимо перейти к экзистенциальному покаянию, утверждаясь в высшем юморе и высшей серьезности. Здесь мы приближаемся к точке, где под взглядом юмора поэтическая ирония сама должна перевернуться кверху ногами... Ироник — этот тот, кто в головокружении от возможного рискует потерять равновесие, но вместе с тем он владеет орудием духовного развития, если умеет обратить острое жало отрицания против своей обманчивой свободы. Избавление теперь — не дар, которым украшает себя обожествленный разум, не триумф сознания, верящего, будто способно из себя самого и одними собственными силами произвести на свет радости *идеала*. Отныне Труффальдино теряет власть: приведенный к сознанию своей конечности, разум утрачивает энергию, которую пытался почерпнуть в бесконечности иронического отрицания; опустошенный иронией мир уже не сделать пригодным для жизни. Остается лишь смиренно, терпеливо ждать знака, поданного Богом, заверения, ниспосланного свыше. Остается вера. Но, так же как Джильо скрывал природу венценосца под шутовским нарядом Капитана Панталоне, «рыцарь веры» будет вести себя так, чтобы сбить всех с толку: выпускать книги под диковинными псевдонимами, невзирая на смешки прохожих бродить по улицам Копенгагена в кургузых брюках, вышедшей из моды шляпе, с огромным зонтом, — он понял урок Челионати. И в отличие от Гоцци несколько не расстроится от того, что принят за другого, — зато он может с открытым забралом броситься в бой во имя христианства, а не только ради возрождения эстетического идеала.

Кьеркегор: псевдонимы верующего

У Кьеркегора чувство *маски* тесно связано с сознанием первородного греха. Адамов грех имеет последствием стыд телесной наготы, а стыд тут же влечет за собой желание одеться, укрыться, ускользнуть — замаскироваться. Маска — это стыд греха, распространенный на лицо. Действительно, грех и маска имеют общий источник — «головокружение от свободы». С помощью маски человек пытается, только неподобающим способом, вернуться в изначальное состояние, где он вновь обрел бы свою свободу нетронутой, словно она не согрешила, поддавшись головокружению. В тех же терминах можно описать и кьеркегоровский *герметизм* — демонический акт, которым отчаявшийся грешник замыкается в себе и отказывается признавать свое отчаяние: человек греховно утверждает свою волю к автономии и пытается сделать ее неязвимой с помощью маски. Иначе говоря: «Эта замурованная дверь... и есть та настоящая дверь, притом еще и плотно запертая, а за нею, словно прислушиваясь к себе, укрылось “я” и занимается тем, что обманывает время, отказываясь быть самим собой, хоть и не настолько, чтобы себя не любить»¹. Такое поведение помещает душу под арест; маска подобна тюрьме, откуда невозможно освободиться. Э.-Т.-А. Гофман и теоретики романтической иронии приписывают маске освободительную силу, Кьеркегор же заверяет нас, что она обманчива и способствует нашему порабощению.

Непринадлежность себе, ускользание от себя-проявляются с течением времени. Изначальное чувство маски усиливается

1. Благодарю Давида Брезиса за помощь в обновлении всех ссылок на Кьеркегора. *Kierkegaard S. Traité du désespoir / Trad. Ferlov et Gateau. Paris: Gallimard, 1932. P. 141 (Kierkegaard S. Œuvres complètes (OC) / Trad. P.-H. et E.-M. Tisseau. Paris: Éd. de l'Orante, 1966–1984. T. XVII. P. 219).*

чувством непостоянства и множественности «я»: «В этом моя беда: вся моя жизнь — сплошное междометие, ничто в ней не закреплено прочно (все подвижно — ничего неподвижно, никакой недвижности)»¹. Или еще: «У меня все проходит: прохожие мысли, преходящие боли»². Для языческого человека подобная подвижность — это наслаждение непосредственностью, порой доходящее до дионисийского восторга и упоения; напротив того, «христианская субъективность» переживает ее как страдание, потому что человек открывает в ней свою тварность, *отделенность* от творца. В каждый миг отрываясь от себя самого, он оказывается лишенным вечности; и обратно, будучи отрезан от вечности, он неспособен воссоединиться с самим собой. Поэтому ему приходится делать одно и то же усилие, пытаясь воссоединиться с собой и с вечностью. Иные ученики Гегеля назовут это человеческим обществом, Кьеркегор же называет это вечностью.

«Я человек не совсем реальный»³. Это заявление Бенжамена Констана в значительной мере применимо к опыту романтиков вообще. Но Кьеркегор удерживает представление об *истинном «я»*, которое молча выжидает, сохраняясь и при нехватке реальности. Говоря об «эксцентричных предположениях» своей жизни, он дает понять, что существует некий *центр*, от которого он удалился, но упорным трудом может достичь его вновь. «Моя нынешняя жизнь — словно скверная контрафактная перепечатка оригинального издания: моего истинного “я”»⁴. А это фактически означает, что истинная жизнь отсутствует: «Странное и часто ощущаемое мною беспокойство: что жизнь, которую я веду, не моя собственная, а точь-в-точь совпадающая с чьей-то чужой, а я не могу этому помешать; и каждый раз я замечал это лишь тогда, когда она была до какой-то степени уже прожита»⁵. Или еще: «Я двойник всех человеческих безрассудств»⁶.

1. *Kierkegaard S. Journal / Trad. Ferlov et Gateau. Paris: Gallimard, 1941. T. I. P. 89 (II A 328, J1 / Trad. K. Ferlov et J.-J. Gateau. Paris: Gallimard, 1941–1963. Ed. revue et augmentée. P. 153).*
2. *Ibid. T. I. P. 80 (II A 222, J1, p. 129).*
3. *Constant B. Le Journal intime. Paris: Presses universitaires de France, 1963. P. 520.*
4. *Kierkegaard S. Journal. T. I. P. 108 (II A 742, J1, p. 194).*
5. *Ibid. T. I. P. 92 (II A 444, J1, p. 161).*
6. *Ibid. T. I. P. 45 (II A 157, J1, p. 75).*

Жить подобно тени, заключенным в скобки, чужим двойником — такова мука человека, оставившего свое *истинное «я»* или же оставленного им. Но только при этом следует предполагать, что истинное «я» существует, что еще до контрафактных перепечаток имелось оригинальное издание. Что какое-то лицо, имя, сущность от века являются нашими. Мы вольны ошибочно их опознавать. Тогда наша жизнь обесмысливается вплоть до полной призрачности. Мы становимся лишь анаграммой своего имени. Его буквы перепутались, нужно составить его заново. Чтобы утвердить это истинное имя, чтобы сообщить ему существование, нужно признать вмешательство некоего трансцендентного Голоса. Обычно мы говорим «я зовусь...» Это годится в повседневных отношениях, где вольно обращается ложь. Напротив того, мое истинное имя — то, которым *зовет меня Бог*. С точки зрения религии человека именует Бог. Для духовного призвания необходимо имя, которым можно было бы называть индивида. Так был назван по имени Авраам. Этот зов должен быть однозначным: есть только одно истинное «я» и одно истинное имя, истинные по праву первородства. Ложные формы жизни могут его замаскировать, отдалить, но не уничтожить. В этом смысле можно говорить о подспудном *эссенциализме* экзистенциальной мысли Кьеркегора. Зов и отклик, призвание и ответственность предполагают имя, зиждущееся в вечности. Обрести свое истинное имя — не менее трудная задача, чем обрести вечность; это одна и та же задача.

В таком случае авторские псевдонимы могут символизировать дистанцию, отделяющую нас от подлинного имени, которое мы стремимся принять и вне которого мы пока живем изгнанниками. На первом уровне, на эстетической стадии, псевдонимы означали бегство и отказ от случайного имени, нежелание быть у него в плену; на втором же уровне, на этической стадии, они выражают собой чувство, что мы еще не по праву живем в себе и находимся вдали от цели, силясь собрать и вобрать в себя подлинное имя. «Человек эстетики, — пишет Кьеркегор, — держится вдали от существования благодаря тончайшей уловке: мысли»¹. Переход от эстетики к этике совершается не столько обращением в моральную *ортодоксию*,

1. *Idem*. Post-scriptum. / Trad. P. Petit. Paris: Gallimard, 1941. P. 168 (OC X, p. 235).

сколько постепенным приближением к личностной *ортонимии*. Осуществить себя, овладеть собой как задачей — таковы некоторые из формул Ассессора в «Или... или...»:

Тот, кто выбирает себя этически, обладает собой как задачей, а не как возможностью... Этический индивид познает себя, но это познание — не простое созерцание, так как иначе индивид определялся бы по своей необходимости; это размышление о себе, которое само по себе есть действие, и поэтому я выбрал выражение «выбирать себя», а не «познавать себя»... Познаваемая индивидом «Самость» — это одновременно и истинная, и идеальная «Самость», которой индивид обладает вне себя самого как образом, образцом для самовоспитания и одновременно — внутри себя, поскольку это он сам¹.

Мое имя и мое призвание — одна и та же проблема. Реальность имени утверждена вне меня, божественным актом наречения. Однако существует оно только вместе со мною; и оно станет моим созданием, поскольку я должен его избрать, освоить, сознательно принять. В результате воплощенность имени представляет собой точку контакта — бесконечно удаленную впереди от меня — между именующей меня трансцендентностью и тем еще безымянным «я», которое должно откликнуться на зов. Должна произойти встреча между свободой человеческого выбора и немотивированностью трансцендентного решения, присваивающего мне неповторимую сущность. Человек волен не узнать и отвергнуть этот зов, рискуя исчезнуть в поддельно-ирреальной жизни, стать тенью и кажимостью. Подлинность — это никогда не завершенное слияние случайного существования с вечной истиной. Недостаточно того, что мне дарована сущность, — она требует, чтобы я с нею воссоединился; точно так же недостаточно того, что вечность существует вне нас, нужно еще добиться ее, чтобы в ней через жертвоприношение поглотилось, но не исчезло вовсе человеческое время. Принимая этически свою индивидуальность, соглашаясь существовать согласно своей сущности, человек утверждает себя в своей непреодолимой *конечности*, каковая и есть его тварность, и такой ценой

1. *Kierkegaard S. Ou bien... ou bien... / Trad. Prior et Guignot. Paris: Gallimard, 1943. P. 538–539 (OC IV, p. 231–233).*

получает себя в своей *бесконечной* значимости. Эта новая свобода состоит уже не в том, чтобы странствовать по *беспредельному царству возможностей*, от одной индивидуальности к другой, она открывается нам в своей направленности на *самотождественность*. При определенной интенсивности религиозной веры все возможное вернется, и произойдет *вторение*.

Надо признать, в этом есть самотворчество. Человек заставляет себя быть, но по предсуществующему образцу («идеальной самости»), который предшествует его выбору и должен его указывать. Хотя человек этически и *отдается* себе, он достигает этого лишь в своих усилиях постепенно сблизиться с образом, который *был* ему заранее дан. Он становится собой. По-настоящему отдаться себе он может лишь после того, как будет *принят*. В этот миг решения, говорит Кьеркегор в другом месте, *индивид нуждается в божественной опоре*.

Так поиски себя приводят к встрече лицом к лицу с божественной трансценденцией — непостижимой основой всякого отдельного существования. Свое зримое лицо человек обретает от Бога, рассматриваемого как незримый лик. Отныне имя, которое он должен принять, но которое ему даровано, — имя, образующее собой личностную полноту, имя одновременно и ограниченное, и бесконечное, которого человеку никогда не воплотить вполне, — будет служить символическим представителем трансценденции. Кьеркегору кажется, что настоящее имя ждет его по ту сторону текущего момента, по ту сторону мира псевдонимов. «Многолетняя меланхолия привела к тому, что я не мог обращаться к себе на “ты” в глубинном смысле слова. Между меланхолией и этим “ты” простирался целый воображаемый мир... Его-то я отчасти и избывал своими псевдонимами»¹. Не достигший своего истинного «я» чувствует себя изгнанным из своего имени, ему запрещено его носить: это значило бы преждевременно и ложно присваивать себе то, что должно стать последним воздаянием.

Воображаемые персонажи, которых Кьеркегор выдает за авторов эстетических книг, соответствуют низшим уровням существования, тем «наблюдательным пунктам», от которых

1. «Дневник» 1847 года, процитированный Жаном Валем в его замечательной книге: *Wahl J. Études kierkegaardienes*. Paris: Vrin, 1949 (2^e éd.). P. 52 (VIII A 27, J2, p. 97).

он старается отстраниться, но которые ему нужно сначала «избыть».

Я чувствовал себя чуждым всем эстетическим писаниям¹ <...>. То есть написанное в них — действительно мое, но лишь в той мере, в какой я вкладываю в уста реальной, производящей поэтической личности ее понятие о жизни, как оно может быть понято из реплик, ибо мое отношение к произведению еще свободнее, чем у поэта, который творит персонажей и, однако, сам является автором в предисловии. На самом деле я безличен, этакий суфлер в третьем лице, поэтически создавший авторов, которые являются авторами своих предисловий и даже своих имен. Таким образом, в книгах, подписанных псевдонимами, нет ни слова лично от меня, я сужу о них лишь как третье лицо, понимаю их смысл лишь как читатель, у меня нет никакого приватного отношения с ними. Собственно, и нельзя было бы иметь такое отношение с дважды отраженным сообщением².

Так мы можем сказать, что не узнаем свой собственный образ, если он отражен двумя-тремя косо составленными зеркалами. Только здесь зеркала не просто отражают — они искажают, отчуждают, деформируют. Нельзя дальше отойти от себя самого: Кьеркегор решил не признавать своими некоторые возможности, отделяющиеся от его реального существования. Что это — знак полного избавления? Как свидетельствует его «Дневник», Кьеркегор не забывает сюжет «Принцессы Брамбиллы» — необычайного маскарадного каприччио, где Гофман разрабатывает тему освобождения через юмор: человек избавляется от груза смертельной серьезности, вызывая образ собственного *двойника*, чтобы над ним посмеяться. Происходит как бы новое рождение, отпочкование от себя... Однако в «Объяснительном воззрении на мое творчество» Кьеркегор специально доказывает, что стал «религиозным писателем» не в итоге постепенного освобождения. Сразу после издания своей первой книги, подписанной псевдонимом («Или... или...»), он выпустил под своим подлинным именем «Две наставительных речи». То есть ортонимное и псевдонимное

1. *Kierkegaard S. Point de vue explicatif de mon œuvre.* P. 67 (OC XVI, p. 60).

2. *Idem. Post-scriptum.* P. 424 (OC XI, p. 302).

творчество точно совпадает у него во времени. Псевдонимы — преходящие выражения, но переход от одного к другому тут же дается как *уже свершившийся*. В такой одновременности Кьеркегор видит доказательство того, что «религиозное было не постепенно открыто, но изначально утверждено». И продолжает:

Все эстетическое творчество предполагало запрет на религиозное, которое при этом присутствовало и все время беспокоило автора, словно говоря: «Ну, скоро ты закончишь?» Выдавая в свет свои эстетические произведения, автор жил под решающей властью религиозных категорий¹.

Однако ниже говорится: «Избегнуть эстетического творчества я не мог, так что в итоге и моя собственная жизнь впала в эстетику»². Кьеркегор подчеркивает это: «С самого начала присутствует двойственность, двусмысленность. С самого начала возникает религиозное, и вплоть до последнего момента еще присутствует эстетическое»³. Правда,

религиозное обладает решающим значением, тогда как эстетическое присутствует инкогнито⁴ <...>. Этот процесс включает в себя устранение поэтической и философской природы, с тем чтобы стать христианином. Любопытно, однако, что это движение начинается одновременно, из чего следует, что развитие идет осознанно: <...> последующее не отделено от исходной точки и не возникает по прошествии какого-то числа лет. Таким образом, эстетическое творчество несомненно является обманом, но в некотором другом смысле оно служит необходимым «выходом» для накопившегося⁵.

Кьеркегор признает, что эстетика была составной частью его жизни; но поскольку он от нее избавился, то она приобретает в его глазах новый смысл, и он объявляет, что она всегда была лишь педагогической маской. Хотя череда псевдонимов указывает, что требовалось внутренне трансформироваться, Кьеркегор уверяет, что эта трансформация с самого начала

1. *Idem*. Point de vue explicatif. P. 66–67 (OC XVI, p. 59).
2. *Ibid*. P. 68 (OC XVI, p. 60).
3. *Ibid*. P. 16 (OC XVI, p. 8).
4. *Ibid*. P. 34 (OC XVI, p. 28).
5. *Ibid*. P. 59 (OC XVI, p. 52).

предстала ему как действительно необходимая и вместе с тем уже завершенная. Он не желает выглядеть эстетическим человеком, раскаявшимся и мало-помалу захваченным религиозной верой. Эстетическое творчество представляет собой «необходимое очищение», своего рода катарсис, сопровождающий творчество религиозное. Кьеркегор отстраняется от себя самого — не только в «эпохэ» феноменологического анализа, но и в страстном отказе брать на себя полную ответственность за жизнь, которая не отвечала бы *единственной потребности*, а именно *потребности в вечном*¹. Достаточно приписать какое-нибудь злое желание псевдонимному автору, чтобы сбросить его на руки низшему персонажу внутренней драмы, оставленному позади иерархии ценностей, высшей из которых является вера. Здесь нет ни настоящего вытеснения (поскольку желание признается), ни настоящего признания (поскольку оно приписывается *другому*).

В основе такого раздвоения, конечно, можно опознать нечто невротическое, что специалисты, быть может, назовут шизоидностью. Смыкаются две личности, несводимые одна к другой, радикально разнородные, и у каждой из них свое имя. Но только эти две личности не игнорируют друг друга, что сразу же противоречит понятию шизоидности. У Кьеркегора изначальная шизоидность преодолевается рефлексией. Не переставая переживать противоречие, он осознает его, возвышает его до понятия, концепта, диалектически приводит его в движение, и это движение — начало избавления. При шизоидности имеет место простое и бесплодное соединение плохо сводимых вместе тенденций, у Кьеркегора же они упорядоченно, ценностно осмысленно накладываются одна на другую. Высшие стадии противопоставляются низшим, господствуя над ними. Кьеркегор представляет их как варианты выбора. Для шизоидного субъекта суметь сказать себе «или... или...», а затем *ответить* на этот вопрос — значит победить свой невроз, поставить себя перед необходимостью принять решение и восстановить себя в имманентности вновь завоеванного единства.

Такой псевдонимии, вытекающей из тайных запросов личности, Кьеркегор придает значимость методического приема.

1. *Kierkegaard S. Point de vue explicatif. P. 85 (OC XVI, p. 80).*

Индивидуальную данность своей болезненной личности он превращает в майевтический принцип. Собственно, кьеркегоровские псевдонимы никогда никого не обманывали. Это не ложные имена авантюриста, но авторские маски. Они всегда как-то соотносятся с содержанием книги. Константин Констанции, псевдонимный автор «Повторения», в самом своем имени несет повторение (наряду с прямой почтительной отсылкой к Бенжамену Констану — тоже автору рассказа о разрыве). Имена «Фратер Тацитурнус» и «Иоханнес де Силенцио» достаточно ясно указывают, что главный смысл их книг умалчивается. Для знающих греческий язык имя «Анти-Климакус» сразу же означает необходимость скачка. Но, хотя его псевдонимы никого и не обманывают, Кьеркегору хочется заставить заинтригованного ими читателя доискиваться, в чем же смысл такого более чем наполовину разглашенного обмана. А главное, Регина, Единственный Читатель, обнаружит в них объяснение в любви, если только сумеет его угадать...

Такой непрямой метод отказывается уговаривать, убеждать, доказывать и довольствуется лишь тем, что *возбуждает внимание*. Авторы псевдонимных книг не существуют, но «все время имеют в виду существование»¹; а тем самым они заставляют читателя задумываться о своем собственном существовании. Прямое сообщение — поучение или воззвание — было бы изменой. Кьеркегора интересует внутренняя жизнь читателя: «Внутренняя жизнь не поддается прямому сообщению, так как ее прямое выражение оказывается как раз внешним»². То есть рассогласованность внутреннего и внешнего заходит столь далеко, что любая речь становится лживой: внутренняя жизнь более не вправе проявляться, ничто не должно показываться вовне, чтобы не извратиться. Само религиозное жертвоприношение не должно ни быть зримо, ни открыто выдавать себя за жертвоприношение: сделавшись зрелищем, оно утратило бы всякую действенность, и исчезнувшей оказалась бы его религиозность.

Для апостола, стремящегося устранить всякую *видимость* апостольской миссии, единственным выходом становится указывать на внутреннюю жизнь молчаливым намеком, через

1. *Idem*. Post-scriptum. P. 176 (OC X, p. 245).

2. *Ibid*. P. 173 (OC X, p. 241).

подставленное читателю зеркало; сталкиваясь со своим собственным образом, читатель не сможет ускользнуть от беспокойства. Таким образом, он не попадет в положение слушающего речь или проповедь, призыв или требование; перед этим не обращенным к нему словом он будет чувствовать себя одиноким, оставленным; тогда-то в нем пробудится страх и умдренность. Отказом от красноречия Кьеркегор хочет сделать как можно более незначительным свое авторское присутствие, чтобы как можно больше обратить читателя к его собственной внутренней жизни. Тогда последний, переживая тревогу, начнет осуществлять «освоение сокровенного».

По отношению к придуманному им псевдонимному автору Кьеркегор держит себя как третье лицо; но и сам псевдонимный автор держит себя «объективно» в отношении переживающего опыт субъекта, рассматривая его глазами незаинтересованного психолога. Это разделение нигде столь не очевидно, как в «Виновен? Невиновен?». Здесь Кьеркегор разделяется на двух персонажей — Фратера Тацитурнуса и Квидама, над которым ставится психологический опыт. Тот, в свою очередь, сам разделяется. В его «Дневнике» сводятся вместе тексты, написанные в один и тот же день с годовым интервалом, — одни днем, другие в полночь. Псевдоним «Фратер Тацитурнус» тоже ясно говорит о том, что Кьеркегор занимает отстраненную позицию. Он наблюдает за Фратером Тацитурнусом, который, в свою очередь, наблюдает за Квидамом, который наблюдает сам за собой. Подобная ситуация повторится в комическом модуле у Тёпфера...

«Я видел, что я вижу себя». Это переглядывание нужно для того, чтобы читатель и сам чувствовал, как эти иронические персонажи его видят, разгадывают, но держат поодаль. Обычно читатель господствует над читаемой им страницей как специфическим объектом; здесь же, именно оттого, что автор прячется за неузнаваемой маской, читатель оказывается вынужден обратиться на себя самого и чувствует себя объектом господства, проницаемым и как бы уличаемым в своей недобросовестности, при том что никто, кроме него самого, на него не смотрел.

Сверх того, псевдонимия получает доказательную силу как двойная атака в полемике. С одной стороны, она дискредитирует метафизическую спекуляцию, гегелевскую Систему;

ибо любая система, стремясь к объективации и организации истин, с неизбежностью жертвует внутренней жизнью, не позволяющей зафиксировать себя как объект.

С другой стороны, псевдонимия «разбивает иллюзию христианства. Показывая, сколь трудно стать настоящим христианином, она обличает и дискредитирует пустую риторику проповедников, которые заботятся о своей репутации и задешево добиваются религиозных обращений <...>».

Коль скоро все называющие себя христианами обмануты иллюзией и коль скоро этой иллюзии нужно противостоять, то действовать следует не напрямую — не провозглашать во всеуслышание, что ты настоящий христианин, а более осмотрительно представлять себя как еще не христианина. Иначе говоря, к обманутому иллюзией следует подступаться с тыла. Вместо того чтобы бахвалиться собственным незаурядным христианством, следует предоставлять жертве иллюзии наслаждаться ее предполагаемым христианством, признавая, что сам ты далеко позади, — иначе его не избавить от иллюзии, что и вообще-то нелегко <...>. Иллюзию разрушают непрямым способом: повинувшись любви к истине, вместе с тем соблюдают всевозможную предупредительность к обманутому человеку и, со свойственной любви стыдливостью, отходят в сторону, чтобы не быть свидетелем того, как он, один перед лицом Бога, признается сам себе, что жил в иллюзии <...>¹.

«Эстетическое творчество — это обман, в котором обретают свой глубинный смысл псевдонимные произведения... Человека можно обманывать ради истины — как говорил старик Сократ, обманывать, чтобы привести к истине». Эта операция сравнима с той, когда «под буквами письма с помощью едкого реактива выявляют другое письмо»². Коль скоро любая поза, принимаемая перед другими, неизбежно оказывается маской, то лучше уж выбирать маску недостойного, чем облачаться в пышные одежды достоинства. Это значит показывать, что ты не заодно с важными и чтимыми особами, уклоняться от любых соблазнов филистерства. Кичиться церковным авторитетом, блестящей репутацией, выставять себя апостолом или даже стремиться к демонстративному мученичеству

1. *Kierkegaard S. Point de vue explicatif. P. 25 sq. (OC XVI, p. 19 sq.).*

2. *Ibid. P. 35 (OC XVI, p. 28–29).*

значило бы испортить все дело, пользуясь чисто внешними подпорками; так можно добиться согласия словесного, но не сердечного. Кьеркегору, напротив, нужно «отнять всякий шанс у авторитета»¹, держаться подальше от любой серьезности, казаться оригиналом и полубезумцем — в общем, «стать отсутствующим»², занимаясь шутовством и «сократизированием».

Через это прошел Кьеркегор, пытаясь спасти от отчаяния Регину. После разрыва их помолвки он старался представить себя безнравственным и легкомысленным, желая уверить ее, будто никогда по-настоящему ее не любил. Ему, мол, были просто любопытны некоторые психологические опыты... Чтобы не быть ответственным за духовное убийство, он хотел, чтобы она лучше уж возненавидела его, чем отчаялась и утратила веру. Так поступает Квидам со своим «психологическим опытом» («Виновен? Невиновен?»), а в «Повторении» ту же тактику предлагает Константин Констанций. Авраам, ведя Исаака на гору Морию, отрекается от Бога в присутствии сына, чтобы тот не проклял имя Господа в миг смерти. Такова проблема «Страха и трепета», символически повторяемая в притче об Агнессе и Тритоне. Можно обманывать другого ради его блага. Опираясь на такой «обман наоборот», Кьеркегор наставляет лжехристиан на путь «превращения в христиан».

Прямой долг перед истиной — целенаправленно сдерживать ее сообщение, то есть временно умалчивать кое о чем, дабы выгоднее показать его истинность, и такое умалчивание вытекает из ответственности человека перед Богом, от которого он получает дарованную ему долю размышления³.

Отчасти псевдонимия находит свое объяснение в конфликте с общественной средой. Этот непрямой метод оправдан тем, что Кьеркегор сознает свою изоляцию среди дехристианизированных христиан. Он чувствует, что призван оплачивать ценой собственной личности скандальное разоблачение *видимости*, более не соответствующей сути. Человек, который столь открыто шествует, нося маску, заставляет современников спросить себя, не есть ли их лица, которые они считают истинными, их искренность, которую они полагают чистой,

1. *Kierkegaard S. Journal*. T. I. P. 167 (IV A 87, J1, p. 274).

2. *Idem*. Point de vue explicatif. Op. cit. P. 77 (OC XVI, p. 69).

3. *Ibid*. P. 71 (OC XVI, p. 63).

их добродетели, которые они мнят достаточными и достойными, — не есть ли все это чистое лицемерие, призрачные, случайные подвиги, чеки без обеспечения. Этот добровольный обманщик — словно отказчик от военной службы: косвенным образом он обвиняет остальных в том, что они сами не знают свою обратную сторону.

Когда Иоханнес Климакус заявляет, что он не христианин, то читатель (по мысли Кьеркегора) должен тоже задуматься: «А христианин ли я?» Сатирический писатель, взаправду нося маску, показывает остальным ту ложь, которой они неведомо для себя заражены. «Обычно наша искренность — это маска, не сознающая, что она маска», — писал Ницше. Важно не срывать маски с других, а делать так, чтобы у них открылись глаза и они внезапно увидели себя в масках, подобно тому как Адам и Ева после прегрешения обнаружили свою наготу. Для этой цели требуются парадоксы и, чтобы еще их усилить, *паронимия*...

Так ставится вопрос о коммуникации. Для Кьеркегора характерно глубочайшее недоверие к любым средствам прямой коммуникации. Акт сообщения словно грозит уничтожить ценность сообщаемого. Язык есть мера всеобщего, и потому он приличествует этической стадии, определяемой как подчинение закону *общей* морали. Но как только мы вступаем на религиозную стадию, всеобщее остается позади, и любая общая мера оказывается неприменимой. В отношениях с другим человеком не может не быть недоразумений, и не только из-за ущербности языка. Такова предпосылка самой *категории религиозного*, где «я» и Другой находятся в несимметричном положении. Религиозный индивид переживает свое существование как исключение, в «прекращении этики. Религиозное не может проявляться, это скрытая внутренняя жизнь. Если бы он захотел *казаться* религиозным, он перестал бы им быть... Чтобы внутренняя жизнь была в нем истиной, он ее прячет»¹. И Кьеркегор предлагает такое объяснение:

Под давлением своего окружения он соглашается на то, что требуется в процессе интериоризации, соглашается установить перегородку между людьми и собой, дабы укрыть и сберечь внутреннюю жизнь — страдание и общение с Богом. Однако отсюда не следует,

1. *Idem*. Post-scriptum. P. 343 (OC XI, p. 195).

чтобы такой религиозный человек становился бездейственным, — напротив, он не уходит из мира, а остается в нем, ибо именно в этом и заключается его инкогнито¹.

Мирская жизнь во времени имеет своей единственной функцией маскировать и предохранять внутреннее общение с вечным. Но религиозному человеку как раз и мучительно «жить в этом мире такой внутренней жизнью, не имея средств ее выразить»².

Здесь нельзя не задуматься. «Непрямая коммуникация» — это такой «оппортунистический» метод, призванный пробудить современного индивида, буржуа, ввергнутого в отупение обществом, основанным на выгоде? Или же, напротив, она связана с постоянной природой языка и оказывается необходимой потому, что, по Кьеркегору, наше отношение к *бытию* может быть только безмолвным?

Не отличаться от первого встречного, походить на первого встречного, в то время как ты внутренне страдаешь, драматически переживая свою исключительность, — так поступает религиозный человек, чтобы «возвысить голос против единомерности внешнего и внутреннего»³. Кьеркегор называет это юмором: если ирония есть инкогнито на этической стадии, то юмор — на религиозной.

На недоверчивый взгляд психологии может показаться, что эти доводы суть изоциренная система, призванная оправдывать греховное одиночество. Кьеркегор старается сохранить некий секрет, скрыть нечто постыдное, упоминая о них лишь негативно; в отношении этих вещей он соблюдает сугубую сдержанность и тщательно изгоняет всякий их след из своих личных записей:

После моей смерти в моих бумагах не найдут (и в том мое утешение) ни одного разъяснения насчет того, чем незримо наполнялась моя жизнь; у меня под полом не сыщут текста, который все объясняет и который часто превращает для меня в события огромной важности то, что свет счел бы пустяком и что я и сам считаю безделицей, стоит лишь убрать тайное примечание, служащее для него ключом⁴.

1. *Kierkegaard S. Post-scriptum. P. 342 (OC XI, p. 193).*
2. *Ibid. P. 343 (OC XI, p. 194).*
3. *Ibid. P. 341 (OC XI, p. 192).*
4. *Idem. Journal. T. I. P. 167 (IV A 85, J1, p. 273).*

«Дневник» Кьеркегора — это многословное произведение о муках, вызванных решимостью ничего не признавать вполне. Если же все-таки надо облегчить душу, если для стремящегося к спасению непременно нужна исповедь, то она будет обращена только к одному — к Богу.

Категория религиозного, как она определяется у Кьеркегора, предполагает постоянную невозможность диалога с другим человеком и одновременно потребность как-то утвердить свою скрытность и одиночество, придать им провиденциальную ценность и телеологический смысл, дабы поставить их в средоточие *приватного* отношения с Богом. Кьеркегор сразу же заподозрил, что такой отказ от коммуникации с другими может объясняться не столько исключительной любовью к Богу, сколько гордыней в отношении людей. В этом случае получалось бы, что категория религиозного есть попытка оправдать скрытность сомнительными мотивами. Действительно, хитро придумано: чтобы хранить тайну, сделать ее необходимой для выполнения духовной задачи! Раз уж человек решил любой ценой сохранять молчание, то в качестве предлога он будет объяснять, что это означает его безмолвное общение с трансценденцией. Здесь происходит — такова психологическая изнанка «качественного скачка» — преобразование (*Aufhebung* или же «сублимация») болезненной единичности, которая сохраняет в неизменности отказ от коммуникации с людьми, однако расценивает его как драматическое усилие для коммуникации с Богом и наделяет его решающей ролью в осуществлении спасения. Однако же именно в молчании человек осознает свое божественное происхождение. Если на эстетическом уровне скрытность демонична, то это оттого, что индивид прячется от себя самого и одновременно отказывается вручить себя Богу; он со всех сторон скован своим герметизмом, желает быть непроницаемым и отчаянно замыкается в своей отличности. На религиозном же уровне, перед лицом Бога, человек делается абсолютно прозрачным — тогда как перед лицом людей, как и прежде, не размыкает уст. Однако, добавляет Кьеркегор, «невозможность проявить себя, скрытность здесь столь ужасны, что по сравнению с ними эстетическая скрытность — детская игра»¹. Ужас растет вместе с одиночеством:

1. *Idem*. Post-scriptum. P. 174 (OC X, p. 242). Cf. *Idem*. Point de vue explicatif. P. 88 sq. (OC XVI, p. 81 sq.).

кого, кроме себя, спрашивать, чего требует Бог? Однако это одиночество следует беречь: это передовая позиция, ценная своей жертвенностью, и отступить с нее нельзя. Отсюда ясно, почему для Кьеркегора этическая стадия была недостаточной и должна была преодолеваться: ведь она требовала отказаться от одиночества и перестать скрытничать, забыть о своей частной драме ради всеобщих категорий морали. Этика успешно оспаривает эстетические мотивы безбрачия, но она бессильна против религиозных оправданий одиночества. А Кьеркегор не может отречься от скрытности; драма сына и Отца должна до конца оставаться безмолвной.

Стать отсутствующим: кьеркегоровская псевдонимия есть воля исчезнуть от чужих взглядов и в конечном счете не иметь никакой *внешности*, кроме разве что на карикатурах из «Корсара». Единственный настоящий собеседник из числа людей — это Регина, но Регина не отвечает. Она не собеседница, а лишь адресат. Именно для нее была надета маска недостойности, и Кьеркегору приходится объясняться по этому поводу с Богом. Таким образом, остается лишь одна бесконечно *Другая* Личность, которой адресуется речь мыслителя в маске (в то время как вдали заседает жалкий суд *общественного мнения*, которому Кьеркегор бросает вызов в своих героических строках из «Момент»).

Толпа — это ложь. И все же Кьеркегор убежден в том, что истина (и особенно истина христианства) должна быть значима для всех — точнее, для каждого в отдельности. Чтобы стать свидетелем и, может быть, мучеником истины, нужна прямая противоположность самоизоляции — любовное распространение вширь, переход от одиночества к сообществу. Но в глазах Кьеркегора такая апостольская миссия действительна лишь постольку, поскольку заявлена как *непрямой* призыв к самоуглублению и внутренней сосредоточенности. Не надо стремиться обращать других, надо распоряжаться своей жизнью и своими речами так, чтобы другие усвоили урок и обратились по собственному побуждению, сами приняв для себя истину. В силу этого скандальный разрыв парадоксально восстанавливает с ними связь, только иную по природе. Такая новая коммуникация будет опосредованной и основанной на *бесконечной рефлексии*. Утраченное возмещается переходом на высший уровень.

Соответственно страх и трепет у Къеркегора не устраняются полностью, ибо этот разрыв и обращение к видимостям всегда *могут* оказаться демоническими. Маска, с помощью которой можно пересекать самые опасные границы, — это одно из любимых орудий демона. Надевающий ее, даже намереваясь пройти особый диалектический этап на пути к спасению, отдается во власть силы, над действием которой он не властен. Возможно, получается, что философия существования поистине должна в основе своей признать вызов катастрофы.

Раскаяние и внутренняя жизнь

Легендарный зачинатель экзистенциальной мысли, Кьеркегор открыл одну из дверей в современность. Современное и модное он ненавидел, иронизировал над «историко-мировыми» соображениями. Однако ирония истории (на которую он любил ссылаться) все-таки отвела ему самому «историко-мировую» роль. Подобно Марксу, но с противоположной, симметричной позиции он критикует Гегеля и «систему». Этот бунт против философского отца мобилизует в нем всю агрессивную энергию, которая прежде направлялась против любимой и грозной фигуры отца телесного. Философской системе, мыслящей о целостности, Кьеркегор пытается противопоставить индивида, переживающего и «углубляющего» свою отдельность: христианский Давид выступает против университетского Голиафа.

Потом на замену ему, заслоняя его своей фигурой, пришел Ницше. Современные экзистенциалисты дистанцируются от своего приемного отца Кьеркегора, который вообще-то, как известно, не очень хорошо относился к продолжению рода. Сами они не христиане или же не считают себя больше таковыми. Спасения души они ищут не в вере, а в деяниях. Отсюда предпочтение, отдаваемое ими Марксу. Поскольку же Кьеркегора не перетолкуешь по Марксу, то они экзистенциализируют самого Маркса...

И все же от Кьеркегора до Сартра проходит один сквозной мотив: императив подлинности, требование, чтобы существование совпадало со своим проявлением, — изначальный долг, которым определяются и предполагаются все остальные. Здесь «экзистенциалистская» традиция обретает свою константу: вместо созерцательного знания школьной философии

она призывает решать активную задачу. Человек должен реализовать себя как подлинное существование. Оно потерпит неудачу, если не овладеет собой в своей истине. И риск такой неудачи подстерегает его повсюду.

Дело в том, что достичь этой истины трудно, и удастся это редко; подыгрывать себе запрещается. Подлинность требуется строго определять и ограничивать. В этической области нужно уметь распознавать демаркационные линии. Зато при этом открывается широчайшее поле для разных вариантов лживого поведения. На взгляд ригористов подлинности, свет кишит масками. Неудивительно поэтому, что экзистенциальный ригоризм (от Кьеркегора до Сартра), требуя «прозрачного» совпадения существования с его проявлением, в силу своего рода диалектической необходимости сталкивается с целым легионом возникающих перед ним ложных личин. И — не в силах точно определить подлинность (да и поддается ли она определению?) — приходится, наоборот, разоблачать всяческое «криводушное» поведение, инвентаризировать варианты лжи, бесконечно предостерегать против мистификаций (если надо, то и устраивать свои провоцирующие мистификации).

Задачей является подлинность — или, лучше сказать, задача состоит в избавлении от всего неподлинного. Но как по-разному направляются усилия, если сравнить Кьеркегора с современным экзистенциализмом! Для последнего задача помещается вовне — это праксис (отличное греческое слово, которое, однако, в иных устах гремит железом), посредством которого человек «трансцендирует» себя в далекой перспективе единства всех людей. Таким образом, человеческое «я» подчинено историческим целям, которые оно перед собой ставит, и имеет шанс «реализовать себя», только продолжая внутреннюю свободу своего проекта внешней ангажированностью своей свободой. Напротив того, для Кьеркегора задача не может быть внешней. Наоборот, главное — это «выбрать самого себя как задачу»¹. «Я» никоим образом не подчиняется задаче, не тяготеет к ней — сама задача подчиняется «я», точнее его возникновению. Перед нами два соответствующих друг другу образа, симметрично соотносящиеся как экстраверсия

1. ОС IV, р. 226–227, 231.

и интроверсия. В первом случае деятельность личности притягивается и направляется внешней задачей; во втором, напротив, всем заправляет идеал личностной жизни. В обоих случаях личность поначалу отстает от своей должной сущности. Ей предлагается выйти из неопределенности и осуществить себя. По Кьеркегору, такая эволюция должна быть центростремительной. По-настоящему существующей является «скрытая внутренняя жизнь», а ее прогресс в достижении своей подлинности определяется как интериоризация; другие ищут опору в истории, она же находит ее в понятии религиозного, которое неподвластно истории и требует возникновения личности.

Современные мыслители с подозрением относятся к понятию глубины, а Кьеркегор делает выбор в ее пользу. Но что же такое глубина? Что понимать под внутренним? И для начала — как понимает его сам Кьеркегор? Как он переживает его в опыте? «Внутреннее» — одно из тех понятий, которые столь распространены, что их метафоричность и двусмысленность забываются и никого не удивляют. По Кьеркегору, выбор в пользу внутреннего, делающий его религиозным мыслителем (или же реакционером, по мнению его противников-марксистов), есть решающий жест человека, принявшего всерьез опыты как мысли, так и своей жизни, дабы сопрячь их в одну единую задачу. «Внутренняя жизнь — это серьезность»¹, — утверждает он в «Понятии страха». В таком определении как бы исчезает метафора «внутреннего пространства», внутреннего мира, само измерение «глубины». Получается, что внутреннее — это лишь требовательное отношение субъекта к себе самому. Причем такое «внутреннее» отношение безмолвно, его не раскрывают внешним свидетелям. И тут же вновь возникает идея потаенности, метафора скрытой и скрывающей глубины. А поскольку в мысли и поведении Кьеркегора важнейшую роль играет маска, то нам не избавиться от оппозиции нутра и наружи, внутреннего и внешнего.

Обратимся сначала к «Дневнику» Кьеркегора, поскольку его философия отсылает нас к личному существованию.

Правда, интроспективный самоанализ Кьеркегора сообщается нам не так-то просто. Зыбкие (отчасти урезанные) данные самонаблюдения почти сразу же вступают в неразрывную

1. ОС VII, р. 246.

связь с христианской догматикой, которая никогда не ставится под сомнение. Внимание к самому себе принимает форму интерпретативной рефлексии, виртуозно пользующейся категориями философии и теологии. Поэтому трудно отделить личный опыт от обильной экзегезы, посредством которой он передается. Пожалуй, Кьеркегор и хочет дойти до исходных фактов душевной жизни, уловить их в момент зарождения; но он тут же интерпретирует их на сложном языке, составленном из поэзии, неоспариваемой теологии и спекулятивных уловок. В результате личный опыт словно захлестывается избытком рефлексивного комментария. Поэтому нам придется изучать не только первичный опыт, но одновременно и вторичный, то есть интерпретативную рефлексию, в которой опыт обретает звучание и длительность. Невозможно рассматривать Кьеркегора как интроспективного психолога, который, кроме того, по случайности был еще и христианским мыслителем.

Итак, имея дело с Кьеркегором, нужно сделаться богословом и поэтом, следовать (хотя бы издалека) ходу его мысли, не отделять от его первичного опыта ту дальнейшую разработку, которая делает из него психологию и теологию внутренней жизни. Без этого ничего не получится.

В своем первом дневнике Кьеркегор часто выражает чувство неполноты, связанной с самой субстанцией его существования: его жизнь еще ничто, он не владеет сам собой, а это является основой. Он ощущает себя во власти непостоянства: «В этом моя беда: вся моя жизнь — сплошное междометие, ничто в ней не закреплено прочно (все подвижно — ничего неподвижного, никакой недвижимости)... У меня все проходит: прохожие мысли, преходящие боли»¹. Ему хотелось бы «бросить якорь», определить наконец свой «внутренний центр тяжести, спокойно обратить взор на себя и начать действовать изнутри»². Разве можно действовать без точки опоры? Тогда все останется ненадежным.

Найдет ли он внутреннюю опору? Ему это сомнительно. По крайней мере, он знает, чего ему недостает. Он хотел бы жить «привитым к божественному»³. Но в первом дневнике

1. II A 328, J1, p. 153; II A 222, J1, p. 129.

2. I A 75, J1, p. 56–57.

3. I A 75, J1, p. 53.

перед нами не поиски Бога. На его страницах Кьеркегор все время озабочен самим собой. Со страстью, которую сегодня назвали бы нарциссической, он надеется объять себя самого. «Как часто в момент, когда вроде бы лучше всего ухватишь самого себя, оказывается, что ты обнимал лишь облако вместо Юноны!»¹ Этой мифологической аллюзией Кьеркегор феминизирует предмет своих стремлений, свое желанное «я». Но в особенности следует запомнить любопытный (несмотря на его банальность) образ раздвоенной личности, чья активная часть — пылкая, беспокойная, порой восторженная и странно многословная — не довлеет сама себе, считает себя неполной и играющей роль не более чем отдельного атрибута, которому не хватает субстанциального субъекта. Этот атрибут вынужден идти искать своего субъекта. Но если субстанциальность ускользает, тогда кто же говорит? Кто же держит перо? Это не «я», а какая-то сила, считающая себя временной, периферической, — рефлексия.

Рефлексия с самого начала чувствует себя обреченной на ненадежность или на неудачу; она не уступает, старается пробудить субстанциальное «я», но обнимает лишь облако. «Я» — это первый исчезающий предмет «несчастной любви»; потом появятся и другие. Рефлексия рассматривает себя как мертвое светило, как «сознание Земли»² Луной, безжизненным спутником, знающим, что он *не является* центральной планетой. Да, именно здесь главная нехватка, которую видит в себе Кьеркегор: нехватка центрального положения.

И хотя обращаться напрямую к недостающему центру бесполезно, бесплодным будет и «бросаться в мир»³, «ездить по мирским дорогам» в напрасной надежде, что внешние обстоятельства поспособствуют возвышению затененного «я». «Что же я нашел? Не свое “я”, ибо его-то я и искал, разъезжая по этим дорогам (я представлял себе, что моя душа как бы заперта в ящике с замком на пружине и что из-за внешних обстоятельств он обязательно щелкнет и откроется)»⁴.

Итак, полноты изначально нет. Вместо нее — пустота или, вернее, туманность. Составить ее образ не дает никакое

1. I A 75, J1, p. 51.

2. II A 633, J1, p. 187.

3. I A 75, J1, p. 52.

4. I A 75, J1, p. 54.

внезапное озарение. И первые шаги предпринятого Кьеркегором поиска — через интроспекцию или в рискованном походе во внешний мир — остаются безрезультатными. Обращается ли «вогнутое зеркало»¹ к собственному лицу или во внешний мир, в нем все равно отражается лишь искаженный образ — идеальный или карикатурный — молодого Кьеркегора: то, каким он мог бы быть и каким он на самом деле не является (и знает это). Оттого и чувство, что он живет вдалеке от себя, в скобках, вне своей подлинной жизни, словно какая-то тень или подделка.

«Я человек не совсем реальный»². Так Бенжамен Констан определял «психастеническое» состояние обезличенности, нехватки внутренней реальности. Кьеркегор тоже переживает такое чувство, но в отличие от принимающего это состояние Констанана он не смиряется. Когда он пишет об «эксцентричных предпосылках»³ своей жизни, то слова, которыми он пользуется, намекают на какой-то центр, пока еще не сумевший возобладать. В данный момент он далек от центра, злые чары держат его на расстоянии; но он делает ставку на то, что некое сущностное «я» есть, только скрыто.

Кьеркегоровский экзистенциализм — это на самом деле несчастный экзистенциализм: в мысли он полагает возможность сущностной реальности, но в существовании не может ею овладеть. Оттого свою нынешнюю жизнь, по сравнению с чаемой им истиной подлинного и «центрального» лица, Кьеркегору приходится описывать как пародию и карикатуру. Вечный облик его «я» остается неведомым и неуловимым, но образует норму, за несоответствие которой он себя винит. «Моя нынешняя жизнь — словно скверная контрафактная перепечатка оригинального издания: моего истинного “я”»⁴.

Приходится, стало быть, предполагать, что настоящее «я» идеально существует, что оригинальное издание вышло в свет до всяких подделок. Наверное, есть какое-то лицо, имя, сущность, которыми он был наделен от века. Недолжные формы существования могут их скрыть, но не уничтожить. Пока же

1. I A 75, J1, p. 50.

2. *Constant B. Le Journal intime*. Paris: Presses universitaires de France, 1963. P. 520.

3. II A 347, J1, p. 148.

4. II A 742, J1, p. 194.

он к ним не приблизился — или отдалился от них из-за грехов. Отрезанная от того, что должно было придать ей смысл, его жизнь становится призрачной. Он не более чем анаграмма собственного имени и не знает, как расставить его буквы в правильном порядке.

На что же надеяться, раз собственные силы для такого поиска ничтожно малы? На помощь извне. На то, что Отец, наделивший его «вечным “я”», проявит себя вновь, расставит вновь, просветлив его взгляд, истинные буквы его имени, даст услышать его голос. Обычно мы говорим «я зовусь...» Это выражение годится только для бытовых сношений, где люди довольствуются лживой приблизительностью. Кьеркегоровское же «я» чувствует себя не в силах *само звать себя*. Оно будет уверено в себе, только если его *станет звать Бог*. С религиозной точки зрения человек овладевает собой по зову Бога. Его призванность высказывается в имени, которым его назвали. Зов и ответ, призванность и ответственность предполагают наличие имени, утвержденного в вечности. Обрести свое настоящее имя — задача не менее трудная, чем обрести вечность: это одна и та же задача. Бог призвал Авраама; однако никто, даже сам Авраам, не бывает уверен в том, что услышал и верно понял этот зов. И вот отторгнутый от самого себя человек начинает чувствовать, как к несчастью призрачного существования прибавляется несчастье прегрешения: его призвали, а он не расслышал; его имя произнесли, а он уклонился от ответа, притворился глухим. Теперь ведь он так и останется со своей ложью! Останется в вечном плену периферийного существования!

Кьеркегор ждет, чтобы его наделил истинным именем трансцендентный Другой. Вместо этого он чувствует, как его личность все больше ускользает от него, попадая в зависимость от других. Эта зависимость углубляется, когда в записях из первого дневника Кьеркегор горюет о своей пассивности. Он всецело подчинен чужой воле, является лишь чужим отражением. Его жизнь уже не просто искаженный образ недосягаемого «я», он двойник уже не себя самого, а всех и каждого. Подобно одному из персонажей Эйхендорфа, он называет себя «двойником всех человеческих безрассудств... Нередко также нам казалось, что мы лучше всего понимаем себя, и тут нас охватывала странная тревога, оттого что на самом деле

мы лишь заучили наизусть чью-то чужую жизнь»¹. Кьеркегору кажется, будто он находится в каком-то внешнем поле тяготения: «Всякий раз, когда я собираюсь что-то сказать, тут же это говорит кто-то другой. Я словно чей-то духовный двойник, и это мое второе “я” вечно опережает меня; или же, когда я все-таки говорю сам, всем вокруг кажется, что это кто-то другой; так что я был бы вправе спрашивать себя, как книгопродавец Зольдин свою жену: “Ребекка, это ведь я говорю?”»²

Несмотря на эту нехватку бытия, на эту неявку «я» (которую в гностической мысли называли бы «кеносисом»), остается, однако, и свободно применяется одна способность: констатировать и критиковать отсутствие полноты. Это своеобразная способность — словно фигурант, занимающий авансцену в отсутствие главного героя. Мы слышим чей-то голос, чью-то речь, разворачивается чье-то скорбное размышление, под диктовку которого перо покрывает страницы письмом — чтобы сказать нам, что они говорят *in absentia*, вместо законного «я», которое остается немым, недостижимым, неявленным. Жалобы, которыми полон дневник, предъявляют нам какое-то временное, вопросительно-замирающее слово, которое знает, что не исходит из неведомого центра, но при этом всем своим развитием обязано *представлению* о том, чего ему недостает. Здесь выражается ловкое и изобретательное «я», которое знает, что оно лишь тень чаемого «я». Его свобода, не ограниченная и не обеспеченная ничем трансцендентным, переживает-ся им как мука; оно ждет абсолютного подтверждения некоей внутренней необходимости, уравновешенного отношения с самим собой, где не оставалось бы никаких белых пятен и никакого непрозрачного остатка.

Если же добиться внутренней уверенности не удастся, если «подлинная» личность не сможет сама собой явиться в мир — как быть тогда?

Тогда остается наводить порядок в способностях периферийной свободы, создавая себе хотя бы временную личность. Чтобы избежать навязываемой извне обезличенности, остается намеренно разыгрывать какого-то персонажа или череду персонажей — сплошь временных, подлежащих отмене. Так

¹ I A 75, J1, p. 55; I A 157, J1, p. 75.

² I A 33, p. 92.

можно одновременно и использовать внутреннюю пустоту, и развлекаться ею, и защищаться от чужих вторжений. Погружаясь в игру вымысла, несостоятельное сознание находит средство на какое-то время забыть свою нищету. Бросаясь в вымысел, она ускользает от неопределенности: «Отсюда же и мое желание лицедействовать, чтобы, вживаясь в чужую роль, заполучить как бы замену своего собственного существования и в этой подмене найти некоторое развлечение»¹.

Так Кьеркегор от навязанной извне обезличенности переходит к другой, желаемой им самим. В своих юношеских снах он становится *мастером покражи*... Нехватку центрального и постоянного «я», поначалу переживаемую пассивно, можно вывернуть на активную сторону. Невольная оккультация подлинного «я» открывает простор для всевозможных добровольных ролей и масок. Обреченный жить поодаль от себя самого, Кьеркегор хотел бы взять на себя инициативу и ответственность за эту удаленность; он сознательно бросается в «отчуждение», делает свое изгнанничество добровольным и передевается чужестранцем... «Любимое мое удовольствие, — записывает он в 1841 году, — говорить на иностранном языке, лучше всего живом, чтобы таким образом стать сам себе иностранцем»². Так в рассказе «Возможность» датский бухгалтер, разговаривая со старым моряком, использует исключительно английский язык.

Чувствуя, что внутренний центр у него похищен, что почва уходит у него из-под ног, Кьеркегор собирает все силы, какие у него есть, чтобы повернуть ситуацию по-другому: его вольное и игривое сознание взмывает над самим собой. Конечно, почва все равно уходит, но это потому, что поэзия и рефлексия улетели в область возможного. Теперь удаленность от объекта объясняется не его ускользанием, а отрешением субъекта. Возьмем для примера докторскую диссертацию «Понятие иронии», где противопоставляются сомнение и ирония:

1. I A 75, J1, p. 53.

2. III A 97, J1, p. 222. Это заявление любопытным образом сближается с хорошо известным пассажем из «Воспоминаний эгоиста», где Стендаль пишет: «Поверите ли? Я с удовольствием носил бы маску, я с наслаждением менял бы имена... Моим высшим удовольствием было бы превратиться в длинного белокурого немца и гулять в таком виде по Парижу».

При сомнении... субъект все время делает усилие, стремясь проникнуть в объект, и несчастье его проистекает оттого, что объект все время от него ускользает. При иронии же, напротив, субъект все время желает отрешиться от объекта, и это усилие в итоге хотя бы дает ему ежеминутное сознание собственной субъективности и чувство, что объект не обладает никакой реальностью. При сомнении субъект все время находится в наступлении, опрокидывая феномен за феноменом в надежде обличить упорно разыскиваемое за ними бытие. При иронии же, напротив, субъект непрерывно отступает, оспаривая в каждом феномене его реальность и стремясь спастись, то есть остаться в состоянии отрицательной независимости по отношению ко всему¹.

Конечно, это поэтическое обращение к вымыслу почти сразу же истолковывается и осуждается как греховное бегство в эстетику, как демонический отказ от задачи как цели (от того, чтобы «выбрать себя самого как задачу»). Однако следует признать, что у Кьеркегора таким обращением к вымыслу сопровождаются не только центробежные моменты сознания. Когда он пытается достигнуть центра, совпасть со своим «вечным определением», то ему точно так же необходим вымысел. В последние годы жизни его преследуют соблазн вжиться в роль мученика и опасение, что он переигрывает. Роль вымысла меняет свою ценность (переоценивается), а психология бескорыстной *игры* превращается в психологию религиозного *подражания*: Кьеркегор выражает идеал религиозного существования («религиозное»), но не чувствует за собой права обосноваться в нем: «Я должен отступить на шаг от притязаний быть самому таким, как изложил, и в этом моя задача... По отношению к тому, чтобы лично быть идеалом христианина, я становлюсь несчастным влюбленным, а потому и поэтом этого идеала»².

Но больше всего при таком обращении к игре осложняют отношения с другими, со светом. Чем ощущать себя чужим двойником и испытывать чужое влияние, лучше самому мистифицировать других: подражать им исподтишка, преднамеренно, переоблачаясь в них по собственной прихоти (или же по апологетическому замыслу). Так удастся отвоевать свою

1. ОС II, р. 233.

2. XI A 281, J2, р. 96.

оказавшуюся под угрозой независимость; Кьеркегор не только обретает способность сопротивляться другим, предъявляя им *определенное* лицо, но он еще и открывает искусство самому подчинять себе свет, обольщать его, соблазнять и завораживать.

С другой стороны, прежние отношения со светом осложнились. То, что поначалу было туманностью, стало псевдоличностью, безликость сделалась маской, нехватка возвысилась до ложного подобия, зависимость стала взаимным непониманием. Способность, возникшая из рефлексии, — дар поэтико-философского сочинительства — завладела всеми имеющимися средствами и с баснословной силой пустила их в ход. (Тем самым доказывая, что быть поэтом — это гораздо меньше, чем просто быть.) Центра не хватает не меньше прежнего, однако в глазах зрителей пылкий и остроумный, не лязгающий за словом в карман молодой человек кажется *кем-то*, вызывает восхищение. И тем более усиливается взаимное непонимание. Раньше Кьеркегор так переживал присутствие других, что сам не мог установить с ними никаких равноправных отношений, никакого доверительного диалога, поскольку не мог рассчитывать на свой собственный капитал. Теперь же отношения установились, но неравные и обманчивые: вместо общения приходится бросать вызов. Маска, составленная произвольно, укрепляет границу, кладет конец влиянию, идущему от других (они теперь навсегда чужие), очерчивает некоторое личное пространство — набросок внутренней жизни, которая под этой более надежной защитой как будто становится насыщеннее. Тревожащий вопрос об отсутствии внутренней жизни превращается в строго хранимую тайну. Кроме того, эта скрытая область, неуловимое место, где субъект озабочен своей внутренней нехваткой, расценивается как его неотчуждаемое владение: озабоченность отсутствием нагружается здесь болью, меланхолией (ее название по-немецки — *Schwermut* — или по-датски — *Tungsind* — выражает идею тяжести). Таким образом, в то время как внешним свидетелям кажется, будто перед ними блестящий виртуоз, его сознание, уйдя в себя со своей скрытой болью, получает от этой перемены горькое удовольствие:

Всякий по-своему мстит свету. Моя месть состоит в том, чтобы нести свою боль и скорбь в самой глубине себя, развлекая других своим смехом. Если я вижу, что кто-то страдает, я его жалею,

как могу утешаю и спокойно слушаю, как он уверяет, что «мне-то хорошо». Сыграть такую роль до самой смерти — это и будет моя месть¹.

За какое же оскорбление Кьеркегор желает отомстить? Он скрывает это от нас. Но следует запомнить, что отношения со светом переживаются им как бой, воинственное противостояние, при котором человек то наносит, то сам получает раны. Если обмануть других порой дает повод для недоброй радости, то быть непонятым — это страдание: «Меня так мало понимают, что не понимают даже моих жалоб на свою непонятость»².

Таким образом, Кьеркегор чувствует, как растет его способность рефлексии, но также и его способность страдать и причинять страдания другим. Из-за вмешательства маски пассивное неудовольствие от изначальной неопределенности становится активной силой агрессии, направляемой почти одновременно против других и против себя. Страдая от боли, Кьеркегор познает искусство мучить других. Сколько оттенков жестокости он перебирает под предлогом спасения своей «невесты» Регины! А сколько изысканных издевательств, сколько двусмысленных чувств в его призывах к современникам стать христианами! Уловка, с помощью которой Кьеркегор прячется от других (не упуская случая их задеть или подразнить), заставляет его то радоваться, торжествуя победу, то страдать от взаимного непонимания; в применении же к своему «я» эта уловка выглядит то триумфом поэтической свободы, то недостойным бегством.

Маска — это генератор разногласия. Это первая перегородка, введенная в туманность и вносящая в нее расчлененный порядок. Она разделяет межчеловеческое пространство на несхожие между собой области. Под прикрытием маскарадного поведения, по контрасту между внутренним и внешним, углубляется и отягчается субъективность тайны. Ложь и вымысел как бы побуждают ограждать поле отдельной-внутренней жизни, помогают мыслить как отдельность и муку от этой отдельности то, что раньше было смутной обезличенностью, неопределенным недостатком спонтанной самобытности.

1. П А 649, J1, p. 189.

2. I A 123, J1, p. 69.

Благодаря магии маски возникают оппозиции: другие, толпа становятся противниками, а пустота, полость (*kenosis*) под маской — сокрытостью (*krupsis*). «К сожалению, мой настоящий ум слишком часто присутствует во мне лишь *kata krupsin*»¹. Симулировать — значит делать так, чтобы под маской, вполне возможно, скрывалась реальная *подкладка*; это значит до некоторой степени пробуждать в себе внутреннюю жизнь, которая хоть и не является (или еще не является) желанным «я», но все же образует как бы первый подступ к нему. Таким образом, беспокойное чувство отсутствующей внутренней жизни само становится ее фактом и образует другую, подменную внутреннюю жизнь.

Вместо недостающей прямой достоверности, взамен поаенного, недооформленного «я» выступает проблематика «я», безответное вопрошание, которое маска помогает поддерживать и одновременно скрывает. Тогда жить внутренней жизнью — значит просто задумываться о ее возможности, без всякого содержания «уходить в себя», удваивать рефлексией изначальное отсутствие. «Но что искать, что выслеживать одинокому человеку у себя в комнате? Если же быть готовым к тому, что все, то есть малейшее никому не заметное событие, происходит в тишине, тогда ты, собственно, ничего и не подстерегаешь. Неудивительно тогда, что душа и мозг переживают суровое испытание, ибо глаз может наблюдать какой-то предмет, но тяжело всматриваться в ничто. И если долго этим заниматься, то в конце концов глаз начинает видеть себя самого, свое собственное зрение; так и окружающая меня пустота вынуждает мою мысль обращаться на меня самого»². И Фратер Тацитурнус поясняет: «Таким образом, его уход в себя пока что ровно ничего в себе не содержит, это такой предел, в котором он заключен и защищен впредь до новых распоряжений; он уходит в себя как меланхолик. Самая абстрактная форма такого ухода — это когда он замыкается сам на себя»³.

Возникнув благодаря маске, диалектика внутреннего и внешнего создает напряжение, драматический контраст, конфликтность. «Я — *Janus bifrons*: одно из моих лиц смеется, другое плачет... Я на свой лад соединяю трагическое и комическое:

1. II A 164, J1, p. 122. Перевод греческого выражения: «через сокрытие».
2. OC IX, p. 329.
3. OC IX, p. 394.

сыплю остротами, люди смеются... а я плачу»¹. Тогда, после застойного времени первичной грезы, начинается новый временной опыт, более опасный и плодотворный. Нельзя лицедействовать бесконечно, увлеченность игрой иссякает, моменты блестящего представления коротки. Они затухают. Они обречены на прерывность. И тогда преобладающей становится скрытая часть — мука, которая под маской стала еще тяжелее и которую Кьеркегор называет скукой, а еще чаще — меланхолией. Время — тайный враг эстетической маски, потому что из-за него в конце каждой сцены падает занавес. И пустота, угрозу которой чувствует при этом Кьеркегор, куда опаснее, чем та, что была вначале:

В голове у меня так же пусто и мертво, как в театре после спектакля <...>. Я только что вернулся со званого вечера, душой которого был я сам; из уст моих разлетались остроты, все смеялись, восхищались мною — но я ушел, и теперь пора подводить черту, длинную, словно земной радиус <...> и хотелось бы подвести ее пулей в лоб².

1. II A 662, J1, p. 189; II A 132, J1, p. 119.
2. I A 161, J1, p. 75.

СОН И БЕССМЕРТИЕ
В МЕЛАНХОЛИИ

Бодлеровские мизансцены

Для всякого, кто исследует бодлеровское понимание сновидения, очевидно с первого взгляда, что сон для Бодлера родственен «идеалу» и противопоставлен реальности, с которой увиденный во сне идеальный мир несовместим. Вообще говоря, эту формулу очень широко использовали все романтики. Однако Бодлер нашел способ заострить ее и придать ей исключительную мощь. «Парижский сон» (стихотворение СII «Цветов зла») и «Двойная комната» (стихотворение V «Парижского сплина») начинаются с картин, увиденных во сне, а в следующей сцене происходит возвращение к отвратительной реальности, представленное как онтологическое падение и беспричинное изгнание. Вкусив райских наслаждений, сновидец низвергается в ад земной жизни. Он вырвался было из плена времени, но теперь ему приходится вновь вернуться под иго «гнусного старика»¹ и «проклятых забот»². Бодлеру лучше чем кому бы то ни было удалось изобразить пробуждение от прекрасного сна. И поскольку сновидение рассеялось, а реальность невыносима, то, по Бодлеру, выход только один — смерть.

В человеческой жизни есть одна-единственная секунда, призванная принести благую весть, ту *благую весть*, которая вызывает у всех необъяснимый страх³.

1. *Baudelaire Ch. La Chambre double // Baudelaire Ch. Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. Т. 1. P. 280–282 (Bibliothèque de la Pléiade).*
2. *Rêve parisien // Ibid. P. 101–103.*
3. *La Chambre double // Op. cit.*

— Разумеется, я уйду с радостью
Из мира, где действие не сродни сну¹.

Сама структура «Цветов зла», последовательность разделов в сборнике, говорит о многом; книга открывается разделом «Сплин и идеал» и оканчивается разделом «Смерть». Длинная финальная аллегория — «Плавание» («Le Voyage») — рассказывает о крушении грезы и призывает смерть.

Тем не менее тематику сна следует рассмотреть и на другом уровне. Каким образом Бодлер видит сны? Чего он от них ждет? Ища ответы на эти вопросы, мы приходим к выводу, что сон вызывает у Бодлера амбивалентные чувства. С одной стороны, он теснейшим образом связан с самой сутью поэзии; с другой — Бодлер очень рано стал соотносить его с падением в бездну и переживать как источник страха, ибо сон, хотя и открывает «сверхъестественную сторону жизни»², в конечном счете означает смерть или, что еще хуже, невозможность умереть.

Когда Бодлер пишет: «Сон разделяет, расчленяет и тем создает *новое*»³, — он изображает сон разом и аналитиком, и изобретателем — «образцовым химиком»⁴. Но одного лишь действия сна недостаточно. Требуются еще усилие воли и сознательные расчеты. Сон (а в особенности сон иероглифический) — не более чем первоначальный набросок, лучше сказать — матрица. Произведению предстоит вырасти и обрести свою окончательную форму благодаря целому ряду продуманных операций. Перечитаем знаменитые строки, посвященные Делакруа:

Прекрасная картина, верная и равноценная тому *сну*, который ее породил, должна создаваться так, как создается мир. Подобно тому как сотворенная вселенная, находящаяся перед нашими глазами, есть плод нескольких актов творения, каждый из которых дополнял предшествующий, так и гармонически написанная картина

1. «— Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait / D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve» («Цветы зла», СХVIII: «Отречение Святого Петра»).
2. Les Paradis artificiels // Baudelaire Ch. Œuvres complètes. Т. 1. Р. 408.
3. Письмо к А. де Калонну (март 1860 года). Бодлер объясняет, почему в «Парижском сне» «водопад» обрушивается «бесшумно».
4. Baudelaire Ch. Проект эпилога «Цветов зла» // Baudelaire Ch. Œuvres complètes. Т. 1. Р. 192.

состоит из целого ряда картин, наложенных одна на другую, причем каждый новый слой придает сну все большую реальность и еще на одну ступень приближает его к совершенству¹.

Давая наставления самому себе, Бодлер упоминает и обращение к снам, и волевое усилие:

Привычка исполнять Долг прогоняет страх. Нужно желать видеть сны и уметь это делать. Вызывать вдохновение. Магическое искусство. Сразу браться за перо. Я слишком много рассуждаю.

Лучше немедленно что-то написать, пусть даже скверно, чем предаваться грезам².

Отметим противопоставление сна (*rêve*) и грезы (*rêverie*). Грезы вредны, пассивны, связаны с ленью, они отвлекают от работы и ведут поэта к бесплодию. Сон, напротив, наделен потенциальными творческими способностями, но лишь в том случае, если в дело вступает воля. Сон есть один из способов «прибегнуть к колдовству»³. В процитированной заметке намечены приемы письма под диктовку сна. Бодлер, восхищающийся мгновенными набросками с натуры, которые делают рисовальщики, предписывает самому себе стенографировать собственные сны сразу после пробуждения. (Именно так он поступит в письме к Асселино от 13 марта 1856 года.) По всей вероятности, именно такие рассказы он планировал поместить в один из центральных разделов «Парижского сплина», который назван в его записных книжках «Онейрокритика»⁴. Раздел этот должен был состоять из тринадцати стихотворений. От большинства из них сохранились только названия: «Вещий сон»⁵, «Сон Сократа», «Мои дебюты», «Возвращение

1. *Salon de 1859, IV // Ibid. Т. 2. Р. 626.*

2. *Hygiène (Гигиена) // Ibid. Т. 1. Р. 671–672.*

3. Ср.: *Blin G. Le Sadisme de Baudelaire. P., 1948. Р. 73–100.*

4. *Baudelaire Ch. Œuvres complètes. Т. 1. Р. 367.* На полях другой страницы (см. р. 369) набросаны разделы книги: «Парижские вещи. Сны. Символы и морали». По этому предварительному плану видно, что поэт предполагал отвести снам центральное место — между текстами, связанными с парижской реальностью, и текстами более аллегорическими. Впрочем, известно, что у Бодлера реальное, воображаемое и аллегорическое трудноразделимы.

5. Во втором перечне замыслов (р. 369) в скобках прибавлено: («Возможно, новелла»).

в коллеж», «Мышеловка», «Праздник в пустом городе», «Дворец над морем», «Узник маяка», «Желание», «Смерть». Возможно, только часть этих замыслов навеяна непосредственно сном; в остальных, судя по всему, Бодлер собирался вывести героя-сновидца. Как бы там ни было, если даже Бодлер и вспоминал собственные сны, ничто не указывает на то, что он «сразу взялся за перо»: перечисленные названия — это одновременно и самое общее напоминание о том, что приснилось, и набросок позднейшей поэтической работы. Следы прошлого и первые камни новой постройки. Что же касается чуть более подробных заметок, они не дают возможности сказать наверняка, что перед нами — осколки сновидения или основные мотивы чаемого стихотворения (которое в этом случае становится объектом новых грез, имеющих лишь отдаленное отношение к тому, что приснилось когда-то):

Незнакомая квартира. (Места знакомые и незнакомые, но узнаваемые. Квартира пыльная.

Переезд. Найденные книги.)

Лестницы. (Головокружение. Большие изгибы. Цепляющиеся люди, сфера, туман вверху и внизу.)

Смертный приговор. (Прегрешение, которое я забыл, но внезапно вспомнил после оглашения приговора.)¹

Лишь только содержание сна слегка проясняется, в нем проступает тревога. Современная психология без труда опознаёт в этих набросках некоторые основные архетипы, пространство сна организуется грандиозными архитектурными мотивами в духе Пиранези, однако здесь нет и следа той гармонии и той вневременности, которые, согласно Бодлеру, характерны для идеального мира². В этих лаконичных заметках об увиденном

1. *Baudelaire Ch. Œuvres complètes. T. 1. P. 369.*

2. О платоновских мотивах в творчестве Бодлера см.: *Eideldinger M. Le Platonisme de Baudelaire. Neuchâtel, 1951.* Напомним, что оригинальность Бодлера заключается, среди прочего, в том, что его «идеал» в сновидениях никогда не бывает пресным. В «Парижском сне» великолепное видение именуется «ужасным пейзажем», а беззвучность рек и водопадов — «ужасным новшеством». В «Двойной комнате» у Богини-Идола «ужасные глазницы», исполненные «устрашающей злобы». Но и возвращение к реальности не означает полного исчезновения снов: «стук в дверь», который прогоняет чарующее видение, сам предстает мрачной разновидностью сновидческого опыта: «Но тут

во сне странность и эстетическая привлекательность соседствуют с опасностями и даже угрозой смертной казни. Так это происходит и в более развернутом плане, написанном, сколько можно судить, по свежим следам увиденного сна:

Предвестия разрушения. Огромные здания. Иные громоздятся одно на другое, квартиры, комнаты, *храмы*, галереи, лестницы, тупики, бельведеры, фонари, фонтаны, статуи. — *Щели, трещины. Источник влаги где-то на небесах.* — Как предупредить людей, народы? — шепнем на ухо самым умным.

Где-то в вышине хрустит колонна, и ее верхняя и нижняя половины сдвигаются с места. Еще ничто не рухнуло. Я не могу найти выход. Спускаюсь, потом поднимаюсь. *Башня-лабиринт. Так и не сумел из нее выйти. Заточен навеки в здании, которое вот-вот рухнет, в здании, которое точит изнутри тайная болезнь.* — Смеха ради прикидываю в уме, сильно ли запачкают эту беспримерную массу камней, мрамора, статуй, стен, рухнувших друг на друга, человеческие мозги, тела и раздробленные кости. — Я вижу во сне такие ужасные вещи, что, пожалуй, согласился бы вообще не спать, если бы знал наверняка, что не выбьюсь из сил¹.

Катастрофа поначалу кажется всего лишь зрелищем, но очень скоро она втягивает в себя зрителя, заставляет его в ужасе искать спасения, которое, однако, невозможно. Мгновенное отвлечение на подсчеты «смеха ради» — не более чем временная преграда, слабая попытка сопротивления нахлынувшей тревоге, которая выплескивается наружу в финальном признании. Сновидение остается источником вдохновения (поскольку Бодлер его записывает), но одновременно становится и объектом фобии и превращает в объект фобии сам процесс сна. Мне могут возразить, что «Предвестия разрушения» — текст с начала до конца вымышленный, а вовсе не запечатление реального сновидческого опыта. Допустим; в данном случае связь с реальным переживанием проверить невозможно. Но вот запись из «Вспышек» («Fusées»):

раздался ужасный, тяжелый стук в дверь, и, как бывает в страшных снах, я словно получил удар лопатой в живот». Судя по всему, желудочные боли были одной из постоянных составляющих бодлеровских кошмаров.

1. *Baudelaire Ch. Œuvres complètes. T. 1. P. 372.* Курсив Бодлера.

Что касается сна — страшного ежевечернего опыта, — то люди день за днем засыпают с какой-то отвагой, которую невозможно понять, если не знать, что они не ведают об опасности¹.

А вот письма Бодлера с многочисленными жалобами на страх — страх, который особенно обостряется в начале и конце сна:

<...> Ни один из моих недугов меня не покинул; ни ревматизмы, ни кошмары, ни тревоги, ни это невыносимое ощущение, что любой шум бьет меня прямо в живот, — ни, что самое скверное, страх: страх скоропостижно умереть; страх слишком зажитья на этом свете, страх увидеть твою смерть, страх засыпания и страх пробуждения — и еще эта длительная летаргия, которая заставляет меня месяцы напролет откладывать самые неотложные дела².

Неудивительно, что страх перед засыпанием порой превращается в желание заснуть навеки: «Каждое утро я просыпаюсь с единственной мыслью: смогу ли я заснуть следующей ночью? Я хотел бы спать все время»³.

Лекарство от этого страха, тесно связанного со сном, Бодлер ищет разом и в трудовой дисциплине («исполнять свой Долг»), и в тех духовных практиках, которые христианская традиция и в особенности различные монастырские уставы чуть ли не с самого начала предписывали для противостояния ночному Врагу: «Человек, творящий вечером молитву, подобен командиру, выставляющему часовых. Он может спать»⁴. Эта умиротворительная стратегия, как известно, не увенчалась успехом. Страх и его следствие, гнев, занимали в жизни Бодлера все больше и больше места. Во всяком случае, в «Бездне» (1862) — одном из прекраснейших поздних стихотворений — он сумел выразить неумолчную тревогу, которая не покидает сознание человека, даже когда он спит и видит сны:

У Паскаля была своя бездна, никогда его не покидавшая.

— Увы! все лишь пропасть — деяния, желания, сны,

1. *Baudelaire Ch. Œuvres complètes*. Т. 1. P. 654.
2. Письмо г-же Опик, 13 декабря 1862 г.
3. Письмо майору Ипполиту Лежону, 13 ноября 1865 г. (Ж. Крепе напоминает о стихотворении «Лета»: «Я хочу спать! лучше спать, чем жить»).
4. *Baudelaire Ch. Hygiène // Baudelaire Ch. Œuvres complètes*. Т. 1. P. 672.

Слова! и волосы мои встают на голове дыбом,
Когда их то и дело обдувает ветер Страх.

Вверху, внизу, повсюду глубина, песок,
Безмолвие, ужасное и манящее пространство...
На фоне моих ночей Бог своим умелым перстом
Рисует кошмар, многообразный и беспрестанный.

Я страшусь сна, как страшатся большой дыры,
Полной смутного ужаса, ведущей неведомо куда;
Я вижу за всеми окнами только бесконечность,

И мой постоянно мутящийся ум
Завидует бесчувственности небытия.

— О, если бы никогда не выходить из Чисел и Сущностей!¹

Бодлер говорит здесь о пространстве («ужасном и манящем»). Это то самое пространство, которое предстает перед нами во всех записанных сновидениях, рассмотренных выше. Добавим, что речь идет о пространстве-времени: бездна — это еще и неопределенный *промежуток* между жизнью, которой нанесен смертельный удар, и окончательной смертью; это промежуток между тем, что произносит жизни смертный приговор, и настоящей смертью. Промежуток расширяется до размеров вечности: «Заточен навеки в здании, которое вот-вот рухнет, в здании, которое точит изнутри тайная болезнь». Тревога порождается одновременным ощущением хрупкости жизни и необъяснимого промедления смерти. В этом открывшемся пространстве жизнь уже невозможна, но смертный покой еще недостижим. Отсрочка может принять форму доживания или

1. «Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant. / — Hélas! tout est abîme — action, désir, rêve, / Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève / Mainte fois de la Peur je sens passer le vent. / En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève, / Le silence, l'espace affreux et captivant... / Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant / Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve. / J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou, / Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où; / Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres. / Et mon esprit, toujours du vertige hanté, / Jalouse du néant l'insensibilité. / — Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!» («Цветы зла», стихотворения, включенные в издание 1868 года (Ibid. Т. 1. Р. 142). См. заметки и комментарии Клода Пишуа, а также Жака Крепе и Жоржа Блена в критическом издании «Цветов зла» (Baudelaire Ch. Les Fleurs du mal. Paris: Corti, 1942). См. также: Fondane B. Baudelaire et l'expérience du gouffre. Paris, 1947; Milner M. Baudelaire. Enfer ou ciel, qu'importe! Paris, 1967).

же живой смерти: все уже покрылось трещинами, все знаки «предвещают» гибель, но обломки еще не раздавили сновидца; или, напротив, смерть уже наступила, но сознание упрямо сохраняется и после рокового мгновения.

В самом деле, если мы перечтем «Сон любознательного»¹, мы увидим, что самая болезненная отсрочка — промежуток между жизнью и смертью — приурочена здесь не к предсмертному мгновению, но к тому, которое наступает сразу после смерти и вместе с которым должно, казалось бы, прийти последнее откровение. Разумеется, перед нами литературное сновидение, созданное, возможно, под влиянием метафизических рассказов По и выстроенное ради юмористической концовки, проникнутой духом романтического разочарования. Самый очевидный вывод из этого стихотворения-басни глубоко кошунствен: замогильный спектакль, поставленный Богом, не оправдывает ожиданий. Впрочем, возможно извлечь из этого стихотворения и другой урок: сон ведет нас к смерти, но не приближает к «идеалу», не утоляет нашей жажды, обрекает нас на бесконечное ожидание:

Испытал ли ты, как я, сладостное страдание,
Удостоился ли ты слов: «О! странный человек!»
— Я должен был умереть. В моей влюбленной душе
Жило желание, смешанное с ужасом, особая болезнь;

Тревога и страстная надежда, без стремления к бунту.
Чем больше песка высыпалось из роковых часов,
Тем нестерпимее и пленительнее была моя пытка;
Все мое тело отдалялось от привычного мира.

Я был подобен ребенку, жадному до зрелищ,
Ненавидящему занавес, как ненавидят преграду...
И наконец мне открылась холодная истина:

Я умер, как и ожидалось, и лучи ужасной зари
Освещали меня. — И что же? это все?
Занавес поднялся, а я все еще ждал².

1. «Цветы зла», СХХV (*Baudelaire Ch. Œuvres complètes*. Т. 1. P. 128).
2. «Connais-tu, comme moi, la douleur savoureuse, / Et de toi fais-tu dire: "Oh! l'homme singulier!" — J'allais mourir. C'était dans mon âme amoureuse, / Désir mêlé d'horreur, un mal particulier. / Angoisse et vil espoir, sans humeur factieuse, / Plus allait se vidant le fatal sablier, / Plus ma torture était

Жажда «нового» была так велика, надежда так сильна, что дело не могло не кончиться разочарованием: сверхъестественный мир так же неудовлетворителен, как и естественный. «И что же? это все?» — этими словами сновидец признает, что даже высшая реальность не может насытить потребность *любопытствующего* сознания в бесконечности; его удивление и неудовольствие — это упрямое нежелание отказаться от критики даже перед зрелищем замогильного мира. Негативность (способность отрицать) продолжает бросать свой вызов — из чего следует, что любознательность вдохновляема Сатаной: на следующей странице, в «Плавании», мы прочтем: «Любознательность терзает и гонит нас, / Точно жестокий ангел, бичующий солнца»¹.

Время, предшествующее вожделенной смерти, описывается нагромождением оксюморонов: «сладостное страдание», «желание, смешанное с ужасом», «тревога и страстная надежда», «пытка нестерпимая и пленительная»; но самым резким

âpre et délicieuse; / Tout mon corps s'arrachait au monde familial. / J'étais comme l'enfant avide du spectacle, / Haïssant le rideau comme on hait un obstacle... / Enfin la vérité froide se révéla: / J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore / M'enveloppait. — Eh quoi! n'est-ce donc que cela? / La toile était levée et j'attendais encore. («Познал ли ты, как я, блаженное страдание / И сам в чуде сравнился ли со мной? / Я думал умереть. И ужас, и желанье, / Как редкостный недуг, росли в душе больной; / В тоскливом чаянье, без бунта, без дерзанья, / Чем тек быстрее песок в клепсидре роковой, / Тем злее было мне и тягостней терзанье, / И сердцем рвался я покинуть мир родной. / Я жаждал, как дитя, скорей увидеть пьесу, / И ненавидел я мешавшую завесу, / Но наконец возник студеной правды мрак. / И мирно умер я, объят зарей холодной. / И больше ничего? Да как же это так? / Поднялся занавес, а я все ждал бесплодно» (пер. С. Петрова). — *Прим. перев.*)

1. «La Curiosité nous tourmente et nous roule / Comme un ange cruel qui fouette des soleils» («Нас Лихорадка бьет, как тот Архангел злобный, / Невидимым бичом стегаящий мирь») (пер. М. Цветаевой). — *Прим. перев.* Ср.: «Смерть не ведет ни в Рай, ни в Ад, ни в Небытие. Она лишь бесконечное повторение нашего нынешнего состояния, нескончаемое продолжение безнадежного ожидания» (*Galand R. Baudelaire, poétique et poésie. Paris, 1969. P. 424*). См. также: «Потусторонний мир мыслится под знаком *Того же самого* — Того же самого, бесконечно повторяющего нынешнее положение и вызывающего тревогу оттого, что состояние, считавшееся невыносимым уже на этом свете, продолжается на том» (*Jackson J.E. La Mort Baudelaire. Neuchâtel, 1982. P. 109*). Этот комментарий относится разом и к «Сну любознательного», и к «Скелету-землепащу», к которому я еще вернусь.

оксюмороном отмечено состояние после смерти: это поднятие занавеса (апокалипсис в точном смысле слова) без спектакля и ожидание без цели. Нетерпение умирающего остается неутоленным даже после кончины, несмотря на «ужасную зарю». Посмертное разочарование обуславливает ситуацию *несчастливого послезития*, нескончаемую не-жизнь, в которой не сбывается ни одно обещание: здесь нет ни райского блаженства, ни адских мук. Последний оксюморон заключается в том, что повествователь *перешел* в мир иной, но так и не *дошел* до чаемой награды, не увидел вожделенного зрелища. Он и к смерти подмешивает живую любознательность: так в других сновидениях за тот неопределенный промежуток, который человеку еще оставалось прожить, через слова Приговора или трещины в стенах проникала смерть. Перейден смертный порог или нет, сознание сновидца всегда пребывает в состоянии «живой смерти». После агонии все чувства агонизирующего остаются при нем. Иначе говоря, предфинальное состояние продолжается после того мгновения, которое должно было стать финалом...

Жизнь после отсроченной смерти весьма своеобразно проявляется в сновидении от 13 марта 1856 года (письмо к Асселино), которому Мишель Бютор посвятил увлекательное сочинение под названием «Необыкновенная история». В одном из эпизодов этого сна, когда Бодлер посещает бордель, пространство обретает форму «просторных галерей», превращающихся в музей:

В отдаленной части одной из этих галерей я нахожу удивительную коллекцию. — В множестве маленьких рамок я вижу рисунки, миниатюры, фотографические отпечатки. На них изображены раскрашенные птицы с ярко блестящими перьями и живыми глазами. *Кое-где от птиц осталась только половина.* — А кое-где там изображены странные, чудовищные существа, почти *бесформенные*, точно *аэролиты*. В углу каждого рисунка подпись: *Девушка такая-то, столько-то лет от роду, произвела на свет этот зародыш в таком-то году.* И прочее в том же духе. <...> Но один из этих монстров выжил. Он родился в этом доме и вечно пребывает на пьедестале. Он жив, но входит в число музейных экспонатов. <...> Он сидит на корточках, но в позе странной и напряженной. Вдобавок что-то черное, вроде большой змеи, несколько раз опоясывает его тело. Я спрашиваю у него, что это; он отвечает, что это чудовищный аппендикс,

который растет у него из головы, эластичный, как каучук, и такой длинный, такой длинный, что если бы закрутить его вокруг головы, как волосы, тяжесть вышла бы невыносимая, — и по этой причине он вынужден закручивать его вокруг тела, что, впрочем, получается и более эффективно. <...>

Просыпаюсь усталый, разбитый, спина, ноги и бедра разламываются. — По-видимому, я спал, скорчившись наподобие этого монстра¹.

Дурное пробуждение от странного сна: в конце письма Бодлер отождествляет себя с монстром, «который выжил». Аналогия основывается на сходстве позы и на болях в спине и ногах по пробуждении поэта. Монстр «жив, но входит в число музейных экспонатов». Финальное отождествление уподобляет сновидца такому существу, которое хотя и обладает исключительной привилегией жить, но входит в состав коллекции любопытных *объектов* и остается вещью в ряду вещей. Монстр входит в семейство «зародышей». Он единственный выживший, выживший в виде исключения. Следует даже вывести пропорцию: монстр так же относится к зародышам, как *живые глаза* к раскрашенным птицам в рамках. Элемент жизни в составе безжизненного или мертвого целого. Если толковать явление монстра как аутоскопию², то окажется, что сновидец, хотя и жив, принадлежит не только к числу чудовищ, но и к миру смерти. Как подчеркнул Мишель Бютор, живой глаз нарисованных птиц сродни взгляду некоторых персонажей новелл Эдгара По, незадолго до того переведенных Бодлером: все их тело уже превратилось в труп, но взгляд еще живой³. Возвращаясь назад от впечатления, испытанного при пробуждении, цепь отождествлений восходит — через монстра и зародышей — к глазу птиц, который на первый взгляд кажется не более чем внешним объектом; только впоследствии становится понятно, что он — «двойник», отражающий как в зеркале взгляд сновидца, явившегося «переспать» с девками и вынужденного беседовать со своим чудовищным альтер эго.

1. *Baudelaire Ch. Correspondance*. Paris, 1973. Т. 1 (Bibliothèque de la Pléiade). P. 339–341.
2. Аутокопия — форма психического расстройства, характеризующаяся видением самого себя в пространстве. — *Прим. перев.*
3. *Butor M. Histoire extraordinaire*. Paris, 1961. P. 229–231.

Знал ли Бодлер «Онейроκριтику» Артемидора? Вот что он мог там прочесть насчет снов, связанных с посещением борделя: «Хорошо, когда можешь в такое блудилище и войти, и из него выйти; а когда не можешь выйти, то это не к добру. Я знал человека, которому приснилось, что он вошел в такой дом и не может выйти; и сон этот сбылся так, что через немного дней он умер. В самом деле, и кладбище, принимающее мертвецов, называется “общим местом”, и блудилище, где столько семени человеческого погибает зря, — этим оно и напоминает смерть». Но дальше у того же Артемидора читаем касательно снов о смерти: «Для словесников и отцов [видеть со снe] смерть к добру: одни, стало быть, оставят память о себе — сыновей, а другие — сочинения, полные своей мудрости»¹.

Монстр обречен на неподвижность. Он «вечно пребывает на пьедестале» (и покидает его только на время ужина, который съедает в обществе девок: это перемещение составляет «его главную заботу»). Над монстром тяготеет проклятие, которое Бодлер (в согласии с традицией) определяет словом «вечно». Вечная *праздность* монстра может на первый взгляд показаться решительно отличающейся от *труда*, которым в одной из бодлеровских «Парижских картин» занят «Скелет-землепашец»; однако этот безостановочный труд точно так же не имеет конца и потому оказывается перевернутым вариантом бездействия маленького монстра. Скелет-землепашец находится в том же, но лишь более ярко выраженном эмблематическом положении живой смерти, он пребывает в том же пространстве, где смерть уже наступила и потому ничто не может закончиться; перечтем вторую часть стихотворения (о котором известно, что оно, скорее всего, навеяно одной из гравюр, иллюстрирующей труд Везалия «О строении человеческого тела»):

С этой почвы, которую вы вскапываете,
 Безропотные, мрачные мужланы,
 Напрягая ваши позвонки
 И надрывая мышцы,

1. *Artémidore d'Éphèse*. La Clef des songes / Trad. et notes d'A.-J. Festugière. Paris, 1975. Кн. I. 78; кн. II, 49. (Рус. пер. М.Л. Гаспарова: Вестник древней истории. 1989. № 1. http://annales.info/ant_lit/artemidor/1.htm. — Прим. перев.)

Скажите, какую странную жатву
 Вы, каторжники, вытащенные из груди костей,
 Снимаете и какому фермеру
 Собираетесь наполнить гумно?

Неужели вы хотите (суровой участи
 устрашающая и ясная эмблема!)
 Доказать, что и в могиле
 Мы не заснем обещанным сном;

Что Небытие нас предает;
 Что все, даже Смерть, нам лжет
 И что, пожалуй, целый век,
 Увы! придется нам

В каком-то неведомом краю
 Вгрызаться в неподатливую землю
 И давить на тяжелый заступ
 Окровавленной босою ногой?¹

В этом стихотворении речь идет уже не о сновидении, а об *интерпретации* картинки, обнаруженной в старой книге. Это

1. «De ce terrain que vous fouillez, / Manants résignés et funèbres, / De tout l'effort de vos vertèbres, / ou de vos muscles dépouillés, / Dites, quelle moisson étrange / Forçats arrachés au charnier, / Tirez-vous, et de quel fermier / Avez-vous à remplir la grange? / Voulez-vous (d'un destin trop dur / Éprouvable et clair emblème!) / Montrer que dans la fosse même / Le sommeil promis n'est pas sûr; / Qu'envers nous le Néant est traître; / Que tout, même la Mort, nous ment, / Et que sempiternellement, / Hélas! il nous faudra peut-être / Dans quelque pays inconnu / Écorcher la terre revêche / Et pousser une lourde bêche / Sous notre pied sanglant et nu!» (Цветы зла. XCIV // Baudelaire Ch. Œuvres complètes. Т. 1. Р. 93–94). («Что ты вспахало, мужичье, / Зачем к работе вновь стремишься, / Тряся костями, пружиня мышцы, / В ярмо впрягаешься свое? / Для жатвы странной и безумной, / Рабы, восстав из-под земли, / Какому фермеру пришли / Вы до краев засыпать гумна? / Иль это значит (видит Бог, / Эмблемы не найдешь свирепей), / Что на погосте или в склепе / Могильный сон не так глубок? / Или ничто — предатель скверный — / И Смерть сама обманет нас, / И, к бесконечности стремясь, / Еще придется нам, наверно, / Покинуть кладбища свои, / Для земляных работ проснуться / И грубых заступов коснуться / Ногой в запёкшейся крови?..» (пер. П. Антокольского). — *Прим. перев.*)

образная интерпретация, которая вносит в вымысел художника динамику и придает ему тревожный духовный смысл¹. Конечно, соблазнительно заговорить здесь об аллегории. Но аллегории чего? Не самой смерти, поскольку скелет трудится. Скорее невозможности умереть, неизбежной необходимости повторять те трудовые жесты, с помощью которых род человеческий добывает себе пропитание: аллегория жизни в смерти, несчастного бессмертия. Гравюра, которая под взглядом интерпретатора *оживает* внутри «*омертвело*й книги», представляет собой эстетический оксюморон, значение которого в полной мере открывается благодаря оксюмору метафизическому. Впрочем, иллюстрация из труда по анатомии — не просто предлог; она указывает на источник видения — книгу, произведение искусства. И до какой бы степени обобщения ни поднималась поэтическая интерпретация, аллегория, судя по всему, касается в особенности поэта и поэтического труда. Предчувствуя эту «будущую жизнь», посмертные труды, на которые обречено коллективное «мы», Бодлер фантазматически изображает свою собственную судьбу. Его интерпретация гравюры подразумевает его самого. Жизнь после смерти, запечатленная гравером, воплощена в стихотворении, которое в образной форме описывает рабский труд поэта². «Неведомый край», где трудятся скелеты, — тот самый «Лимб», который, по первоначальному замыслу, должен был дать название всему стихотворному сборнику Бодлера. А «странная жатва» каторжников сродни тем *цветам*, которые вошли в окончательное название книги. Итак, метафизический миф неотделим от эстетики боли, в которой сливаются и поэтическое творчество, и питающая его глубинная тревога.

1. О барочном *кончетто* «живого мертвеца», трупа, который умирает оттого, что не может умереть, см.: Rousset J. La Littérature de l'âge baroque en France. Paris, 1953; см. в особенности главу IV (p. 100–110) с толкованиями и примерами «погребального сна» и «погребального пейзажа».
2. Пё предположению Клода Пишуа, «Бодлер обнаружил эту гравюру у букинистов на набережной, когда подыскивал изображение для фронтисписа второго издания «Цветов»» (Baudelaire Ch. Œuvres complètes. T. I. P. 1023). См. также в цитированном выше труде Джона Джексона главу «Приговоренный к жизни» (Jackson J.E. La Mort Baudelaire. P. 105–106).

Когда д'Обинье писал:

Вы в пекле стонете, но выход из пучины —
Желанье вечное несбыточной кончины¹,

— он придавал поэтическую форму богословскому догмату. В «Скелете-землепашце» Бодлер, напротив, строит «потустороннюю» мизансцену ради того, чтобы развить онтологию поэтического творчества. «Невозможная смерть» д'Обинье превращается из исключительной принадлежности ада (или лимба) в образ тех мук, которые испытывает сознание, когда, столкнувшись с *образом* смерти, обнаруживает в самом себе жало своей вечной тоски.

Сегодня мы читаем эти строки как литературу и, хотя находим в них эмблему внутреннего опыта, воспринимаем их как литературу, рассказывающую о литературе. Посмертные каторжные работы — это тревожащая ипостась того труда, который Бодлер в своих заботах о «гигиене» прописывал себе наряду с молитвой, чтобы побороть отчаяние, нищету, страх бесплодия и дурные сны. Ожидалось, что труд станет средством спасения, а он превращается в дурной сон — какая горькая ирония.

1. «Criez après l'enfer, de l'enfer il ne sort / Que l'éternelle soif de l'impossible mort» (*Aubigné A. d'. Les Tragiques. Paris, 1931. P. 254. Кн. VII.*) (*Д'Обинье А. Трагические поэмы / Пер. А. Ревича. М., 1996. С. 407. — Прим. перев.*) Это сближение, которым я обязан дружескому совету Дени де Ружмона, сделано также и в упомянутой выше книге Джона Джексона. Оно показывает, как естественно наши нынешние представления о «барокко» накладываются на наше восприятие Бодлера.

Пропорции бессмертия

В четырех стихотворениях под названием «Сплин» — и особенно во втором («Цветы зла», LXXV) — яснее всего различим мотив *живой смерти*. Это одна из составляющих того психического состояния, литературное обозначение которого, заимствованное из английского, то есть из того же лингвистического репертуара, что и слово «денди», представляет собой соблазнительную защитную маску, которой прикрывается отчаяние. В сущности, это опыт рискованного вслушивания в речи и немоту, вызываемые меланхолическим психозом. Слово «сплин» в данном случае есть признак оформления, отдаления, «олитературивания»; эстетическое совершенство текста, динамика его образов и аллегорический замысел — все это помогает облечь психический недуг в поэтическую форму и тем самым уменьшить его разрушительную силу.

Я имею больше воспоминаний, чем если бы я имел за плечами
тысячу лет.

В большом комоде, ящики которого забиты счетами,
Стихами, любовными посланиями, судебными протоколами,
романсами

И прядями тяжелых волос, завернутыми в расписки,
Скрыто меньше тайн, чем в моем несчастном мозгу.
Это пирамида, огромный подвал,
В котором покоится больше мертвецов, чем в общей могиле.
— Я кладбище, ненавистное луне,

Где, словно угрызения совести, ползают длинные черви,
Которые постоянно терзают самых дорогих моему сердцу
мертвецов.

Я старый будуар, полный увядших роз,
Где громоздятся вещи, вышедшие из моды,

Где одни лишь печальные постели и выцветшие Буше
Вдыхают ароматы откупоренного флакона.

Ничто не сравнится в продолжительности с колченогими днями,
Когда под тяжелыми хлопьями снежных лет
Скука, плод унылой нелюбознательности,
Обретает пропорции бессмертия.

— Отныне ты, о живая материя!

Не более чем гранит, окруженный смутным ужасом,
Лежащий в глубине туманной Сахары,
Старый сфинкс, не знаемый беззаботным миром,
Забывтый картографами и, по причине своего нелюдимого нрава,
Поющий лишь в лучах заходящего солнца¹.

1. «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. / Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans, / De vers, de billets doux, de procès, de romances, / Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances, / Cache moins de secrets que mon triste cerveau. / C'est une pyramide, un immense caveau, / Qui contient plus de morts que la fosse commune. / — Je suis un cimetière abhorré de la lune, / Où comme des remords se traînent de longs vers / Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers. / Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, / Où gît tout un fouillis de modes surannées, / Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher, / Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché. / Rien n'égale en longueur les boiteuses journées, / Quand sous les lourds flocons des neigeuses années / L'ennui, fruit de la morne incuriosité, / Prend les proportions de l'immortalité. / — Désormais tu n'es plus, ô matière vivante! / Qu'un granit entouré d'une vague épouvante, / Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux, / Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux, / Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche / Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche». («Столько помню я, словно мне тысяча лет. / Даже старый комод, где чего только нет — / Векселя и любовные письма, портреты, / Чей-то локон, шкатулка, счета и билеты, — / Стольких тайн, сколько мозг мой, вовек не скрывал. / Старый мозг, пирамида, бездонный подвал, / Где покойников больше, чем в братской могиле. / — Я затерянный склеп, где во мраке и гнили / Черви гложут моих мертвецов дорогих, / Копошась, точно совесть в потемках глухих. / Я пустой будуар, где у пышной постели / Вянут розы, пылятся и блекнут постели, / Праздный ждет кринолин, и молчанье одно / Слышит запах флакона, пустого давно. / Что длиннее тягучего дня, когда скука / В хлопьях снега, лежащих мерно, без звука, — / Пресыщенья тупого отравленный плод, / Как бессмертье, теряя пределы, растет. / — Дух живой, так во что ж обратился ты ныне? / Ты скала среди проклятой Богом пустыни, — / Окаянной Сахары, в глухой немоте / Старый сфинкс, непонятный людской сущест-
ву, / Не попавший на карту и песней щемящей / Провожающий день, навсегда уходящий» (пер. В. Левика). — *Прим. перев.*)

В первой строке перед нами сравнительная конструкция: «больше... чем» — и предположение: «если бы я имел». Это дает эффект двойного разрастания: умножение числа *воспоминаний*; чудесный рост (впрочем, умеренный гипотетичностью утверждения) продолжительности жизни. Этот эффект усиливается повторением глагола «иметь» («я имею», «я имел»). Но сравнительная структура оставляет неопределенным число вспоминаемых объектов: оно, во всяком случае, превосходит указанный огромный временной отрезок. Начальный стих указывает на *имение*, не укладывающееся в рамки высказывания. Хотя продолжительность человеческой жизни здесь удлинится более чем в десять раз, это все равно не позволяет адекватно представить всю массу воспоминаний. Возникает *диспропорция* между невыразимой реальностью и тем, что можно выразить словесно («тысяча лет»).

Ничего удивительного в том, что для усиления этого эффекта превышения в следующих строках используется *негативная* сравнительная конструкция («скрывает *меньше тайн*, чем мой несчастный мозг»), опирающаяся на метафору «большого комода с ящиками». Высказанное *меньше* относится к тому, с чем сравнивают, но подразумевает оно невысказанное *больше*, относящееся к тому, что сравнивают («мой несчастный мозг»). Сравнительная конструкция в той форме, в какой она использована здесь, вновь оставляет неопределенным количество тайн, которые загромаждают мозг лирического героя, но ясно, что оно несравненно больше всего сказанного.

Впрочем, Бодлер еще не исчерпал все возможности сравнений и продолжает их использовать, вводя три новых образа («пирамида», «погреб», «общая могила»), которые придают разрастанию монументальные пропорции. Заметим, что разрастание лирического героя, выступающего в роли владельца, обладателя, вместилища, происходит параллельно с макабрической трансформацией содержимого: то, что вначале было простым элементом психики («воспоминания»), становится (в качестве «тайн») сопоставимым сущностно (хотя и несопоставимым количественно) с беспорядочной грудой косных предметов, принадлежащих былому миру; в конце концов эта внутренняя толпа принимает облик «мертвецов», число которых неизвестно, но ясно, что их больше, чем тех, что покоятся в «общей могиле». Создается ряд пропорций: чем больше

разрастается число метафорических эквивалентов героя, тем сильнее сгущается погребальная окраска всего, что содержится в его «мозгу».

Следующие строки (8–14) подхватывают в обратном порядке предшествующие сравнения и, составляя нечто вроде неполного хиазма, повторяют с использованием глагола «быть» («я [есмы] кладбище») то, что было высказано прежде с использованием глагола «иметь» и конструкций, указывающих на обладание («я имею», «в комод... скрыто»; «подвал, в котором покоятся»). Верный признак хиазматической структуры, которая, впрочем, присутствует в стихотворении скорее на семантическом, чем на синтаксическом или лексическом уровне, — повторение слова «мертвец». «Общей могиле» соответствует «кладбище»; «большому комоду с ящиками» — «старый будуар». Количественные сравнения исчезают, уступая место *аллегорической идентификации*, где эффект превышения, кажется, перестает действовать. Но нужно заметить, что разрастание в этих стихах замещается, так сказать, эффектом затягивания до бесконечности; происходит нечто не имеющее конца: на кладбище «черви», сравниваемые с «утрызениями совести», только и делают, что «терзают», а слово «постоянно», пусть даже оно относится к «самым дорогим мертвецам», служит знаком бесконечности. В «рокайлевом» будуаре, разом и захламленном, и нежилом¹, запах из флакона сохранился не одно столетие: это пережившая тело душа. Благодаря длительному присутствию аромата выцветшие фигуры не принадлежат смерти: они дышат.

После пробела, во второй части стихотворения, Бодлер снова прибегает к сравнению, создающему эффект превышения и разрастания. На сей раз сопоставление производится с помощью глагола («сравнится»), а невозможность превышения обозначена словом «ничто» («ничто не сравнится»). А речь идет не о чем ином, как о *продолжительности*! Первоначальный субъект, «я» из первой строки и то «я», которое отождествлялось с кладбищем, исчезли. Это отмечали многие комментаторы. Однако вступление этого второго голоса не меняет скрытого присутствия особого структурообразующего

1. Будуар «полон увядших роз», но в то же время он представляет собой *пустое* место, которое покинуто всеми живыми и в котором «одни лишь» картины продолжают вести затворническое существование, превращающее их в подобие мертвецов в общей могиле.

мотива — мотива гнетущего избытка; на сей раз это не избыток воспоминаний лирического героя, но избыток «колченогих дней», продолжительность которых не имеет себе равных. Достойна восхищения имплицитная переключка абсолютно неравенства («ничто не сравнится») с неравенством относительным, к которому отсылает эпитет «колченогие» («колченогих дней»), подразумевающий разом и медлительность, и увечность (хромоту)¹. В следующей рифмопаре разрастание выражается прежде всего на уровне лексики, поскольку дни (*jours*) сменяются годами (*années*). Теперь угнетает не только «продолжительность», но и тяжесть («тяжелые хлопья снега»). А разрастается на сей раз «скука», которая доходит до «бессмертия» (подхватывающего и превышающего «тысячу лет», упомянутую в первом стихе). Словно для того, чтобы усилить эффект разрастания, недвусмысленно выраженного на семантическом уровне, Бодлер впервые включает в стихотворение слова из четырех (*proportions* [пропорции], *insoucieux* [беззаботный]), пяти (*immortalité* [бессмертие]) и шести (*incuriosité* [нелюбознательность]) слогов, причем трехкратная диереза очень эффективно способствует удлинению означаемого.

Итак, в то время как лирический субъект, уподобленный общей могиле, а затем превратившийся в кладбище, присваивал себе многочисленные атрибуты *смерти*, скука (испытываемая, разумеется, самим субъектом, но введенная в стихотворение как самостоятельная, вытесняющая его сущность) достигла очевидной и абсолютной противоположности смерти — бессмертия. Сплин, таким образом, подается как почти одновременное переживание двух событий: вторжения смерти во внутреннюю крипту (пирамиду или подвал) и бесконечно го страдания (скуки), которому не видно конца.

«Греза, превращающая в камень»

Это сосуществование смерти и бессмертия — вовсе не единственное «совпадение противоположностей» в анализируемом стихотворении. Сопоставление «будуара» и «кладбища»,

1. В стихотворении, которое Бодлер послал Сент-Бёву, «Меланхолия <...> волочит ногу, отягощенную преждевременными заботами» (*Baudelaire Ch. Œuvres complètes. T. 1. P. 207*).

«большого комода с ящиками» и «огромного подвала» и проч. уже создавало почву для странного сближения галантного интерьера с кладбищенским пейзажем, но оправданием их удивительного соположения служило тайное структурное сходство (в обоих случаях содержимым является не что иное, как смерть). Противоположности в этом случае были не так несхожи между собой, как могло показаться. Совпадение противоположностей находит самое полное выражение в стихе 19, где то, что именуется «живой материей», есть не что иное, как лирическое «я», утратившее свой статус субъекта и сделавшееся слушателем речей, которые произносит голос неясного происхождения. Перед нами превосходный оксюморон: материя есть царство смерти (во всяком случае, со спиритуалистской и виталистской точки зрения); меж тем ее объявляют *живой*. Это максимально сгущенная абстрактная формула живой смерти, которую мы уже неоднократно встречали в упоминавшихся выше текстах. Последние строки стихотворения дают этому прекрасное образное объяснение. Мертвая материя по воле «грезы, превращающей в камень»¹, становится «гранитом», а затем «старым сфинксом». Кажется, что с переходом от гранита, который представляет собой глыбу материи, к сфинксу, который обязан своей формой труду художника, неопределенно-безличное бытие превращается в монументальный обломок далекого прошлого и обретает некую определенность. Жизнь, однако, возвращается к нему только с предзакатным пением (этим сфинкс походит на статую Мемнона, но та пела в лучах зари) — жизнь, сосредоточенная в поэтическом слове, которое раздается лишь перед наступлением ночи. И так будет происходить вечно, изо дня в день. Процесс разрастания при этом не прекращается: на сей раз речь идет не о мире, содержащемся внутри лирического субъекта, и не об удлинении времени, которое он вынужден терпеть, но об окружающем его пространстве; «смутный ужас» распространяется на целую «туманную Сахару». К пространственной огромности добавляется «психологическая» дистанция: сфинкс «незнаем беззаботным миром, забыт картографами»... Новый имплицитный оксюморон: это «забытое» существо — то самое, которое

1. Выражение Гастона Башляра, использованное Рене Галаном в комментарии к этому стихотворению (*Galand R. Baudelaire. Poétiques et poésie. Paris, 1969. P. 335*).

в первой части стихотворения жаловалось на избыток «воспоминаний» и бесчисленных тайн. «Пирамида», «сфинкс» — в стихотворении содержатся две отсылки к мифическому Египту; эти образы дополняют друг друга. Пирамида и ее погребальное содержимое — метафорическое воплощение «мозга» поэта и загромождающих его воспоминаний. Что же касается сфинкса, он — жертва забвения; он не существует ни для кого, кроме голоса, который именует его и обрекает «отныне» и навсегда быть не более чем «живой материей», застывшей в отдалении и одиночестве, но наделенной все же способностью давать музыкальный ответ «лучам заходящего солнца». *Переизбытку* обломков, предметов и мертвецов приходит на смену другой образ смерти — *голая* пустыня, где сфинкс окружен только неосязаемыми сущностями разом и психической, и физической природы: туманом и «смутным ужасом».

Очевидно, что в данном случае гораздо более явственно, нежели в «Скелете-землепашце», жизнь в смерти вырастает из окаменения и обезличивания лишь благодаря искусству. Пение, упомянутое в последнем стихе, как уже отмечали¹, может считаться источником — музыкальной темой, — из которого выросло все стихотворение. Сфинкс — то самое существо, которое имеет полное право сказать: «Я имею больше воспоминаний, чем если бы я имел за плечами тысячу лет»... К тому же это пение, раздающееся в одиночестве и ужасе, перед лицом солнца, звучит в настоящем времени как живая мелодия, которая, улетая в космические выси, превышает и искупает все, что на протяжении стихотворения подвергалось разрушению. Пение сфинкса, каким оно предстает в последнем стихе, *актуально*, и в этом смысле оно корректирует предшествующие образы поэзии и искусства, смертельно скомпрометированные иронией времени. В самом деле, «стихи», «любовные послания» и «романсы», перемешанные с сентиментальными реликвиями («тяжелые волосы») и многочисленными свидетельствами былых финансовых трудностей, никакого пения уже не издают: то, что так или иначе связано с увядшей жизнью, заключено в двойную оболочку: волосы «завернуты

1. См.: *Jauss H.-R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt, 1982. S. 846.* Моя интерпретация прибавляет к этому всеобъемлющему истолкованию второго «Сплина» только некоторое количество отдельных замечаний по одному частному вопросу.

в расписки» и лежат в «большом комодe с ящиками». Невозможно яснее выразить энтропию, низводящую до уровня вещи или абстрактного знака то, что некогда было связано с очарованием живого человека, со страстью, требовавшей залогов. Счета и расписки указывают на уже давно наступившее *окончание* длительной финансовой распри. Любовные похождения вперемешку с судебными тяжбами составляют неотвязные «тайны» навсегда ушедшего прошлого. Стихи и романсы, в свою очередь, становятся неразличимы: это уже не художественные произведения, а лишь следы среди следов, мертвые знаки мертвого желания наряду с другими знаками — цифрами долгов и выплат. Между тем именно об этой поэзии, об этой музыке, обреченной на безмолвную вещественность, именно об этой смерти маргинального и обветшавшего искусства Бодлеровский текст — как бы услышанный из уст сфинкса — рассказывает тоном, полным и отчаяния, и поэзии. Так же обстоит дело и со «старым будуаром», и с «печальными постелями и выцветшими Буше», которые еще украшают его стены: как вянут розы, так обветшали со временем и они. Но стихотворение, которое рассказывает об этом угасании жизни, способно зажить *другой жизнью*. Тому, что оно объявляет умершим, оно сообщает жизнь в звучащем тексте¹. Не случайно именно в том месте, где речь идет о смерти, сконцентрированы самые тонкие, самые яркие звуковые эффекты.

Поскольку «Сплин II» — стихотворение исключительной насыщенности, оно выходит за рамки скудно-монотонного пережевывания одной и той же меланхолической мысли. В нем нельзя видеть простое выражение этого психического состояния, которое, вообще говоря, не способствует пению. В стихотворении эквивалент меланхолических переживаний дан с таким миметическим богатством, что переживания эти,

1. Уже в юношеских стихах, адресованных Сент-Бёву, Бодлер упоминал «нежный *шепот* умерших воспоминаний» (*Baudelaire Ch. Œuvres complètes*. Т. 1. P. 207). Эволюция Бодлера заключается в том, что его мысль о смерти, все более навязчивая, переходит от еле слышного *шепота* к многоголосому *пению*. При этом надо понимать, что эти материальные остатки — от тяжких «счетов» до тончайших «ароматов», включая «волосы» и «пастели», — могут быть интерпретированы в равной степени и как знаки исчезновения, и как знаки выживания: воспоминания — это «самые дорогие моему сердцу мертвецы», но это такие мертвецы, над которыми небытие не властно.

обычно безголосые, предстают, как ни удивительно, в качестве источника поэтической деятельности. Можно сказать, что литература, объявляя себя плодом меланхолии, воздаст честь этому материалу, над которым одерживает победу. Это одна из хитростей Бодлера — приписать самой болезни то, что служит (пусть тайно и временно) лекарством от нее...

Тем не менее во всех особенностях этого стихотворения можно увидеть иллюстрации основных черт меланхолии. Не то чтобы Бодлер ставил своей целью перевести на язык поэзии «картину» сплина, *taedium vitae*¹ или меланхолии, какой ее обычно рисовала медицина его времени. Опыт Бодлера более прямой, более непосредственный, хотя на него, безусловно, и влияет сложившийся в культуре образ *сплина*. Больше того, Бодлеру случается описать чувства, которые станут достоянием «науки» лишь много позже. Поэтому можно сказать, что во многих отношениях поэтическая интуиция помогла Бодлеру разглядеть то, что клиницисты в ту пору еще не научились замечать.

«Большой комод с ящиками»

Первые строки «Сплина II» сообщают о множестве воспоминаний, которые громоздятся и теснятся. Медики нашего столетия, стоящие на позициях феноменологии, утверждают, что для меланхолии характерно преобладание прошлого (Телленбах² определяет это как «последействие» [*rémanence*], Бинсвангер³ как *retentio* [удержание]) в ущерб соотнесенности с настоящим (*praesentatio*) и проектированию будущего (*protentio*). «У человека в нормальном состоянии эти факторы взаимодействуют и... помогают выработать *точку приложения* (или “предлог”, *Worüber*) для *темы*, которая в каждый момент времени привлекает наше внимание. Итак, в разговоре об объективности времени *protentio*, *retentio* и *praesentatio* отнюдь не должны рассматриваться как отдельные сущности; они неотделимы одно от другого, более того, только благодаря

1. Отвращения к жизни (*лат.*). — *Прим. перев.*
2. *Tellenbach H. La Mélancolie / Présentation par Y. Pélicier, trad. fr. sous la dir. de D. Macher. Paris, 1979.*
3. *Binswanger L. Melancolie und Manie. Pfullingen, 1960. P. 25–28.*

им всем вместе мы постигаем априорные формы. Если воспользоваться любимым примером Силаши¹, в то время, когда я разговариваю, то есть в *praesentatio*, у меня уже имеются планы на будущее, иначе я бы не мог закончить фразу; сходным образом, в том времени, когда осуществляется (*während*) *praesentatio*, у меня наличествует также и *retentio*, иначе я бы не мог знать, о чем говорю. Таким образом, нам важно уловить “слабые позиции” этих модусов при их взаимодействии. Разумеется, мы вовсе не собираемся утверждать, что “больные меланхолией не могут освободиться от своего прошлого”, “привязаны к прошлому” или “полностью ему подчиняются”, а равно и что они “отрезаны от будущего”, “не находят себе места в будущем” или что “настоящее для них лишено смысла”, что оно “совершенно пусто”»². Меланхолик, добавляет Бинсвангер, выражает свои мысли в сослагательном наклонении, возвращаясь к прошлому, которое он уже не может изменить: «Если бы я тогда поступил (или не поступил) так, а не этак...». Он относит свою свободу действий лишь к прошлому, отчего она превращается в пустую возможность, пустое намерение. «В результате *protentio* становится автономным, поскольку оно больше ни к чему не прилагается, ему больше нечего “производить”, кроме временной объективности пустого “будущего” или пустоты “в роли будущего”»³. Было бы ошибкой, утверждает Бинсвангер, полагать, что меланхолическая тема «занимает столько места, что не оставляет места ни для чего другого». Меланхолическое расстройство — это «изолированная способность страдать», которая по этой причине нарушает основополагающие связи естественного опыта: именно по этой причине меланхолической теме удастся навязать себя, «занять психическое пространство»⁴. Но тема эта не постоянна, напротив, она сменяема, главное в этом случае — «изолированность способности страдать», ее отъединенность от экзистенциальных возможностей *Dasein* [присутствие, бытие]⁵.

Нетрудно догадаться, каким образом этот резюмированный нами фрагмент труда, написанного в духе трансцендентальной

1. См. наст. изд., с. 173–174.

2. *Binswanger L. Melancolie und Manie*. P. 25–28.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.* P. 18.

феноменологии, по ту сторону феноменологии переживаемого времени и пространства, может быть использован для интерпретации «Сплина II». Можно ли подыскать лучшее образное воплощение *retentio*, чем «большой комод с ящиками»? Подчеркивание роли «воспоминаний» (с чем бы они ни сравнивались) означает одну лишь связь с прошлым, связь бесплодную, потому что как счета и расписки, так и любовные реликвии изъяты из всякого становления. Единственные действия, которые совершаются в настоящем, имеют точкой приложения некое существо или некий образ из прошлого: «длинные черви» терзают трупы, ароматы преподносятся в дар одним лишь бледным изображениям исчезнувшего мира. Следует также заметить, что ничто здесь не указывает на связь с настоящим временем. Для сравнения используются большой комод, пирамида, подвал, общая могила, кладбище, будуар — разрозненные элементы аллегорического отождествления, всякий раз заново заменяющие отсутствующую реальность. Аллегория в данном случае укрывает руины неуловимого настоящего¹. Добавим, что, совершенно в духе наблюдений Бинсвангера, парадоксальная неустойчивость «темы» сочетается со «способностью страдать», которая остается неизменной, но прихотливо и отрывочно выбирает аналогии, чтобы через них определить себя.

Различимы и другие черты переживаемого меланхолического времени: чувство времени *замедлившегося* и почти застывшего («Ничто не сравнится в продолжительности»), убежденность в том, что все кончилось навсегда, на которую накладывается ощущение ущерба, деградации («отныне ты... не более чем»).

Перечень *вещей* количественно превышает перечень *чувств*, признаки которых поэт приписывает самому себе. Примечательно, что только эпитеты «несчастный» и «нелюдимый» имеют непосредственное отношение к лирическому субъекту или к его финальной метаморфозе. Проекция его чувств на внешние предметы и пространства производится с такой систематичностью, что мы вправе говорить здесь об аффективном обеднении субъекта. С чувством

1. Ср. соображения Вальтера Беньямина в его исследовании о барочной драме и во фрагментах незаконченной книги о Бодлере. См. также: Hess G. Die Landschaft in Baudelaires «Fleurs du mal». Heidelberg, 1953.

виновности — принимающим форму «угрызений совести» — сравниваются прожорливые черви, терзающие внутренних мертвецов, которые, в свою очередь, служат метафорически эквивалентами воспоминаний. Отвращение («ненавистное») — чувство, которым наделяется луна в ее отношениях к лирическому субъекту-кладбищу; скука и «унылая нелюбознательность» — независимые сущности, а «смутный ужас» — пространство, окружающее сфинкса. Тревога («Weltangst», по выражению Ханса Роберта Яусса)¹ и чувство виновности — два основных симптома меланхолического состояния — представлены здесь должным образом, но как атрибуты вещного мира, который окружает лирического субъекта и пребывает в *отдалении* от его пустующего внутреннего мира. Как видим, аллегория помогает отделить индивида, зараженного сплинном, от чувств, с которыми он как бы сам себя разлучил. Тревога, ощущение собственной вины присутствуют, но в *смещенном* виде; они не связаны напрямую с человеческим «я», принадлежат не его внутреннему миру, а миру придуманных им образов. В определенном смысле можно сказать, что он не столько непосредственно испытывает собственное страдание, сколько присутствует при нем извне. Все эти черты, повторю еще раз, различимы при внимательном клиническом наблюдении меланхоликов.

Ощущение *тяжести* часто называют одной из составляющих меланхолического переживания (напомним, что в немецком для его обозначения существует на редкость выразительное слово Schwermut). Слово «тяжелый» дважды возникает в стихотворении («тяжелые волосы», «тяжелые хлопья»), но этим дело не ограничивается: здесь представлен целый ряд тяжелых предметов — от «большого комода с ящиками» до «пирамиды», а затем до гранитного «старого сфинкса». Заметим, однако, что и «тяжелые волосы», и «тяжелые хлопья» — это оксюмороны: и волосы, и хлопья снега — вещи легкие, к которым эпитет «тяжелый» может быть применен лишь в виде исключения. Сплин утяжеляет все, о чем ведет речь.

Ханса-Роберта Яусса поразили «прекрасный беспорядок» предметов, хаотически наполняющих «старый комод

1. *Jauss H.-R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. P. 841–842. (Weltangst (нем.) — мировая тревога. — *Прим. перев.*)

с ящиками», или «вещей, вышедших из моды», которыми загроможден «старый будуар». Но этот беспорядок невыносим, из-за него масса воспоминаний и тайн становится *гнетущей*. Его значение (в отличие от «артистических» описаний у такого автора, как Теофиль Готье) не ограничивается эстетическим обликом. Беспорядок связан с еще одной фундаментальной особенностью переживания сплина. Психическое состояние меланхолика, говорят клиницисты, проявляется в том, что ему трудно совладать с окружающими предметами. Часть его тревоги проистекает из неспособности в полной мере осуществить это навязчивое желание. Традиционная иконография, начиная со знаменитой гравюры Дюрера, часто изображает *typus melancholicus* в окружении разбросанных в беспорядке орудий, которыми он не хочет и не может воспользоваться, книг, которые превратились для него в мертвую букву, предметов, которые утратили для него какой-либо смысл. Беспорядок свидетельствует о нехватке организующей жизненной силы. У некоторых меланхоликов защитная реакция проявляется в наведении максимального порядка внутри ограниченного участка пространства (Телленбах называет это «включенностью» [includence]); бодлеровское «я» не из их числа, хотя, конечно, Бодлер, как всякий поэт, умел мастерски упорядочивать словесный материал. Вспомним, что мечта о счастье у него влечет за собой образ порядка: «Там повсюду порядок, повсюду красота»...

Что же касается парадоксальной ассоциации между чувством внутренней смерти и иллюзией разрастания или даже бессмертия, то она характерна для одной хорошо изученной ныне разновидности меланхолического психоза. Как мы видели, стихотворение изображает этапы все более и более радикального обезличивания. Вначале с мертвыми вещами сравниваются одни лишь воспоминания и тайны. Затем, благодаря своеобразной анатомической объективации «мозга», в качестве эквивалентов «я» перечисляются структуры монументальные («пирамида»), массивные («подвал»), погребальные («общая могила», «кладбище»), пустые («старый будуар»), окаменевшие («сфинкс»). Однако этой постепенной утрате жизни — исключением из которой становится (только

в самом финале) легендарная способность петь — соответствует не только пространственное расширение, но и наступление бессмертия, заставляющего сфинкса вечно жить в граните и страдать от скуки.

В 1880 году в работе, посвященной «бреду отрицания», Жюль Котар описал синдром, который до сих пор (по крайней мере во французской медицинской литературе) носит его имя¹. У ряда пациентов он наблюдал упорное нежелание признать живыми себя и части своего тела, в сочетании с «бредом громадности» и убежденностью в бессмертии. Эти нарушения в восприятии собственного тела, связанные с глубинными нарушениями в восприятии времени, заслуживают подробного описания. Пока ограничимся рассмотрением того, что у Бодлера может быть названо интуитивным поэтическим приближением к симптомам, которые вполне проявятся у больных, описанных Котаром. Отрицание жизни отдельных частей тела возникает в «Сплине II» лишь косвенно: мы уже говорили об объективирующих аллегориях, о финальном окаменении, о переходе от изначального «я» к «ты», окликаемому голосом извне. Зато в очень многих образах стихотворения можно усмотреть проявления «брета громадности» (хотя, разумеется, образы эти находятся здесь под контролем поэтического воображения).

Если отрицание в этом стихотворении и не выражается эксплицитным отказом от собственных органов, оно тем не менее функционирует здесь самым очевидным образом. Даже при самом беглом чтении нельзя не заметить, что начиная со слова «ничто» в 15-й строке слова с явно или скрыто отрицательным смыслом следуют одно за другим с необыкновенной частотой: «не более чем гранит», «незнаемый», «забытый»; особенно же много здесь слов с отрицательной приставкой: «нелюбознательность» (*incuriosité*), «бессмертие» (*immortalité*), «беззаботный» (*insoucieux*)... «Нелюбознательность» и «беззаботность» больше в «Цветах зла» не встречаются ни разу. Конечно, в двух случаях из трех большую роль здесь играет акустический эффект (удлинение и утяжеление),

1. Cotard J. Études sur les maladies cérébrales et mentales. Paris, 1891. См. также наст. изд., с. 495 след. Об этом синдроме см.: Resnik S. Personne et Psychose. Paris, 1973. P. 41–67.

производимый носовым звуком¹, но не менее важна и семантика отрицания; общий смысл создается соединением того и другого. До того как Бодлер внес исправления в первую или вторую верстку, его текст описывал единый процесс порождения и развития:

Ничто не сравнится в продолжительности с колченогими днями,
 Когда под *первой тяжестью* снежных лет
 Скука, *дитя* унылой нелюбознательности,
 Обретает пропорции бессмертия
И медленно превращает живую материю
В немой гранит, окруженный ужасом,
 Лежащий в глубине туманной Сахары,
В сфинкса, незнаемого любознательным миром <...>².

В этом первоначальном варианте Скука была подлежащим придаточного предложения, начинавшегося в строке 16 со слова «когда» и плавно, *legato* разворачивавшегося до самого конца стихотворения. Скука, таким образом, получала роль главного действующего лица, обладающего способностью трансформировать «живую материю»; она создавала образ сфинкса и сохраняла власть над ним. Десять последних строк стихотворения образовывали одну длинную фразу: эта непрерывность противостояла прерывистому строению первой части стихотворения. Правка (во всех отношениях полезная) внесла в них прерывность. Слово «бессмертие», оказавшись последним в предложении, приобрело дополнительную важность. Введение местоимения «ты» после тире обозначило крайнюю

1. Я воздержусь от перечисления всех деталей, которые могут быть выявлены в результате пристального чтения. Примеры можно почерпнуть в изд.: *Antoine G. Vis-à-vis ou le double regard critique*. Paris, 1982; *Meschonnic H. Pour la poétique III*. Paris, 1973. P. 277–338; *Jauss H.-R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Носовые звуки повторяются особенно навязчиво во второй части стихотворения: «*Rien n'égale en longueur* [Ничто не сравнится в продолжительности]», а затем повторяются в словах: «*Quand ... L'ennui* [Когда... скука]». Они занимают в тексте центральные позиции. Носовой «*an*» звучит и в первых четырёх рифмах стихотворения.
2. «*Rien n'égale en longueur les boiteuses journées, / Quand, sous le premier poids des neigeuses années / L'Ennui, fils de la morne incuriosité, / Prend les proportions de l'immortalité, / Et change lentement la matière vivante / En un granit muet, entouré d'épouvante, / Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux, / En un sphinx ignoré du monde curieux <...>*».

степень обезличивания¹. Исходя из названия «Сплин», очевидно, что скука действует на протяжении всего стихотворения; но если в окончательном варианте «сфинкс», древнее создание, становится ее порождением, то это происходит совсем неявно. Теперь трансформации *показываются*, но не *проговариваются*. Причинная связь уничтожена, и это лишь сильнее подчеркивает ощущение абсурдности, неразрывно связанное со сплином. Отрицание теперь выражается не относительно «позитивным» глаголом «превращать», но редуцированно и оттого более резко: «Отныне ты... не более чем...». Скука, обретшая «пропорции бессмертия», остается непроизводительной. Она вырождается в апофеоз бесплодности. Бессмертие скуки, о котором заявлено в самом конце предложения, прямо перед финальной точкой, — состояние, из которого выйти невозможно. Читателю предоставляется самостоятельно установить связь между понятием «бессмертие», упомянутым в одной фразе, и образом сфинкса, который возникает в другой, так сказать, по ту сторону бессмертия, в непреложном будущем, над которым навеки тяготеет «отныне». Непреложное будущее — это прошлое, не способное умереть². Сходным образом, заменив «дитя» на «плод» («унылой нелюбознательности»), Бодлер сохраняет идею родственной связи, но дегуманизирует ее, смягчая аллегорическую нагрузку, которая и без того очень велика и вовсе не нуждалась в усилении. Наконец, переделав стих 22, он ввел

1. Здесь я могу лишь отослать к пронизательным наблюдениям Виктора Бромбера над «Сплином I» (LXXV) — стихотворением, расположенным в «Цветах зла» непосредственно перед тем, которое разбираю я (см.: *Brombert V. Lyrisme et dépersonnalisation: l'exemple de Baudelaire (Spleen LXXV) // Romantisme. 1973. Т. 6. Р. 29–37*). Об этапах обезличивания см.: *Jenny L. Le poétique et le narratif // Poétique. 1976. Т. 28. Р. 440–449*.
2. Сфинкс — «живая материя», и он не может умереть. Он обитает в том же лимбе, что и «скелет-землепашец», — в пространстве, которое нельзя назвать ни бытием, ни жизнью. Я следую здесь за наблюдениями Мориса Бланшо: «Поразительная вещь: Бодлер никогда не верил в бытие. Он глубоко чувствовал, что смерть неспособна положить конец ужасам жизни, что за нею не следует пустота, лишенная этих ужасов, что человеческое существование ужасно именно потому, что оно никогда не прекращается, его невозможно прервать: мы существуем и будем существовать вечно, и об этом нас извещает само это ощущение ужаса» (*Blanchot M. L'échec de Baudelaire // Blanchot M. La part du feu. Paris, 1949. Р. 152*). См. также то, что пишет Бланшо о посмертном странствии Охотника Гракха — героя Кафки, блуждающего между утраченной жизнью и невозможной смертью (*Blanchot M. De Kafka à Kafka. Paris, 1981. Р. 70–71*).

эпитет «старый» и заменил эпитет «любопытный» (в котором не без оснований, но и без достаточно тесной связи с общим смыслом прочитывалась оппозиция к «нелюбопытности») эпитетом «беззаботный» (смысл при этом изменился на противоположный, но зато вновь проявилось навязчивое пристрастие к негативным приставкам). Эта последняя поправка превращает «беззаботный мир» во внешнего сообщника внутренней *нелюбопытности*. Она, как и другие исправления, умножает чисто знаков негативности в стихотворении.

Нелюбопытность

С этого момента бессмертие обретает весь свой смысл: это отрицание возможности умереть — не что иное, как парадоксальный и предельный вывод из ощущения духовной смерти. «Унылая нелюбопытность» (*incuriosité*) — это отсутствие заботы (*cura*), которая связывала бы душу с каким-либо объектом реальности; это психическая «дезинвестиция», потеря интереса к чему бы то ни было в сотворенном, тварном мире. *Нелюбопытность* — которая вдобавок отвергает всякую заботу о духовных благах за пределами тварного мира — это понятие, которое можно было бы даже счесть французским эквивалентом *acedia*, слова, восходящего к греческому *akedonia*, которое тоже начинается с привативной приставки «а» и означает не-заинтересованность или не-верие в спасение души. Бодлер узнал это слово из книги психиатра Бриера де Буамона¹.

Симметричным ответом на *нелюбопытность* становятся, как мы только что видели, незнание и забвение со стороны «беззаботного мира». Внутреннему отрицанию соответствует отрицание внешнее. Никто не движется в сторону сфинкса. Бессмертие есть жизнь ни для кого и ни для чего, между внутренней, психической пустыней и пустыней внешней, где беззаботность мира соединяется с бескрайностью песков.

Слова *incuriosité* [нелюбопытность] и *insoucieux* [беззаботный] отзываются эхом в слове *sphinx* [сфинкс], и это не случайно. В системе значений, образующих стихотворение, слово *sphinx* получает дополнительную значимость. Оно начинается

1. *Baudelaire Ch. Fusées // Baudelaire Ch. Œuvres complètes. P. 656.*

с двух согласных и кончается также двумя согласными, причем таким образом, что начальному звуку «с» соответствует «с» финальный, центр же слова составляет носовой звук *in*. Можно сказать, что согласные обрамляют гранитное ядро, негативный смысл которого тот же самый, что давит всем своим весом на слова *incuriosité* и *insoucieux*, начинающиеся с приставки *in*. Можно сказать также, что звуки «с» из слова «sphinx» родственны свистящим звукам из слов *incuriosité* и *insoucieux*. Контекст сообщает сфинксу сказочное, причем независимое и отдельное бытие негативной частицы. Благодаря «рамке» из согласных звуков (*сф...кс*) и действию культурной памяти это гибридное существо, полужверь-полуженщина, вырастает точно высеченное из «ничто», с которого начинается стих 15; оно загадывает загадки и поет под лучами заходящего солнца, сливаясь в один образ с падшим царем Мемноном. Мемнон, однако, издавал звуки в лучах утренней зари: может быть, Бодлер сдвигает во времени этот музыкальный момент только ради того, чтобы подчеркнуть «нелюдимый (*farouche*) нрав» сфинкса, требующий *закатной* («упаднической») рифмы *se couche*? Возможно, однако, что у этого перемещения есть и иная причина. Вечернее солнце здесь — то самое, которое описано в стихотворении, напрямую связанном с воспоминанием Бодлера о детстве, когда мать, как ему казалось, безраздельно принадлежала ему одному¹:

И вечернее солнце, сияющее и великолепное...

В пении, раздающемся «в лучах заходящего солнца», следует, возможно, видеть не указание на неизбежность смерти — поскольку все, что могло умереть, уже умерло, — но неистребимое воспоминание об утраченном счастье. Такое прочтение «Сплина II» позволяет, во-первых, вернуться к первому стиху: «Я имею больше воспоминаний...»; во-вторых, оно показывает, что одно из воспоминаний, на обилие которых жалуется поэт, составляет исключение: связанное со смертью, с отсутствием отца, с близостью матери, оно, по-видимому, остается одним из источников пения. В этом случае утверждение собственной памяти в начале стихотворения начинает звучать уже не горестно, а с молитвенным благоговением: «Я не забыл».

1. Речь идет о стихотворении ХСІХ, входящем в число «Парижских картин»: «Я не забыл стоявший поблизости от города / Наш белый дом, маленький, но спокойный <...>».

Рифмы для пустоты

«Поэт, не знающий в точности, сколько рифм есть у каждого слова, неспособен выразить какую бы то ни было идею»¹. Кажется, по отношению к слову «vide» (пустой, пустота, опустошает)² Бодлер решил применить свой принцип особенно последовательно. Он помнит все богатые рифмы на него: *avide* [алчный], *livide* [свинцово-черный], *Ovide* [Овидий]. Если он удовлетворяется более бедной рифмой, тогда выбор у него делается шире и он использует слова *stupide* [тупой], *Danaïdes* [Данаиды], *Euménides* [Эвмениды], особенно охотно прибегая к именам мифологических персонажей, связанных с несчастьем и местью.

Употреблять только богатые рифмы к слову *vide*; собрать их все в одном стихотворении — кажется, что именно ради этого написан «Симпатический ужас».

С этого странного и свинцово-черного неба,
Мучительного, как и твоя судьба,
Какие помыслы в твою пустую душу
Спускаются? Ответь, либертинец.

— Ненасытно алчущий
Смутного и неясного,
Я не буду стенать, как Овидий,
Изгнанный из латинского рая.
Небеса, разорванные, точно побережья,

1. *Baudelaire Ch. Les Fleurs du mal / Édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin. Paris, 1942. P. 212.*
2. Из двенадцати случаев употребления слова *vide* (в качестве существительного, прилагательного и глагола) в пяти оно стоит в рифменной позиции. Ср.: *Baudelaire Ch. Les Fleurs du mal / Concordances, index et relevés statistiques établis d'après l'édition Crépet-Blin par le Centre d'étude du vocabulaire français de la faculté des lettres de Besançon avec la collaboration de K. Menemencioglu (Documents pour l'étude de la langue littéraire publiés sous la direction de B. Quemada). Paris, s.d.*

В вас смотрится моя гордыня;
Ваши обширные облака в трауре —

Это катафалк моих сновидений,
А ваши отблески — это отражение
Ада, в котором хорошо моему сердцу¹.

Богатая рифма создает ощущение звуковой *полноты*, а Бодлер в этом стихотворении старается употреблять только богатые рифмы. Между тем слово, которое трижды полностью звучит в рифменной позиции, — *vide* — это точный антоним слов «полный» и «полнота». Оно выражает бедность, отсутствие, недостаток... Парадоксальным образом богатство словесной ткани противоречит той бедности, к которой на уровне референции отсылает слово «*vide*». Рифма, свободное пространство, предназначенное для более или менее точного эха, оказывается повсюду занято звуковыми двойниками слова, значение которого отрицает саму идею присутствия и богатства. Пустота становится гулкой: первое произнесенное слово уподобляется касанию смычка, на которое следует целая цепь ответов; слово, которое в данном контексте означает бесплодие, порождает настоящую звуковую экспансию. (Неважно, какое слово прозвучало первым: «*vide*», или «*divide*», или даже предлог *de*, с которого начинается стихотворение; важно, что в рифменной позиции стоят четыре слова, в каждом из которых минимальной единицей является слово *vide*.)

Между фрикативным губно-зубным звуком [v] и зубным взрывным [d] нелабиализованный, ртовый и закрытый гласный переднего ряда [i] занимает такое же незначительное место,

1. «De ce ciel bizarre et livide, / Tourmenté comme ton destin, / Quels pensers dans ton âme vide / Descendent? Réponds, libertin. / — Insatiablement avide / De l'obscur et de l'incertain, / Je ne geindrai pas comme Ovide / Chassé du paradis latin. / Cieux déchirés comme des grèves, / En vous se mire mon orgueil; / Vos vastes nuages en deuil / Sont les corbillards de mes rêves, / Et vos lueurs sont le reflet / De l'Enfer où mon cœur se plaît». («Распутник! В этих тучах рваных / Есть сходство с жребием твоим. / В каких же ты смертельных ранах, / Каким отчаяньем томим? / — О днях неведомых и странных / Мой жадный бред ненасытим, — / Я не Овидий в чуждых странах, / Я не оплакиваю Рим. / Но в рваных тучах, в их тревоге / Я поневоле узнаю / И гордость, и печаль свою, — / Пускай, как траурные дроги, / Они влекутся в тот же ад, / В котором я погибнуть рад» (пер. П. Антокольского). — *Прим. перев.*)

как и его графическое изображение. Поскольку слово *vide* заканчивается немым «е», в конце строки оно превращается в односложное. Все богатые рифмы повторяют его полностью: оно звучит в конце более длинного слова. Согласно старому доброму правилу, требующему рифмовать слова с одинаковым звучанием, но разным смыслом, слова «*divide*», «*avide*» и «*Ovide*» этимологически никак не связаны с «*vide*». (Иначе обстояло бы дело с глаголами «*évide*» [выдалбливает] или «*dévide*» [разматывает], которые имеют общий корень со словами «*vide*» или «*vider*» и отличаются от них только приставками.) Короткий начальный слог (li-, a-, O-) минимальными средствами меняет смысл: ухо слышит, как повторяется «*vide*», хотя по значению ни «*divide*», ни «*avide*», ни «*Ovide*» с понятием пустоты напрямую не связаны. Тем не менее из-за звуковых повторов и частичной омонимии между этими разными словами устанавливается понятийная связь. Ошибочно (но поэзия для того и существует, чтобы совершать подобные ошибки) понятие пустоты заражает собою слова, которые в словарном значении никакого отношения к пустоте не имеют. Можно сказать, что в этом стихотворении слово «*vide*» обретает парадоксальную порождающую способность и производит на свет удлинённые варианты самого себя, которые покрывают его, но не скрывают. Оно обнаруживается там, где его нет, но где оно тем не менее звучит. На вербальном уровне происходит примерно тот же процесс перцептивного расстройств, который описан в стихах 11–12 разбираемого стихотворения и который возникает в тех же 11-м и 12-м стихах стихотворения «Алхимия боли», которое в «Цветах зла» предшествует «Симпатическому ужасу» и составляет к нему пару:

Ваши обширные облака в трауре —
 Это катафалк моих сновидений <...>

В саване облаков
 Я обнаруживаю дорогой мне труп <...>¹

Рифмы на *vide* создают *парейдолию*² того же свойства. Быть может, тайное совершенство этого стихотворения заключается именно в том, что в нем на столь разных уровнях создается мощный эффект иллюзии. Что парейдолии возникают

1. «Dans le suaire des nuages / Je découvre un cadavre cher...».
2. Парейдолия — зрительная иллюзия, формирование иллюзорных образов из деталей реального объекта. — *Прим. перев.*

при скорби и меланхолии, что они сопровождают состояния интоксикации — Бодлер знал это по собственному опыту, а подтверждение нашел в книге Де Квинси¹. Поэтому «Симпатический ужас» по праву занимает место между стихами о сплине и «Гэаутонтиморуменосом», «Неотвратимым» и «Часами» — стихотворениями, заключающими раздел «Сплин и идеал».

Поэт наполняет смыслом случайное сходство слов: он принимает те ассоциации, которые предлагает ему язык в своих созвучиях. Он играет с выпавшим ему раскладом. Возможно эти остаются нереализованными до тех пор, пока какой-нибудь поэт не решит использовать их в своем тексте. Поэтический текст превращает сходство, прописанное в словаре рифм, в систему соотношений, где отзвуки рифмы вступают во взаимодействие со всеми остальными элементами произведения. Воля ставит случай себе на службу, когда сопоставляет слова, имеющие одинаково звучащие окончания. Чем больше внутреннего смысла открывает поэт в самом случайном сходстве, тем более удачным получается его стихотворение. Если Бодлер сохраняет верность рифмованному стиху, то не просто из покорности эстетическим традициям, но скорее потому, что традиционные версификационные ограничения позволяют преодолеть разрушительные, деструктурирующие порывы, отсрочить их угрозу самим фактом придания им жесткой формы. Рассказать о разрушении в строгой форме сонета — значит создать предмет, неподвластный разрушению; сходным образом рассказ о пустоте ведется без лакун.

Livide

Livide <...> — свинцово-черного цвета
(о цвете кожи, лица, плоти)².

Этот эпитет обозначает объективную, доступную глазу особенность плотского облика человека, отмеченного клеймом несчастья, болезни, смерти. В «Цветах зла» это прилагательное

1. См. об этом комментарии Крепе и Блена (*Baudelaire Ch. Les Fleurs du mal*. Paris: Corti, 1942. P. 428–430).
2. Мы приводим здесь определение из словаря Voiste (14-е изд. — 1857). В словаре рифм, напечатанном в конце этого издания, нет слов *imprvide* [бесстрашный] и *gravide* [беременная].

употреблено шесть раз, из них пять — в рифменной позиции. Оно никогда не относится к «я» того или иного стихотворения; с его помощью всегда характеризуются внешние предметы. Бодлеру случается говорить о «свинцово-черном утре»¹ и «свинцово-черной звезде»: это оксюмороны, где зловещий, мрачный эпитет сопровождает слово, обозначающее сияющий объект; таким образом зло вторгается внутрь тех сущностей, которые могли бы его побороть. Свинцово-черные предметы, окрашенные в цвета смерти, порой обретают удивительную энергию и плодovitость. В «Симпатическом ужасе» свинцово-черное небо, кажется, порождает «помыслы»; в стихотворении «Прохожей» («À une passante») глаз встречной парижанки уподоблен «свинцово-черному небу, где зреет ураган». Итак, свинцовая чернота таит в себе тревожную странность, потому ли, что предвещает смерть («крицы любви, со свинцово-черными веками»)², или же потому, что свинцово-черный призрак, охваченный яростью, угрожает лирическому субъекту агрессией. Поставленное рядом со словом «vide» слово «livide» внушает ощущение, что у «свинцово-черного» объекта иссякают силы; он опасен, потому что затронут смертью, опустошен, лишен собственного существования: фантазм не ограничивается простой утратой объекта. Этот объект, никому не подвластный и затронутый смертью, уже наделен жизнью призрака, предвестницей наказания.

В «Симпатическом ужасе» рифма *livide-vide* использована в первой части стихотворения: к герою-либертинцу обращается голос извне. Этот вопросительно-повелительный голос, призывающий героя дать ответ, — голос обвиняющий. Определение «либертинец», а главное, упоминание о пустоте души указывают на виновность. Уже по этим словам, адресованным обвиняемому, видно, что ему отказывают в сущностной полноте: он лишен существования, лишен «содержания».

«При скорби бедным и пустым становится мир, при меланхолии — собственное “я”»³. Значит, голос, который окликает либертинца и говорит ему о его «пустой душе», не только обвиняет; тут требуется уточнение: это голос карающей инстанции,

1. В «Призраке» слово «livide» звучит в тот момент, когда поэт говорит о пустой постели (*lit vide*).
2. «Предрассветные сумерки».
3. Freud S. Deuil et mélancolie // Métapsychologie / Trad. fr. par J. Laplanche et J.-B. Pontalis. Paris, 1968. P. 152.

которая наказывает меланхолией, которая упрекает в пустоте и сама же ее насаждает. Заметим, что она лишает допрашиваемого даже собственных «помыслов»: он не порождает их, но получает извне, со «странного свинцово-черного неба»; итак, он пассивен, подвергнут внешнему влиянию — слово «влияние» здесь нужно понимать в старинном астрологическом смысле — и обречен претерпеть то, что принимает облик «судьбы». Сила, активная и зловещая, принадлежит небу: воспринимающая душа сама по себе способна только констатировать и описывать то, что на нее обрушивается. Вопрошающий голос притворяется ничего не ведающим, но на деле он обладает страшным знанием: он спрашивает, «какие» помыслы спускаются с неба, но ему известно, что «пустая душа» — не более чем сосуд для роковой цепи мыслей, внушенных извне. Вопрошающий голос и не знает, и знает разом: он знает, в чем заключается основной порок, он не знает, но хочет узнать то, что еще остается в тайне. «Вопрос» (question) приобретает здесь судебный смысл: это допрос с пристрастием, попытка, которой палач подвергает обвиняемого, чтобы добиться подробного признания. Садизм «меланхолизирующего» вопроса выражается в том, каким образом вопрошающий смешивает то, что ему уже известно, с тем, чего он еще не знает. Он упорствует, настаивает, хочет продвинуться дальше, хотя главное обвинение — в пустоте — уже произнесено.

Движение происходит сверху вниз: от неба, затянутого тучами, к душе, объятай «помыслами». Одновременно происходит и «психологизация»: изображение мрачного пейзажа по аналогии влечет за собой предъявление обвинения. «Небо» и «судьба», связанные сравнением, составляют одну и ту же сцену, на которой разыгрывается одна и та же драма. Мир сведен к небесной декорации, но эта декорация подсвечена пламенем внутреннего ада.

«Пустая душа», «либертинец» — выражения из религиозного словаря: обвиняющий голос пользуется словарем великих проповедников — Боссюэ, Бурдалу, Массийона, — которых Бодлер хорошо знал. Здесь слово «vide» обогащается за счет давней семантической традиции; оно выражает не просто опустошение, потерю содержания, но и состояние сердца, которое избрало себе недостойный объект любви, которое любит то, что неспособно даровать ему настоящую полноту. Тот, кто захотел бы исследовать эту семантическую традицию, должен

был бы дойти по крайней мере до противопоставления между plenitudo¹ и egestas², которое разбирает блаженный Августин в «De Beata vita»³. Образ, который чаще всего встречается у французских проповедников, — это образ «вместимости» нашего сердца, которое может наполниться до конца только присутствием Творца, тогда как любовь к тварному существу всегда оставляет в нем пустоту. Бывает дурная полнота, равнозначная пустоте: «Как пусто сердце человеческое и как полно оно скверны!»⁴ Сходное соединение пустоты и полноты находим и у Бурдалу: «Сердце мое полно суетных желаний, но пусто, ибо нет в нем прочных благ». Массийон великолепно развивает тему пустого сердца в проповеди «О евангельской грешнице»:

Да, братья, всякая любовь, имеющая предметом своим тварное существо, принижает наше сердце: любить ради него самого такое создание, которое не может дать нам ни счастья, ни совершенства, ни, следственно, покоя, — бесчинно; ибо любить значит искать источник своего блаженства в том, кого любишь; значит желать найти в любимом существе то, чего недостает нашему сердцу; значит искать у него защиты от той ужасной пустоты, которую мы ощущаем в себе, и льстить себя надеждой, что оно сумеет эту пустоту заполнить; значит ждать от него удовлетворения всех наших нужд, лекарства от всех наших недугов, подателя всех наших благ. А поскольку всех этих милостей можем мы ожидать только от Господа, добиваться их от низкого тварного существа есть бесчинство и унижение нашего сердца⁵.

Лишь только грешница узрит Господа, продолжает Массийон, как все для нее преображается: «Отныне все в тварных существах кажется ей пустым, лживым, отвратительным. <...> Один лишь Господь кажется ей достаточно великим, чтобы заполнить всю огромность нашего сердца, достаточно могущественным, чтобы удовлетворить все его желания, достаточно великодушным, чтобы утешить его во всех горестях...». Тем же языком говорит и Шатобриан:

1. Полнота, обилие (лат.). — Прим. перев.
2. Скудость (лат.). — Прим. перев.
3. «О жизни блаженной» (лат.). — Прим. перев.
4. Паскаль, «Мысли», 143.
5. «Великопостные проповеди», проповедь на Страстной четверг.

Я чувствую, что мне чего-то недостает. Уже давно мною овладела тяга к странствиям. <...> Не в том ли причина этой тревоги, что желания наши пусты?¹

Г-жа де Сталь, внимательная к развитию чувств во времени, замечает:

Нет ничего более тягостного, чем минуты, наступающие следом за сильным волнением; возникающая при этом пустота даже более мучительна, чем разлука с тем, кого ожидаешь в тревоге².

А Сенанкур жалуется:

В пустоте и скуке провел я блаженные годы упований и надежд. Страдающий, скованный во всем, с пустым и сокрушенным сердцем, я еще в молодости испытал присущие старости сожаления³.

Пустота — это признак отсутствующего абсолюта, свободное место, которое ожидает кого-то более великого, но он не является, причиняя боль даже тем, кто, подобно Сенанкуру, больше не верит в его существование и не надеется на встречу с ним.

Avide

Допрашиваемый либертинец дает свой ответ:

— Ненасытно алчущий (*avidé*)
Смутного и неясного...

Вкладывая в уста обвиняемого рифму *avidé*, Бодлер заставляет его говорить на том же языке, что и его обвинители. Ответ

1. Шатобриан, «Мученики», книга V; слова эти принадлежат Иерониму.
2. *Staël G. de. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations. Section première, chapitre V // Staël G. de. Œuvres complètes. Paris, 1836. Т. 1. P. 139.* Об ощущении пустоты в сочинениях г-жи де Сталь см. наст. изд., с. 551–552.
3. «Оберман», письмо XXXVII (*Сенанкур*. Оберман / Пер. К. Хенкина. М., 1963. С. 128. — *Прим. перев.*). У Сенанкура пустота овладевает будущим: «Но мой недуг не проходит. Кто заполнит пустоту, в которой медлительно текут мои годы? Кто возвратит моей жизни желания и надежды?» (письмо XLI) (Там же. С. 148. — *Прим. перев.*).

подыгрывает обвинению; объект агрессии отражает ее тем, что преувеличивает собственную вину. Бодлер ввел здесь два голоса, две инстанции: иронического судью и гордого преступника — лишь для того, чтобы изобразить их обоих и врагами, и сообщниками. Не случайно два стихотворения, следующие сразу за «Симпатическим ужасом», «Гэаутонтиморуменос» и «Неотвратимое», также посвящены, и даже гораздо более явно, садомазохистскому раздвоению личности.

Благодаря рифме *avide* образ меняется, и пустота (*vide*) получает новое значение. Рифма *vide–livide* указывала на неполноту существования; эпитет «*livide*» накладывал на предмет мрачную краску смерти. Но если «*livide*» приложимо только к предметам, то «*avide*» — только к живым существам. И если прилагательное «*livide*» Бодлер всегда использует, говоря о третьих лицах, то «*avide*» относится либо к поэтическому «я» (как в разбираемом стихотворении), либо к его противникам («...могила ждет; она алчна!»; «время — алчный игрок»). Рифма *vide–avide* описывает порыв желания, либо присущего поэтическому «я», либо направленного против него. Благодаря своему срединному положению между словами «*livide*» и «*avide*» слово «*vide*» обнаруживает способность наводить мысли поочередно то на недостаток (убыток, убыль), то на рождающееся из внутреннего ощущения нехватки желание ее восполнить. Смысл его в этом случае подчеркнута органический и оральный. В словаре Буата читаем:

AVIDE — тот, кто отличается неумеренным желанием (по отношению к пище, напиткам); *переносн.* — по отношению к славе и проч.

Когда *avide* рифмуется с *vide*, пустота возникает за алчущими губами, она ощущается в горле или в желудке как «пожирающая» потребность, как жажда, которую ничто не способно утолить. И именно на это сопряжение пустоты и алчности ссылаются религиозные моралисты, когда рассуждают о духовном аппетите, о недостаточности земных яств и о мучениях тех, кто отвергает божественную пищу, хлеб ангелов. Красноречивейшей иллюстрацией этого служит знаменитая фраза, открывающая третью книгу «Исповеди» Августина: «Я искал, что бы мне полюбить, любя любовь: я ненавидел спокойствие и дорогу без ловушек. Внутри у меня был голод

по внутренней пище, по Тебе Самом, Боже мой, но не этим голодом я томился, у меня не было желания нетленной пищи не потому, что я был сыт ею: чем больше я голодал, тем больше ею брезгал»¹. Человек, алчущий абсолюта, но не сознающий, чего ему недостает, пытается утолить свой голод неверными средствами, и все его эфемерные и неудовлетворительные попытки насытиться неспособны утолить его голод, заполнить его пустоту. Ненасытность свидетельствует об ошибке, совершаемой теми, кто избирает себе пищу бренную и случайную. В сочинении «О жизни блаженной» — диалоге, где постоянно обыгрывается метафора пищи и где не случайно важнейшую роль играет голос матери Августина, — Моника, говоря о «вещах бренных», объявляет: «Будь мы даже уверены, что ничего не утратим из этих вещей, несомненно, что насытиться ими невозможно. Итак, мы несчастны оттого, что вечно нам их недостает»². Счастливая жизнь и «полная сытость души», заключает Августин, «состоят в том, чтобы знать с совершенным благочестием, кто открывает нам истину, какую истиною мы наслаждаемся и какими узами связаны с высшим меридом. Для тех, у кого довольно ума и кто отвергает разнообразные обольщения и суеверия, три эти вещи означают единого Бога и единую Сущность»³.

Когда бодлеровский либертинец объявляет себя «ненасытно алчущим смутного и неясного», он подтверждает духовный

1. «Quaerebam quid amarem, amans amare, et oderam securitatem et viam sine muscipulis, quoniam fames mihi erat intus ab interiore cibo, te ipso, deus meus, et ea fame non esuriebam, sed eram sine desiderio alimentorum incorruptibilium, non quia plenus eis eram, sed quo inanius, fastidiosior» (Августин, «Исповедь», III, I, 1). (Пер. М.Е. Сергеевко: http://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/ispoved/#o_94. — Прим. перев.).
2. «Hoc loco autem mater: Etiam si securus sit, inquit, ea se omnia non esse amissurum, tamen talibus satiari non poterit. Ergo et eo miser, quo semper est indigus» (Августин, «О жизни блаженной», 2, 11).
3. «Illa est igitur plena satietas animorum, hoc est beata vita, pie perfecteque cognoscere a quo inducaris in veritatem, qua veritate perfruaris, per quid connectaris summo modo. Quae tria unum Deum intellegentibus unamque substantiam, exclusis vanitatibus variae superstitionis, ostendunt (Августин, «О жизни блаженной», 4, 35). Отметим попутно родство понятия *тщеты* (vanitas) с «репрезентациями» пустоты: бессодержательностью, истощением и т.д. Отметим также субстанциалистское понимание пустоты как недостатка внутренней субстанции. Мы цитируем французский текст диалога о блаженной жизни, с некоторыми исправлениями, по переводу Р. Жоливе (Paris: Desclée de Brouwer, 1939).

смысл своего либертинства: он не только распутник, но и вольнодумец — тот, кто сознательно решил не отвечать на зов Господень. Он сосредоточил свои желания на дурной пище. Если Бог есть свет и уверенность, то либертинец, напротив, алчет *смутного* и *неясного*. А когда он называет себя «*insatiatement avide*» [ненасытно алчным] (и тем самым *заполняет* весь восьмисложный стих этим сознательно продлеваемым признанием в *недостаче*), он объявляет о своем бунте против религиозного порядка, пользуясь выражениями из августиновского словаря. Позже мы услышим, как он признаётся в одном из смертных грехов, *гордыне*, и предсказывает своему «сердцу» удовольствие от пребывания в Аду: в теологическом пространстве он выбирает себе место, где его ждут вечные муки.

Ovide

Имя Овидия возникает в стихотворении особенно неожиданно. Каким-нибудь остроумцам, любителям каламбуров впору предположить, что Бодлер в поисках рифмы подумал вначале о выражении «*mot vide*» [пустое слово], а уж потом написал «*comme Ovide*» [как Овидий]... Но Бодлер не занимается бессмысленной словесной акробатикой. Когда он говорит: «Я не буду стенать, как Овидий», — он разом и признает себя изгнанником, и отрицает мучительность этого изгнания, отказывается от элегического лиризма и сердечных излияний. Имя Овидия указывает на двойную отдаленность: этот поэт принадлежит античному миру и для поэта современного может быть лишь знаком культурной памяти: и эстетическая, и историческая дистанция слишком велика. С другой стороны, Овидий подвергся изгнанию, был выброшен из «латинского рая»; следовательно, в его судьбе можно увидеть языческую аналогию христианского мифа об изгнании из райского сада. (Вдобавок имя Овидия отсылает к полотну Эжена Делакруа, которое было выставлено в салоне 1859 года и которое, как видно из посвященных ему строк Бодлера, глубоко подействовало на поэта¹.) Бодлер еще один раз в «Цветах зла»

1. В «Салоне 1859 года» читаем: «Вот он, прославленный поэт, учивший *искусству любви*, — с женственной изнеженностью и печалью раскинулся среди дикой зеленой травы. Сумеют ли могущественные друзья

поставит имя Овидия в рифменную позицию, и снова оно будет рифмоваться с «авиде»; это сделано в стихотворении «Лебедь», полностью посвященном изгнанничеству; здесь птица сравнивается с «человеком Овидия», который устремил лицо к звездам и породнился с небом, но все же с ним разлучен.

На вопрос, заданный пустой душе, пассивно пропускающей сквозь себя «помысль», либертинец отвечает, обнаруживая энергию своего желания, свое самоутверждение в гордыне и зле. В точке соприкосновения двух частей стихотворения происходит поворот перспективы и появляется герой, сильный своими отказами, решимостью отрицания. Своим ответом либертинец исправляет свои отношения с миром: теперь оказывается, что это мир проникнут мыслью героя, его «гордыней» и его «сновидениями». «Пустая душа» была объектом обвинения, которое ее феминизировало, превращало в пространство, открытое для проникновения помыслов, спускающихся сверху: настал черед «небес» услышать снизу голос, заявляющий о своем праве суда над ними. Движение вниз, начатое в первом стихе сонета, не прерывается: в последнем стихе упомянут Ад. Но когда движение это доходит до конечной точки, выясняется, что оно уже не подневольно, но желанно. «Пустая душа», душа без содержания превратилась в «сердце», которому «хорошо» в Аду, — сердце, которое само, по своей воле становится содержимым такого последнего вместилища, как геенна. Выбирая худшее, либертинец выбирает онтологическую полноту и в конечном счете отвергает обвинение в пустоте...¹ Его готовность быть проклятым может быть объяснена двояко: с одной стороны, согласно богословской логике, таков неизбежный конец жизни, посвященной пустоте, и либертинец всего лишь вызывающе, от собственного имени повторяет приговор, уже осудивший его на адские муки; с другой стороны, абсолютностью мук либертинец заполняет пустоту:

в Риме смягчить обрушившийся на него гнев императора? Вернется ли он когда-нибудь к роскошным и сладострастным забавам великого города? Нет, тщетно будет изливаться из этого бесславного края нескончаемый поток меланхолических “Скорбных элегий”. Здесь Овидий будет жить, здесь он и умрет. <...> Моему перу не под силу выразить печальную негу, которой веет от этой зеленеющей сцены *изгнания*.

1. В данном пункте текст подтверждает ту аргументацию, которую Сартр в своем «Бодлере» развивает в экзистенциальном плане.

он осуществляет субстанциальную полноту бытия за счет чистой субстанции Зла. Поэтому-то он может стать центром и источником и ответить на ужас, запечатленный на небе, тем ужасом, который он сам проецирует на небо. (Именно в этом состоит *симпатия* — одновременная страсть, — упомянутая в названии стихотворения.) Экспансивное чувство завладевает миром, «глядится» в него, находит в нем свои эмблемы и отражения; так параноик применяет к себе все смыслы, которые он «вычитывает» в окружающем его мире. Меланхолическая парейдолия, востребованная как сознательный выбор, становится защитной интерпретацией, которая подчиняет мир поэтическому «я», проецирует на него навязчивые цвета и фигуры субъективной жизни. Выскажем гипотезу: проецирующий занимается толкованием видимостей — пусть даже толковать приходится в погрёбальном духе — лишь затем, чтобы скрыть еще более тревожную пустоту мира в его исходном состоянии, мира не истолкованного и не могущего быть истолкованным¹.

Охваченный интерпретационной мегаломанией, либертинец выискивает на небе фигуры, отражающие его внутреннюю драму. Он подчиняет себе те сигналы, какие ему посылает внешний мир. Однако в этом зрелище, нагруженном духовными смыслами, на этом умирающем небе, которое предстает аллегорией судьбы взывающего к нему человека, полнота смысла, как ни парадоксально, навечно сохраняет за пустотой ее почетное место. Разорванность (стих 9), «траур» (стих 11), «катафалк» (стих 12), «отблески» (стих 13) — все эти мотивы связаны с насилием, смертью, агонией. В предмете, маскирующем пустоту, парейдолическое прочтение вновь прозревает пустоту или труп. Пустота (или смерть) проступает изнутри структур, ей противопоставленных. Самый явный пример этого — «катафалк», который в точности соответствует «савану» и большим «саркофагам» из стихотворения-близнеца «Алхимия боли». Экспансивное воображение, которое подчиняет себе мир и заселяет его по своему образу

1. Бодлер часто касается соотношения фигуры и фона. Пустота, тьма, ночь — опасны они или желанны — составляют фон, «задник»: на него проецируются ментальные образы, на нем выделяются по контрасту светлые создания («Призрак», «Наваждение», «Бездна»). Бодлеру присуща тяга к пустоте, многократно проявляющаяся в ситуациях загроможденного пространства; но идеальная пустота так же недостижима, как недостижима чаще всего и безупречная полнота.

и подобию, вводит смерть или пустоту внутрь создаваемых им фигур. Смерть, предсказанная в начале стихотворения в словах «свинцово-черное небо», вступает в свои права, когда тучи превращаются в «катафалк». В своем ответе вопрошающему голосу либертинца довершает умерщвление — но кого же? Двусмысленный родительный падеж «моих сновидений» может быть понят двояко: и как сновидение о моей смерти, и как смерть моих сновидений. В самом строгом смысле здесь намечается новое раздвоение, следующее за тем, которое противопоставляло обвиняющий голос и горделивый ответ; та часть либертинца, что заключается в его *сновидениях* (перефразируя: в его надеждах, идеале, вдохновении), уже умерла и влечется в могилу в сопровождении туч. Еще немного, и здесь, пожалуй, можно было бы говорить об аутоскопических похоронах. Хотя и сопровождаемые притяжательным местоимением «мои», сновидения тем не менее представлены как независимые от лирического субъекта. Здесь можно попытаться дать интерпретацию более вольную и рискованную. Сформулируем ее в форме гипотетической и вопросительной: а что, если снился любимый человек? Если сновидения были связаны с неким объектом? Тогда на катафалке «Симпатического ужаса» везут тот самый «дорогой труп», который обнаруживает «в саване туч» алхимик из «Алхимии боли». Таким образом, в складках савана, между стенок катафалка, внутри саркофага оставлено место для некоего объекта. Можно ли сказать, что это просто «исчезнувшие существа»? В таком случае перед нами была бы ситуация скорби. Но если рассмотреть «Цветы зла» как единый текст и прочесть стихи, которые следуют непосредственно за «Симпатическим ужасом», а именно начало «Гэаутонти-моруменоса», мы получим другой ответ:

Я ударю тебя без гнева

И без ненависти, как мясник <...>.

В следующих строках стихотворения фантазм убийства, направленный на посторонний объект, превращается в мазохистскую агрессию против самого себя («Я рана и нож!»). Бодлер высказывает здесь с максимальной откровенностью то, подо что Фрейд подведет теоретическую базу в «Скорби и меланхолии»: обвинение, которое меланхолик предъявляет самому себе, не отличается от того, которое он садистски

предъявляет объекту. Возвращаясь к двум предыдущим стихотворениям, «Алхимии боли» и «Симпатическому ужасу», мы уже не удовлетворимся констатацией, что в саркофаге и катафалке находится некий объект: «дорогой труп» — это объект убитый, то негодное существо, на которое «субъект» (лирическое «я», сатанический либертинец) обратил всю свою любовь, с которым нарциссически идентифицировал себя, но которое затем стало вызывать его безграничную ненависть. Труп в катафалке — плод этой ненависти, компромисс между невозможной пустотой и невозможным присутствием. Я вовсе не хочу представить Бодлера, поэта сплина, меланхоликом. Я предпочел бы сказать, что он превосходно подражает — с помощью того, что он называл своей «истерией», — поведению меланхолика и воспроизводит глубинные механизмы этого недуга¹.

1. В более подробном исследовании рифм на *vide* следовало бы охватить также «Привидение», «Бочку ненависти», «Часы», «Проклятых женщин». Но главное, как мы это уже сделали при анализе «Лебедя», следовало бы уделить специальное внимание фигуре Андромахи, «склонившейся в испуге над пустой могилой».

В другом поэтическом мире — у Малларме — пустота предстает условием, необходимым для пения. Вот как звучит в «Фавне» рифма *vide-avide*:

<...> Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers

<...> Смеясь, я поднимаю к летнему небу пустую гроздь,
И, дуя в ее светящуюся кожицу, алча
Упоения, до вечера я смотрю сквозь нее.

Взгляд статуй

Отчего в меланхолических пейзажах так много статуй? Отчего после 1912 года, когда Джорджо де Кирико подал пример, в живописи начала века появилось так много грандиозных меланхолических сцен? Художники не были обязаны пояснять свои намерения. Вослед им и поэты сохраняли за сценами такого рода загадочный характер. Пьер-Жан Жув заканчивает стихотворение под названием «Меланхолия прекрасного дня» (1927) упоминанием о «близкой смерти: этой статуе, / Которая двигается, тяжело вздымая свои груди». Эти полотна и стихотворения — наследники жанра *vanitas* в современном искусстве. Как правило, действие их происходит в городе, но это город в руинах или необитаемый. Архитектор, возведший эти аркады, умер. Больше здесь ничего строить не будут. «Шесть миллионов жителей побывали здесь, / Но не задержались больше чем на час! / О Боже, на свете слишком много неживых миров», — говорит Жув в том же стихотворении¹. Статуи Кирико царят среди почти безлюдных декораций, где прохожие редки и не встречаются друг с другом. Магритт пытается совершить иронический экзорцизм, наделяя свои статуи способностью к левитации под невесомым небом (в живописи веса не существует).

Но отчего же все-таки статуй так много и в живописи, и в поэзии? Можно предложить несколько объяснений, но ни одно из них не будет исчерпывающим. Статуя на картине — это бесспорно узловое место в организации живописного пространства, призыв, на который взгляд зрителя не может не ответить: нужно задержаться, взглядеться. В результате внутренние соотношения внутри картины меняются; статуя — плотный сгусток внутри молчащей картины — умножает ее молчание. Она — изображение в изображении, произведение

1. Jouve P.-J. *La mélancolie d'une belle journée* // Jouve P.-J. *Œuvres*. Paris: Mercure de France, 1987. Т. 1. P. 147.

в произведении, в свою очередь подлежащее истолкованию. Она вписывается в соотношения не только пространственные, но и временные. Подобно архитектурным сооружениям, она в своей законченности (или незаконченности, поврежденности) контрастирует со всем, что в окружающем ее мире принадлежит к бренной жизни. Если рядом с ней изображены живые фигуры, она определяет или изменяет их статус: оттого персонажи, окружающие статую, начинают играть навязанные им роли; рядом с нею они оказываются в положении медитирующих паломников, коллекционеров, художников или торопливых прохожих. Главное же, образующийся при этом контраст камня и плоти неизбежно наводит на мысль о жизни, смерти и жизни после смерти.

Легко предположить, что, изображая меланхолическую статую, художник демонстрирует собственное превращение в камень или старается его предотвратить. Чувство своей отчужденности, грозящей парализовать самую сокровенную часть его существа, он изображает и проецирует во внешнее пространство, наделяет телом. В знаменитой «Меланхолии» Кирико статуя опустила глаза и не смотрит ни на кого. На картине ясный день, статуя же отбрасывает длинные тени и тем торжественно предвещает наступление темноты. Своей непрозрачностью, своей слепотой она создает вокруг себя пустыню. Из ее присутствия рождается отсутствие. Контуры открытого глаза позволяли надеяться на визуальный контакт, однако этот воображаемый контакт немедленно опровергается тотальным отрицанием. В соответствии с этой логикой отсутствующего взгляда другие фигуры Кирико, персонажи-манекены, утрачивают рельеф лица: вместо лица у них гладкие яйцевидные формы или нелепые вертикальные стержни. Зачем лицо, когда нет речи о взгляде глаза в глаза? Эта утрата контакта между тем, кто смотрит, и тем, на кого смотрят, — еще один аспект меланхолического опыта. Лишенному будущего, обращенному в прошлое, истерзанному меланхолику очень трудно смотреть в глаза другому человеку. Он сам неспособен взглянуть в лицо окружающим, а оттого убежден, что окружающие слепы к его несчастьям. Он ощущает себя уже умершим — мертвецом в мертвом мире. И вовне, и снаружи царит застывшее *сейчас*. И меланхолик ждет вести об облегчении своей участи, ждет, чтобы кто-то спас его от внутренней

катастрофы и открыл ему двери в будущее. Однако он окружен лишь людьми, похожими на него самого, от которых не дожидаться взгляда, и это лишает его надежды. Точнее сказать: он не отчаивается и не надеется, он лишь втайне желает обрести силу, которая позволит ему прийти в отчаяние¹.

Наказание и вознаграждение

Можно ли ограничиться этой первой интерпретацией? Она предполагает слишком очевидное подобие, зрительную схожесть, удвоение чувства посредством его точной вымысленной копии. Как если бы статуя с опущенным взглядом представляла собою зримое воплощение внутренней немоты. Такое объяснение выдвигает на первый план нарциссическую составляющую меланхолии. Оно строится на абсолютном равновесии между *не видеть* и *не быть видимым самому*. Но не пренебрегаем ли мы при этом асимметричностью? Ведь для самых «глубоких» депрессивных состояний характерно желание иметь свой образ при невозможности его обрести, ощущение разрыва между собой и каким бы то ни было образом. Об этом рассказывают некоторые мифы, посвященные метаморфозам и несходству.

Не смотрите на некоторые зрелища, иначе ваше тело превратится в животное или статую! Эти зрелища смертоносны, закройте поскорее глаза. Жена Лота обернулась, чтобы увидеть Содом, объятый пламенем, и превратилась в соляную статую (а потом закон Божий запретит изготавливать подобия людей). Обернувшись, жена Лота нарушила запрет: «Жена же Лотова оглянулась позади его и стала соляным столпом»².

Анаксарета поднялась на крышу своего дворца, чтобы посмотреть, как несут хоронить Ифиса, покончившего с собой из-за несчастной любви к ней, и превратилась в камень. Она наказана за то, что отвергла юношу низкого происхождения. «...Уже занимает помалу все тело / Камень, что ранее был в бесчувственном сердце» — так описывает ее состояние Овидий и прибавляет, что статую эту нарекли Венерой, смотрящей

1. См.: *Clair J. Sous le signe de Saturne, notes sur l'allégorie de la mélancolie // Cahiers du Musée national de l'art moderne. 1981. № 7/8. P. 177–207.*
2. Быт 19:26.

вперед (*Venus prospiciens*)¹. Смотреть вперед оказывается в каких-то случаях не менее опасно, чем смотреть назад, на горящий Содом. *Respiciens* и *prospiciens* странно рифмуются в памяти о языческой и библейской древности, которая много столетий была нашим общим языком.

А главное, следует избегать некоторых взглядов. Не одни лишь страшные глаза Медузы способны обратить в камень. Боги страшны для тех, кто задумает их превзойти. Ниобея бросает вызов Латоне и желает, чтобы ее чествовали как богиню. Разгневанный Аполлон умерщвляет четырнадцать детей Ниобеи, а сама она вскоре становится лишь плачущим камнем. Нельзя ли сделать из этих строк Овидия «нравоучительный» вывод о том, что наказанием для тех, кто верит в собственное совершенство, в законченность собственной красоты, служит обретение этой законченности?

Но если можно вообразить подобный переход от жизни к смерти, нельзя ли представить себе противоположный переход от смерти к жизни, от камня к плоти?

Статуи — создания руки, повинующейся взгляду. Искусник Дедал, согласно поверьям, был первым, кто открыл статуям глаза. И какое же огромное число *зрячих* статуй с легкой руки мифического изобретателя выстроилось на дорогах истории!

Некоторые столь совершенны, что, кажется, вот-вот оживут. Есть среди них такие, которые в самом деле оживают для сверхъестественной мести; такова статуя Командора, карающая «севильского озорника». Есть и такие, которые обретают способность к любви и жестокой ревности. Мериме написал на основе этого старого мифа «Венеру Илльскую». Другая каменная Венера становится соблазнительной охотницей в «Мраморной статуе» Эйхендорфа. Недалеки отсюда и фантастические повести об автоматах². Зная о хрупкости живой

1. Овидий, «Метаморфозы», XIV, 698–761. (Пер. С. Шервинского. — *Прим. перев.*)

2. Среди огромного количества примеров перехода из неживого состояния в живое не следует забывать те, где статуи обретают слух и способность говорить. Статуя Командора слышит кошунственное приглашение, которое обращает к ней Дон Жуан, и отвечает ему. Микеланджело в своих стихах наделяет даром речи собственную статую Ночи из капеллы Медичи; она требует тишины, ибо слишком громкий голос может ее разбудить: «Caro m'è 'l sonno, et più l'esser di sasso, / non veder, non sentir m'è gran ventura: / mentre che 'l danno e la

души, легко вообразить беспощадное превосходство того, кто души не имеет. Соответственно, зрелище минеральной материи, наделенной негибимой волей и неколебимым упорством, особенно остро напоминает о несовершенстве нашего зыбкого существования.

Материал для Пигмалиона

Рассмотрим один из мифов о происхождении скульптуры — историю Пигмалиона. Подобно мифу о происхождении рисунка (дочь Дибутада обвела на стене тень своего возлюбленного, отправлявшегося в военный поход)¹, он показывает, как любовное желание стремится побороть разлуку. В рассматриваемом случае скульптура рождается из желания перенаправленного, отсроченного, перенесенного на другой объект: это желание, которое стремится получить удовлетворение, не опасаясь натолкнуться на чужое встречное желание. Следует вернуть историю Пигмалиона в ее первоначальный контекст: Овидий рассказывает, что Пигмалион жил холостяком, без подружки, потому что испытывал отвращение (*offensus vitiiis*) к преступлениям женщин своего края, нечистым Пропетидам, которые первыми стали торговать своим телом². Вместе со стыдом они потеряли способность краснеть. В наказание Венера обратила их в камни. Целомудренный Пигмалион создавал скульптуру не из мрамора, а из слоновой кости. Раз он работал с таким материалом, то можно предположить, что его статуя по размерам скорее приближалась к кукле, если, конечно, он не составлял ее из отдельных частей; вскоре он воспылал любовью к изготовленному им изображению:

А меж тем белоснежную он с неизменным искусством
Резал слоновую кость. И создал он образ, — подобной
Женщины свет не видал, — и свое полюбил он созданье.

vergogna dura: / però no mi destar, deh, parla bassa. — «Мне дорог сон и каменный покой; / для меня не видеть и не слышать — большое счастье; / пока длятся позор и упадок, / не буди меня, прошу, говори тихо» (*Michel-Ange. Poésies / Trad. française par Adelin Fiorato. Belles Lettres, 2004. P. 129*).

1. Плиний Старший, «Естественная история», XXXV, 43, 1.
2. В оригинале: *corpore cum forma*.

Было девичье лицо у нее; совсем как живая,
Будто с места сойти она хочет, только страшится.
Вот до чего скрывает себя искусством искусство!¹

Пигмалион — думает современный читатель — не может вынести мысли о столкновении с тревожащим женским чувством. Он желал бы не выходить за пределы собственного внутреннего мира, но притом обнимать живой объект, который отвечал бы ему взаимностью. Неужели, если желание его так велико, ему не позволено будет оживить слоновую кость или мрамор, дабы статуя стала ему чудесной подругой? Стоит добиться благоволения богов, и искусство победит страх встречи с чьей-то чужой жизнью. Божественная милость позволит, чтобы влюбленный взгляд, зародившийся в недрах непрозрачной материи, устремился на скульптора из-под век, которые он сам высек в камне. Согласно рассказу Овидия, Пигмалион своими руками изготовил совершенную фигуру и проникся к ней совершенной любовью. Венера исполнила просьбу Пигмалиона: слоновая кость ожила и вернула скульптору его поцелуи; статуя, говорит Овидий, «подняв свои робкие очи, / Светлые к свету, зараз небеса и любовника видит»².

Но потомство Пигмалиона несчастливо. Следом за его историей Овидий рассказывает историю Мирры, влюбленной в своего отца Кинира (одного из сыновей Пигмалиона); однажды вечером после пира, когда родитель был пьян, она тайком взошла на его ложе. Плодом этого кровосмесительного союза стал Адонис. Странные роды: Мирра, превращенная в дерево, сквозь кору производит на свет ребенка совершенной красоты. Вдоль ствола этого дерева изо дня в день будут течь благоуханные слезы. Подобно странному явлению на свет Пигмалионовой статуи, зачатие и рождение Адониса происходят в исключительных условиях, и новорожденный таит в себе нечто чудовищное³.

1. Овидий, «Метаморфозы», кн. X.

2. Там же.

3. Овидий, «Метаморфозы», X, 220–502. Случайность или смешение мифов? Кровосмесительный союз Мирры с пьяным отцом приводит на память дочерей Лота. Джеймс Джордж Фрезер еще в 1906 году в труде «Адонис, Аттис, Озирис» связал культ Афродиты-Астарты с историей Пигмалиона, Кинира и Мирры. Торговля собственным телом, которой заняты Пропетиды, тоже связана с этими культурами

Если в эпоху Просвещения, особенно во Франции, художники, скульпторы, композиторы так часто обращались к истории Пигмалиона, то сама эта частота доказывает интерес, который вызывали в это время образы пробуждения чувств в материи.

Фальконе был не единственным, кто изобразил в камне тот момент, когда статуя расстается со своей недвижимостью и бессмертием, чтобы вступить в жизнь смертного существа и, главное, возратить поцелуи тому, кто придал ей форму. В воображении его современников — по крайней мере тех, кто принадлежал к «просвещенным» элитам, — это отвечало сразу и избранной ими эстетике совершенного *подражания* природе, и их желанию воспеть плотское наслаждение. Художник — единственный родитель своей возлюбленной, изготовленной его собственными руками, — заслужил свое квазикровосмесительное счастье¹.

Руссо, в юности создавший набросок оперы по мотивам мифа об Анаксарете², сочинил в конце жизни «лирическую сцену», героем которой выступает Пигмалион, иначе говоря, художник, любящий самого себя в своем творении и страстно желающий быть любимым этим творением (Руссо первый назвал Пигмалионову статую Галатеей)³. В этой «сцене», которая

Среднего Востока. Один древний историк, Филостефан, утверждает, что Пигмалион изваял статую Венеры. Предисловие Фрезера к третьему изданию его труда (1914) звучит очень трогательно. Он пишет, что не уверен в правильности своих выводов. Он признается, что дело это невозможно довести до конца и он продолжает им заниматься лишь потому, что какой-то загадочный внутренний голос призывает его бороться с нашим невежеством и рассказывать правду о распространении мифов.

1. Эпиграфом к «Духу законов» Монтескье поставил фразу Овидия, относящуюся к подобной ситуации: «ребенок без матери рожден» («Метаморфозы», II, 553). Прибавим, что в одном наброске Андре Шенье женское вождение к статуе мужчины производит обратную метаморфозу. Юная дева сжимает в любовных объятиях статую юноши и сама превращается в статую. У Дельво есть картина, представляющая собой точную (хотя, вероятно, невольную) иллюстрацию этого стихотворения.
2. Фрагмент обрывается еще до появления на сцене Ифиса.
3. Руссо лишь мельком упоминает женоненавистничество Пигмалиона, который, согласно Овидию, изготовил себе подругу собственными руками, поскольку был утрачен распутным поведением Пропетид. Но это женоненавистничество нетрудно заметить и у самого Руссо — как в советах, даваемых Эмилю, так и во многих эпизодах

сопровождалась музыкой и имела большой успех, вожделеющий взгляд преодолевает все препятствия. В начале мелодрамы статуя спрятана под покрывалом. Пигмалион страшится взглянуть на нее. Он снимает покрывало «с трепетом». Статуя кажется ему незавершенной. Он берет резец, но не осмеливается дотронуться до мрамора. Ему чудится, что чересчур совершенная статуя испускает «языки пламени». Тем не менее ощущение незавершенности его не покидает. Однако для чаемого завершения требуется не работа над материалом, а его оживление. Ради того, чтобы статуя ожила, скульптор готов отдать собственную жизнь. Однако это слияние или переливание жизни неспособно удовлетворить желание. Ведь тогда не станет и взгляда: «Если я стану ею, я перестану ее видеть, перестану ее любить!»¹ И вот, пока статуя оживает, разворачивается сложная игра взглядов, постепенно становящаяся взаимной. О том, что метаморфоза совершилась, известит жест статуи: она протянет скульптору руку, а он схватит ее и покроет поцелуями. Так рождается осязание. Совсем незадолго до этого, согласно авторской ремарке, происходит и встреча двух взглядов: «Галатея идет к нему и на него смотрит. Он порывисто встает, протягивает к ней руки и смотрит на нее с восторгом»².

Руссо обожествляет истину чувства. Хотя он и называет себя христианином, он не верит в евангельские чудеса, зато приписывает верховную власть «голосу» чувства. Между тем миф о Пигмалионе, превращенный в мелодраму, явственно демонстрирует активную силу чувства. Чувство не только создает «образ того, что не существует», оно требует и добивается, чтобы этот образ стал сущим, покинул царство инертных предметов и вступил в царство жизни. Живая взаимность, изображенная в пьесе Руссо, проистекает из совершенства статуи, но делает это вожделенное совершенство смертным — предает его во власть времени, а значит, и смерти. Можно прибавить: гордыня того, кто возмечтал о всемогуществе, будет наказана самим осуществлением этой мечты.

автобиографических текстов. Он чувствует себя в безопасности только в собственном внутреннем мире. В конце мелодрамы Руссо Галатея первым жестом «трогает самое себя и говорит: я». Затем она трогает Пигмалиона и говорит «со вздохом: — Ах! и это тоже я»

1. *Rousseau J.-J. Pygmalion. Œuvres complètes. Paris: Belin, 1817. Т. 5. P. 194.*
2. *Ibid. P. 195.*

Можно вообразить и обратный путь: статуя оказывается во власти времени после того, как ее разрушают. В этом случае ее совершенная форма исчезает, верх вновь берет неопределенность. Поэтика руин убедительно иллюстрирует этот триумф сорняков над созданиями искусств. Более радикально — и на сей раз во вполне материалистическом духе — Дидро (в «Диалоге д'Аламбера и Дидро») фантазирует на тему о том, что случится, если стереть в порошок статую Фальконе — возможно, ту самую, что изображает Пигмалиона у ног Галатеи. Мраморный порошок, смешанный с землей, даст жизнь растению, растение станет пищей животного или человека и превратится в плоть. Чувствительность, дремлющая в камне, перейдет в живом теле в активное состояние. Эта гипотеза, которую отважно отстаивал Дидро, с дерзкой неосмотрительностью преодолевает пропасть, отделяющую неорганическую материю от органической. Она может привести к мысли, что в самой материи теплится жизнь и что дух присутствует повсюду. Может она привести и к другому выводу: что, если в мире есть материя, этого достаточно; жизнь — чудовищная или гармоническая — непременно родится из нее без участия какого-либо божества или души. Установится бесконечный цикл разложения и восстановления. Жизнь в этом случае придется считать не развитие духа, а особую комбинацию материи. А это позволит предположить, что в недрах Вселенной, представляющей собой океан жизни, жизнь будет воспроизводиться бесконечно.

Зрячие стены, пустые небеса

Следует ли считать, что жизнь — плод художнической воли? Или она — спонтанное и зачастую чудовищное порождение материи, неизменно подчиняющейся только случаю? В первые десятилетия романтизма две эти версии происхождения жизни будут равно волновать воображение поэтов.

Но в творчестве Жерара де Нерваля проявится другая bipolarность, которая вновь, как и в предшествующую эпоху, воплотится в образах взглядов и статуй. Нерваль провидит попеременно то переизбыток смыслов, то крушение всей жизни во Вселенной. Безумие Нерваля заключалось в том,

что он чувствовал себя живущим то в мире, перенасыщенном знаками, то в условиях распада любых значений. Чтобы выразить эти противоположные переживания, Нерваль прибегает к необычайно сильным образам, которые заимствованы вперемешку из всех мифологий, но в которых постоянно используется основополагающая оппозиция взгляда и тьмы.

Его надежды на панпсихическую общность порой так требовательны, что он готов приписать способность видеть даже камню, которого еще не коснулась рука скульптора. Он торжественно утверждает это в финале «Золотых стихов»:

Бойся следящего за тобой взгляда *слепой стены*;
Даже материя наделена даром слова...
Не используй ее для безбожных целей!

Часто в безвестном существе скрыт Бог;
И подобно взгляду, рождающемуся под прикрытыми веками,
Под каменной корой взрастает чистый дух!¹

Можно ли лучше преобразовать «безвестное существо» во взгляд? Можно ли лучше выразить убежденность в том, что потемки никогда не бывают совершенно темны? С каким вниманием и вожделением смотрел Нерваль на статуи в некоторых овеянных тайной местах, таких, например, как Шёнбрунн! От них можно дожидаться прежде всего взгляда, но порой и большего — того, что получаешь от матери. Так, он пишет о Вене: «Я обожал бледные статуи этих садов, которые венчает *Глоритта* Марии-Терезии, и химеры старого дворца похитили мое сердце в то время, когда я любовался их *божественными глазами* и *надеялся испить молока из их сверкающей мраморной груди*»².

Один из персонажей Нерваля, Фабио, влюбленный в певицу Кориллу, сам себя сравнивает с Пигмалионом. Вот его монолог: «Подобно Пигмалиону, я обожал внешнюю форму женщины; однако моя статуя всякий вечер двигалась с божественным изяществом, и с уст ее слетали несравненные мелодии. И вот

1. «Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t'épie; / À la matière même un verbe est attaché... / Ne la fais pas servir à quelque usage impie! / Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché; / Et comme un œil naissant couvert par ses paupières, / Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres!» *Nerval G. de. Les Chimères // Œuvres complètes / Sous la dir. de Jean Guillaume et Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1993. T. 3. P. 651 (Bibliothèque de la Pléiade).*
2. *Nerval G. de. Pandora // Œuvres complètes. T. 3. P. 655–656.*

она снизошла до меня»¹. Действительно, в этот день он получил обещание впервые встретиться с нею вне театра. Во время совсем краткой сцены, когда актриса давала ему это обещание, она бросила на него взгляд: «Сияние ее глаз пронзало мне сердце, как и в зрительном зале, когда ее взор встречался с моим в толпе». Итак, он «впервые при свете дня» увидит в одном из садов Неаполя ту, которою он прежде любовался на сцене. Он ожидает встретить вблизи ожившую статую. Но Корилла является ему в наряде бедной цветочницы, и Фабио, «чересчур поэт», ее не узнает. Напрасно ему показывают «на мраморной скамье» «прелестную ножку» — ножку статуи. Он отвергает цветочницу, говоря, что любит только актрису. Цветочница становится для него Кориллой лишь в ту секунду, когда начинает петь: *голос* слишком поздно помогает ему понять, кто перед ним². Вначале Фабио заметил лишь смутное сходство. Корилла дает влюбленному урок: он любил не ее саму, а мечту, героиню оперы, увиденную из ложи. Корилла отказывается принадлежать Фабио: его любовь к ней «нуждается в дистанции и в огнях рампы». Так пусть же он и впредь соблюдает дистанцию!

В «Аврелии» в одном из сновидений Нервалю являются три феи-ткачихи, и одна из них увлекает его за собой. Следуя за ней, сновидец выходит из парка и оказывается в полудикой местности. «Там и сям перед глазами возникали купы тополей, акаций и сосен, под сенью которых виднелись *статуи, потемневшие от времени*»³. Статуи, как и в Шёнбрунне, вызывают в уме рассказчика образы жидкостей, утоляющих жажду: «Я увидел перед собой нагромождение *валунов*, увитых плющом; из-под них бил *свежий ключ*, и вода с мелодичным журчанием стекала в водоем, наполовину прикрытый широкими листьями кувшинок»⁴. Женская фигура, по-прежнему указывающая путь сновидцу, «грациозно обняла обнаженной рукой длинный стебель мальвы», а затем начала «расти в ярком свете», увлекая за собой весь сад. В конце концов она исчезает

1. *Idem*. Corilla // Œuvres complètes. Т. 3. P. 422.

2. В безумии Нерваля огромную роль играли сложности с опознанием личностей: люди и боги в его произведениях постоянно перетекают один в другого. Нервалю известно, что, узнавая одного в лице другого, можно впасть в иллюзию. Но совсем не узнать — непростительный грех.

3. *Nerval G. de*. Aurélia // Œuvres complètes. Т. 3. P. 709.

4. *Ibid*.

из глаз рассказчика. Сцена тотчас погружается во мрак, а рассказчик испытывает ужасную горечь разлуки:

Я *терял ее из виду* по мере ее преобразования, ибо она, казалось, растворялась в собственной огромности¹. «О, не исчезай, — воскликнул я, — ведь с тобой умирает вся природа!»

Произнося эти слова, я с трудом продираюсь сквозь колючие кустарники, как бы стараясь схватить разраставшуюся тень, которая от меня ускользала, и вдруг наткнулся на *часть полуразрушенной стены*, у подножия которой лежал бюст женщины. Я поднял его, не сомневаясь, что этот бюст — *ее*... Я узнал обожаемые черты и, оглядевшись, понял, что сад превратился в кладбище. Какие-то голоса говорили: «Мир погрузился во мрак»².

«Яркий свет» светил недолго. На сей раз, в отличие от «Золотых стихов», «слепая стена» лишена взгляда. Разрастание-исчезновение огромной женской фигуры, ее превращение в бюст, лежащий на земле в окружении «потемневших статуй», — все это приводит к погружению Вселенной во тьму. Будет ли большим преувеличением сказать, что эта вселенская тьма есть не что иное, как космический аналог бюста, валяющегося на земле, и потемневших статуй? В этом случае мировая ночь окажется тождественной взгляду статуи.

С этого мгновения несчастьем становится для героя сновидения не только тот факт, что он *потерял из виду* «даму», которая вела его за собой, сделался неспособен (из-за какой провинности? из-за какого ребяческого бессилия?) следовать за ней и ее догнать: несчастье в том, что мир заволокла исконная тьма. Остается лишь слышать «голоса», извещающие о смерти мира. Самое же великое несчастье состоит в том, что все вместе: мир, божественные фигуры, сам Бог — все утратили зрение.

Когда тьма, точно зловещие волны, затопляет мир, тревога сновидца доходит до предела. Откуда эта тьма? От лика умершего Бога. В другом тексте Нерваль упоминает ночь, которая

1. В другом тексте Нерваля божественная мать, Изида, «исчезает и укрывается в собственной огромности». См. в «Дочерях огня»: *Nerval G. de. Œuvres complètes*. Т. 3. Р. 620. Напомним также о Тринадцатой, иначе говоря, Артемиде...
2. *Nerval G. de. Aurélia // Œuvres complètes*. Т. 3. Р. 710.

«лучится» из самого глубокого нутра вселенной. Ее источник — пустая глазная впадина, где некогда находился живой, светлый Глаз. Явственно вдохновляясь знаменитым «сном» Жан-Поля¹, Нерваль вкладывает в уста Христу на Масличной горе следующие слова:

Я искал глаз Бога, но нашел лишь глазницу
Огромную, черную и бездонную; оттуда поселившаяся там ночь
Лучится, объемлет мир и все больше сгущается².

Миром правит «холодная необходимость»³. На картинах *vanitas* XVII века череп заставлял зрителя задуматься о высшем духовном предназначении. Но зачем обращать взгляд в небо? Пустая глазница царит отныне в глубине вселенной, извещая о том, что здесь властвует только закон материи — ночь. В этой мировой *Vanitas* череп принадлежит не безымянному смертному, на которого смотрит кающийся грешник; он занимает место, прежде принадлежавшее Богу. «В этих просторах не обитает ни один дух», — читаем мы в предыдущей строфе. Если это и не мораль стихотворения (и самого Нерваля, чье сновидение, где смерти чередуются с возрождениями, не имеет конца), это по крайней мере выражение соблазна и отчаяния. И абсолютная противоположность «чистому духу» из «Золотых стихов», который, подобно «рождающемуся взгляду», угадывался под «каменной корой».

Контраст между этими двумя стихотворениями Нерваля отражает амбивалентность, свойственную не одному Нервалю.

1. «Первый цветок» из романа «Зибенкээ». Об этом знаменитом «сне Жан-Поля» см.: *Pichois C. L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises. Paris: Corti, 1963.*
2. «En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite / Vaste, noir et sans fond; d'où la nuit qui l'habite / Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours».
3. *Nerval G. de. Œuvres complètes. T. 3. P. 648–651* (стихотворение «Христос на Масличной горе» из цикла «Химерь»). Следовало бы рассмотреть все стихотворение в целом, оканчивающееся спасением в последнем стихе «того, кто даровал душу сынам праха». Напомним, что и в цикле «Химерь», и в «Маленьких замках Богемии» «Золотые стихи» неизменно стоят в самом конце. А на одной из последних страниц «Аврелии» читаем: «Все живет, все действует, все друг другу соответствует; магнетические лучи, испускаемые мною самим или другими, беспрепятственно проникают сквозь бесконечную цепь сотворенных Богом вещей; они прозрачной сетью накрывают мир, и тонкие их нити протягиваются к планетам и звездам» (*Ibid. P. 740*).

Такая же амбивалентность появляется и у Бодлера. Достаточно сравнить два стихотворения из сборника «Цветы зла»: «Соответствия» и «Слепцы». Первое из них рисует картину природы, где «человек проходит сквозь лес символов, / Которые наблюдают за ним *родственным взором*». Но зато во втором поэт отождествляет себя со слепцами, которые поднимают к пустому небу «мутные зрачки». Сам поэт не лишен способности «созерцать» патетический жест слепцов, но он пребывает «в еще большем замешательстве, чем они», и знает, что в небесных высях им ничего не откроется: «Что ищут в небе эти слепцы?» Таким образом, поэт поочередно предчувствует то сверхреальность, доступную сверхвзгляду, то всеобщую слепоту, из-за которой бескрайние просторы, оставленные божеством, делаются еще более пустыми. В этой «парижской картине» небесная тьма и тьма человеческая умножают друг друга. Как не отметить вдобавок, что слепцы в этом сонете названы «похожими на манекены»? Это не совсем статуи, но то, чем становятся статуи, когда они лишены способности смотреть, как это произойдет впоследствии на картинах Кирико.

Выходит, Бодлер для того упоминает в своей книге мировой взор, бросаемый «лесом символов», чтобы дать особенно остро почувствовать тяжесть его утраты. Однако этот не-взор все-таки еще не конечная точка. В предпоследней строфе стихотворения «Плавание», заключающего сборник, поэт обращается к Смерти, «старому капитану», как последней наперснице и единственной сообщнице:

Хотя небо и море черны, как чернила,
Наши сердца, которые ты знаешь, излучают свет!

На бескрайнем темном фоне выделяется источник света. Хотя крушение и неизбежно, свет не гаснет, и излучают его «сердца» тех, кто стремятся к «Неведомому».

«Что за взгляд у этих глаз без зрачков!»

Бодлер, вероятно, пристальнее всех поэтов всматривался во взгляд статуй. В этом отношении особенно важны великолепные страницы «Салона 1859 года», посвященные скульп-

туре¹. С самого начала этого текста молчаливые статуи надзирают и приказывают:

В глубине античной библиотеки, в приятной полутьме, располагающей к долгим размышлениям, Гарпократ, приложив палец к губам, торжественно *приказывает* вам молчать. <...> Аполлон и Музы, властные призраки, чьи божественные формы светятся в полутьме, надзирают за вашими мыслями, сопутствуют вашим трудам и вселяют в вас стремление к возвышенному.

Психоаналитик, возможно, истолковал бы этот приказ как установку на вытеснение и переработку. Но на следующей странице того же текста есть и другие *приказы*. Скульптуры поэтов, солдат, ученых или святых на городских площадях становятся знаками трансцендентного долга или тирании сверх-я:

На площадях, на перекрестках неподвижные фигуры, ростом превышающие тех людей, что проходят мимо их подножия, пересказывают вам языком без слов величавые легенды о славе, о войне, о науке и о мученичестве². Одни указывают на небо, куда постоянно стремились, другие — на землю, откуда начинали свой путь. Они держат в руках или созерцают то, что было предметом их страсти и сделалось эмблемой их жизни: орудие, шпагу, книгу, факел, *vitaī lampada!*³ Будь вы самым беспечным из людей, самым несчастным или самым подлым, нищим или банкиром, каменный призрак на несколько минут завладевает вами и *приказывает вам*, во имя прошлого, задуматься о вещах неземных.

Приказы могут также исходить от мертвеца, «исхудалого великолепного призрака», который приподнимает «огромную крышку своего гроба, чтобы умолять вас, прохожего, подумать о вечности».

Все вымышленные женские статуи, описанные Бодлером, ассоциируются с водой или со слезами:

1. *Baudelaire Ch. Œuvres complètes. T. 2. P. 669–671.* См. на эту тему: *Raymond M. Baudelaire et la sculpture // Raymond M. Être et dire. Neuchâtel: La Vaconnière, 1970. P. 167–177.*
2. В «Моем обнаженном сердце» читаем: «Великими среди людей могут считаться только поэт, священник и солдат» (*Baudelaire Ch. Œuvres complètes. T. 1. P. 693.*)
3. *Светильник жизни (лат.). — Прим. перев.*

На опушке рощи, в густой древесной сени вечная Меланхолия созерцает отражение своего царственного чела в водоеме, неподвижном, как она сама. И проходящий мимо мечтатель опечаленно и очарованно смотрит на эту фигуру, могучую, но истомленную тайной мукой, и говорит: это моя сестра! <...> А в глубине цветущей аллеи, ведущей к могиле тех, кто вам еще дорог, изумительная фигура Скорби, простертая на гробе, простоволосая, тонет в потоке собственных слез и давит своим тяжким отчаянием на прах великого человека, напоминая, что богатство, слава, даже родина — не более чем вздор перед тем неведомым, для чего никто еще не сумел найти определения; люди обозначают его лишь загадочными наречиями вроде «быть может», «никогда», «всегда»! В этом неведомом их ждет либо бесконечное и столь желанное блаженство, на которое надеются иные, либо беспредельная тоска, мысль о которой современный разум отталкивает судорожным предсмертным жестом.

Наслаждаясь чарующим журчанием вод, звучащим нежнее, чем голос кормилицы, вы попадаете под сень зеленой листвы, и в этом будуаре Венера и Геба, шаловливые богини, некогда распорядившиеся вашей жизнью, являют взору прелестную округлость своих форм, которым обжиг даровал розовое сияние живой плоти.

Очевидно, что эти статуи имеют облик сестринский и материнский. Нетрудно узнать в Венере и Гебе двойников «гипсовой Помоны» и «старой Венеры» из восхитительного стихотворения, адресованного Бодлером матери («Я не забыл располагавшийся неподалеку от города...»). В «Цветках» можно отыскать и другие отзвуки. Аллегория Скорби напоминает разом и о «безмерном величии» «вдовьих мук» Андромахи («Лебедь» в «Парижских картинах»), и о «великолепном потоке» слез, который струится по «истинному лицу» статуи, держащей в руке улыбающуюся маску¹. В тексте-прогулке из «Салона 1859 года», который мы только что отрывочно процитировали, Бодлер упоминает попеременно то персонажей, которые властно (а порой даже тиранически) *приказывают*, то женские фигуры, которые, подобно легендарной Ниобее, выражают сожаление или боль и воплощают разом и «могучую» плодovitость, и патетическую жертвенность.

1. «Маска», стихотворение XX «Цветов зла», написанное под впечатлением от скульптуры Эрнеста Кристофа.

Что бы ни означал жест статуй, приказ или печаль, он обращен в вечность. Статуя выходит за пределы человеческого времени и обозначает нечто онтологически высшее. Статуи — это слава в себе или печаль в себе. Они так совершенны, что возбуждают в зрителе чувство вины за его собственное несовершенство. На сокровенном бодлеровском языке статуи означают либо обязанность писать, либо тоску по матери. Свое великолепное перечисление воображаемых скульптур Бодлер заканчивает следующими словами:

Здесь больше, чем в любой другой области, *прекрасное* отпечатывается в памяти навеки. Какую чудесную силу обрели эти недвижные призраки благодаря Египту и Греции, Микеланджело, Кусту и некоторым другим! *Что за взгляд у этих глаз без зрачков!*

Здесь речь идет о письме (прекрасное «отпечатывается»), но пишет здесь взгляд, исходящий из камня, причем пишет — в памяти. Весть, которую форма сообщила камню и которую этот последний впечатывает в память, — это, как мы только что видели, приглашение размышлять о вещах нетленных: о «вечности», о «бесконечном блаженстве», о неизъяснимом, которое может быть выражено только наречиями: «быть может, никогда, всегда». Это мораль, унаследованная от барочных *vanitas*. Зримое совершенство статуи (изготовленной из самой земли) отсылает взгляд несовершенных смертных к нематериальным совершенствам, о которых толкуют бого-слова.

«Нога, как у статуи»

Известно, как любил Бодлер сближать противоположности, не примиряя их; он мастер оксюморона. Особенно же нравилось ему приписывать взгляд глазу, лишенному зрачка. Прочитанное нами выражение не случайно; у Бодлера это повторяющийся мотив. Следует подчеркнуть, что мотив этот связан с бодлеровским пониманием современности.

Мышление оксюморонами нигде так не очевидно, как в очерке о Константине Гисе, в том месте, где Бодлер дает определения красоты и современности: «Красота всегда и неизбежно

двойственна¹. <...> Современность — это преходящее, мимолетное, случайное, и это одна половина искусства, вторая половина которого — вечное и неизменное»². Из скоротечных выдумок моды художник, «образцовый химик»³, сумеет «извлечь» таинственную красоту, способную сохраниться в вечности. В этом случае «современность» делается «достойна стать древностью»⁴. Образ античной статуи возникает в этой статье, когда Бодлер описывает модные гравюры революционной поры: «Представление человека о прекрасном накладывает отпечаток на весь его внешний облик <...> В конце концов человек начинает походить на того, каким бы хотел быть. Эти гравюры можно сделать прекраснее или уродливее; во втором случае они превратятся в карикатуры, в первом — в античные статуи»⁵. В этой статуарной красоте нет ничего несовместимого с новыми тканями, недавно произведенными на французских фабриках. Например, «с тканью <...> которую поднимает и покачивает кринолин или нижняя юбка из накрахмаленного муслина». Поднимает, покачивает! Это сразу приводит на память жест «Прохожей»⁶. На сей раз оксюморон создается благодаря образу *статуи*, которая движется (у прохожей «нога, как у статуи»). О прохожей сказано, что она «проворна и благородна», и это немедленно напоминает нам о «проворстве и благородстве», которые в одном из первых стихотворений «Цветов зла» приписаны, с намеренными преувеличениями, жителям идеальной античности, населенной статуями:

Я люблю вспоминать те нагие эпохи,
Когда статуи с радостью золотил сам Феб,
Тогда мужчина и женщина в своем проворстве

1. *Baudelaire Ch. Œuvres complètes*. Т. 2. P. 685.
2. *Ibid.* P. 695.
3. Я употребляю выражение из проекта эпилога (*Œuvres complètes*. Т. 1. P. 192): «Засвидетельствуйте, что я исполнил свой долг, / Как образцовый химик и святая душа».
4. *Baudelaire Ch. Œuvres complètes*. Т. 2. P. 695.
5. *Ibid.* P. 684.
6. Стихотворение «Прохожей» из «Цветов зла», XIII. О биографических и литературных реминисценциях в этом стихотворении см. издание Крепе-Блена (*Baudelaire Ch. Les Fleurs du mal*. Paris: Corti, 1942. P. 460–461). Разбор этого стихотворения дан также в эпилоге книги Жерома Тело (*Thélot J. Baudelaire. Violence et poésie*. Paris: Gallimard, 1992).

Вкушали наслаждение, не зная ни лжи, ни тревог,
 А влюбленное небо ласкало их хребет,
 И они в полном здравии пользовались своей
 благородной машиной¹.

Стихотворение «Прохожей» начинается с обрисовки фона — городского шума. Читателю, знакомому с другими стихотворениями «Цветов зла», женщина «в глубоком трауре» напомнит других женщин в трауре, которые убивают взглядом и которые порой сделаны из камня (см., в частности, в «Цветах зла» стихотворения XVII, XVIII, XX, XXXIX и др.). Таким образом, проходя на улице современного Парижа оказывается сродни тем аллегориям, которые содержатся в «Красоте» (XVII) и «Маске» (XX). Вдобавок в многовековом историческом контексте жанра сонета проходящая *в глубоком трауре* выступает продолжательницей дамы *в белом*, Беатриче из «Новой жизни» («Vita nuova»). Перечтем сцену, где Беатриче, призванная войти в вечность, *il grande secolo*, впервые здороваается с поэтом. Проза Данте описывает уличную сцену: «После того как прошло столько дней, что исполнилось ровно девять лет со времени вышеописанного появления этой Благороднейшей, в последний из этих двух дней случилось, что эта дивная госпожа явилась мне облаченной в белейший цвет среди двух донн, которые были более взрослого возраста; и, проходя по улице, она повернула очи в ту сторону, где я стоял, весьма оробев, и по неизреченной учтивости своей, которая ныне вознаграждена в вечной жизни, она поклонилась мне столь благодно, что мне показалось тогда, будто вижу я все пределы блаженства»². При сопоставлении сцены, описанной Данте, и сонета, следующего за этим описанием,

1. «Цветы зла», V. («Люблю тот век нагой, когда, теплом богатый, / Луч Феба золотил холодный мрамор статуй, / Мужчины, женщины, проворны и легки, / Ни лжи не ведали в те годы, ни тоски. / Лаская наготу, горячий луч небесный / Облагораживал их механизм телесный» (пер. В. Левика). — *Прим. перев.*)
2. «Poi che furono passati tanti die, che appunto erano compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi die avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga etade; e passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande

с сонетом Бодлера бросаются в глаза многочисленные различия. Достаточно вспомнить, что после встречи на улице Данте видит сон: во сне ему является Любовь, держащая в руке сердце поэта, и дает вкусить это сердце даме, которая сама обречена умереть, и это ночное видение вдохновляет Данте на итальянский сонет «Когда Любовь предстала предо мной / Такой, что страшно вспомнить мне об этом» («M'apparve Amor subitamente, / Cui essenza membrar mi dà orrore»). В своем вводном прозаическом тексте Данте упоминает улицу (nella via), но эта улица не совершает насилия над поэтом, как в сонете из «Парижских картин». Вместо двух «благородных донн» (gentili donne), сопровождающих Беатриче, Бодлер изображает шумную, вопящую улицу — своеобразное сообщество, в котором мы сегодня прочитываем синоним «толпы». Но у двух сонетов есть и общее; это прежде всего внезапность: у Данте любовь является перед поэтом subitamente (вдруг), а через несколько веков на это наречие откликается soudainement (вдруг) Бодлера. Разговор о сходстве двух текстов не должен ограничиваться указанием на неожиданность зарождения любовного чувства и на то, что у обоих поэтов сама встреча происходит под знаком разлуки.

ПРОХОЖЕЙ

Улица вокруг меня оглушающе вопила.

Высокая, стройная, в глубоком трауре, полная величавой скорби,

Прошла женщина, роскошной рукой

Приподнимавшая и покачивавшая трен платья,

Проворная и благородная, с ногой, как у статуи.

Я пил, нелепо скорчившись, ее взгляд,

Подобный свинцово-черному небу, где зреет ураган,

И угадывал завораживающую мягкость и гибельное наслаждение.

Вспышка... и снова ночь! — Мимолетная краса,

Чей взгляд внезапно меня возродил,

Неужели в следующий раз я увижу тебя только в вечности?

secolo, mi salutoe molto virtuosamente, tanto che me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine» (Dante, «Vita nuova», III). (Данте. Новая жизнь / Пер. А. Эфроса. СПб., 2005. С. 22. — Прим. перев.)

Там, очень далеко отсюда! слишком поздно! быть может, *никогда!*
 Ведь я не ведаю, куда ты бежишь, ты не знаешь, куда иду я,
 О ты, которую я бы мог полюбить, о ты, которая это знала!¹

Слово «статуи», поставленное в конце строки, заключает длинную описательную фразу. Переведя взгляд к следующему стиху, читатель видит подлежащее «Я», являющееся как будто в ответ на открывшуюся лирическому субъекту совершенную форму ноги. Если в этой поэме есть столкновение, то оно происходит именно в том месте, где за «статуей» (statue) следует «я» (moi). Если вслушиваться в скрытую музыку стиха, можно различить здесь два личных местоимения (tu-moi), а на еще более глубоком уровне прочесть приказ: tue-moi (убей меня). Слова, следующие одно за другим, разделены только пунктуацией, иначе говоря, точкой в конце описательной фразы, и пробелом между последним и первым слогами двух строк александрийского стиха. Таким образом, здесь перед нами разом и контакт, и разрыв. Чтобы это стало яснее, покажем графическое расположение двух полюсов:

<...> статуи.

Я пил <...>

В момент наибольшего сближения взгляд поэта внезапно поднимается от ноги к глазам, чтобы увидеть чудо — взгляд статуи, которая движется и которая, благодаря меткому «удару»

1. «La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; / Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. / Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? / Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!» («Я встретил женщину. Среди уличного гула / В глубоком трауре, прекрасна и бледна, / Придерживая трен, как статуя стройна — / Само изящество, — она в толпе мелькнула. / Я вздрогнул и застыл, увидев скорбный рот, / Таящий бурю взор и гордую небрежность, / Предчувствуя в ней всё: и женственность, и нежность, / И наслаждение, которое убьёт. / Внезапный взблеск — и ночь... Виденье Красоты, / Твои глаза на миг мне призрак жизни дали. / Увижу ль где-нибудь я вновь твои черты? / Здесь или только там, в потусторонней дали? / Не знала ты, кто я, не ведаю, кто ты, / Но я б тебя любил — мы оба это знали» (пер. В. Левика). — *Прим. перев.*)

богатой рифмы, «убивает» (tue). Отметим, что в первом четверостишии мы уже видели в рифменной позиции два слова, оканчивающиеся на *tueuse* (убивающая): *majestueuse*, *fastueuse*. Конечно, для понимания текста дробить слова на фонемы не следует; другое дело — бессознательное читателя, а равно и поэта; для него эти рифмы не столь уж невинны. Разумеется, я не ставлю эти над- или подтексты на одну доску с явным значением стихотворения. Предоставляю людям с извращенной фантазией заменять ими явное значение, опираясь на полисемию фонем или обилие омонимов. Мы не можем не признать одно определенное значение главенствующим, иначе нам придется соглашаться с любыми, даже самыми ложными прочтениями. Варианты прочтения или прослушивания, которые я предлагаю здесь, — не более чем ослышки. Придавать им чересчур большое значение, отводить им главную роль значило бы уничтожить источник света во имя его ореола и исказить смысл стихотворения. Но, с другой стороны, суть поэзии заключается именно в том, что в ней постоянно мерцают ослышки. И потому так важно знать, каковы опорные согласные в рифмующихся словах и с какой рифмой — мужской или женской — мы имеем дело.

«Прекрасная, точно сон из камня»

«Статуи. Я пил <...>». Должны ли мы думать, что в паузе между словами, пока взгляд поэта поднимается от ноги к глазу, происходит та «потеря ауры», о которой писал Вальтер Беньямин в связи с «Парижскими картинами»?¹ Лично я охотнее увидел бы здесь точный эквивалент того состояния страха (*molto pauroso*), в котором оказывается Данте на улице, и ужаса (*orrore*), который охватывает его во сне, при виде аллегорической Любви. Так что у Бодлера происходит скорее *возвращение ауры* посреди хаоса повседневности. Разумеется, очевидно окаменение поэта, который, скорчившись, сам на мгновение превращается в статую. Можно подумать, что прохожая обладает

1. *Benjamin W. Ueber einige Motive bei Baudelaire // Benjamin W. Charles Baudelaire / Éd. par Rolf Tiedemann. Francfort, 1974. P. 103–149 (см. особенно p. 119); фр. пер. 1979 (p. 169–171). См. также: Stierle K. Der Mythos von Paris. Munich, 1993. P. 789–811.*

даром Медузы. И что поэт, сделавшись «нелепым» при виде воскресшей «древней красоты», почувствовал себя застывшей *карикатурой* на самого себя (в соответствии с тезисом о разнонаправленных переделках гравюры, изложенным в статье о Гисе). Если Нерваль — более простодушный — мечтал испить молока из груди статуи-химер в Шёнбрунне, то Бодлер *пьет* то жуткое питье, какое дарует взгляд прохожей, — не питательную субстанцию, а неосязаемый яд, опасные чары и смертельное колдовство. Между тем парадоксальным образом поэт, прочтя во взгляде прохожей обещание смерти, ощущает, что «возрождается». Странная и стремительная смена противоположностей! Еще быстрее переход от ослепительного света к слепоте: «Вспышка... и снова ночь!» В этот кульминационный момент стихотворение вновь и особенно ярко выявляет ту оппозицию, которую мы уже встречали у Нерваля и в других текстах Бодлера. Оппозицию между духовным всевидением (провозглашаемым в некоторых стихотворениях) и тьмой, которая (в других стихотворениях) исходит из глазницы умершего Бога и заволакивает весь мир. Оппозицию между светом и тьмой, которая по силе противопоставления может сравниться только с загадочным объявлением о скором самоубийстве в последнем письме Нерваля: «Ночь будет черной и белой». Между тем фон, на котором является и исчезает прохожая, — место сугубо земное, «оглушающая» улица. У сцены на улице нет теологического горизонта — за исключением разве что момента, когда поэт мельком поминает возможность встречи «в вечности», опровергаемую уже в следующем стихе словом «*никогда*», которое курсив делает не подлежащим отмене¹. Все совершается в очень короткий промежуток времени и при участии всего двух персонажей. Небо в «Прохожей» присутствует, но лишь в глазах женщины. И, по принципу сочетания противоположностей, в женском зрачке таится бескрайность «урагана». Но здесь, в отличие от многих других стихотворений Бодлера, нет ни ангельских, ни адских декораций, нет аллегорических фигур, чьи имена начинаются с прописных букв.

Если сегодня стихотворение так глубоко трогает нас, то именно потому, что говорит только о земной жизни и о несбывшейся

1. В таком теоретическом тексте, как «Салон 1859 года», Бодлер также рассматривает статуи в контексте вечности и также употребляет рядом наречия «быть может» и «никогда».

любви. В несовершенном прошедшем времени оно рассказывает о том, как следом за встречей немедленно наступило расставание. Стихотворение, начинающееся под оглушительный аккомпанемент внешнего шума, заканчивается еле слышным обращением к женщине, органичным пунктом, который навеки длит незавершенность. Обращением тщетным, поскольку поэт знает, что оно не будет услышано адресатом, и использующим все мыслимые формы времени. После повествовательных прошедшего несовершенного и прошедшего совершенного времени, после вопросительного будущего времени («Неужели в следующий раз я увижу тебя только в вечности?») единственный стих, в котором появляется настоящее время, относится к тому моменту, когда оба прохожих уже разошлись каждый в свою сторону, к неизвестному месту назначения: «Ведь я не ведаю, куда ты бежишь, ты не знаешь, куда иду я». В идеализированном античном мире, как мы видели, любовники обнимались и «вкусали наслаждение, не зная ни лжи, ни тревог». Здесь, в предпоследнем стихе «Прохожей», хиазм не только не соединяет мужчину и женщину, но, напротив, отдаляет их друг от друга. «Я» начинает и заканчивает стих, два «ты» стоят в центре, и между ними вклинился один-единственный слог «fuis» (бежишь). Воображаемый наплыв пространства («очень далеко») и времени («слишком поздно») уже обусловил расставание. «Я» как бы разъято между своим неведением и своим движением без цели. Двойному взгляду встречи пришло на смену двойное незнание.

Взор поэта прикован к исчезнувшему образу. «О ты, которую я бы мог полюбить, о ты, которая это знала!» Странное обращение к исчезнувшей незнакомке в последнем стихе пытается удержать прошлое и по-новому перетолковать его. Это словно вымысел, который сознание строит из оставшихся в памяти элементов. В терминах феноменологии следовало бы говорить об акте *retentio*. При этом первоначальное приятие утраты и неведения («не ведаю», «не знаешь») отвергается: говорящий больше не смиряется с утратой. Утрата становится объектом отрицания, и это позволяет бросить запоздалый и безответный упрек той, чей образ поэт любил: «ты, которая это знала!» В последних словах стихотворения впервые возникает *мысль* прохожей, однако мысль эта есть не что иное, как воображаемое отражение чувства, в котором слишком поздно признается поэт. Любовь хочет пережить утрату,

но способна это сделать лишь в условном наклонении прошедшего времени (*que j'eusse aimé*), в форме фантазматического оживления невозможного. Эта любовь спрягается только так. Слово поэта, попав в ловушку сожалений, превращает чересчур очевидную констатацию незнания («ты не знаешь») в иллюзорное знание («ты, которая это знала»). Эта привязанность к прошлому, которым уже невозможно овладеть, эта неспособность от него освободиться, это стремление претворить невозможность в призрак возможности, — все это, вероятно, один из самых великолепных примеров превращения влюбленного состояния в состояние меланхолическое. Я говорю здесь не о биографическом факте, но о поэтической мизансцене, оформляющей событие, о переживании которого мы никогда не узнаем больше, чем описано в стихотворении.

Если же мы хотим прочесть более откровенное признание, мы найдем его в стихотворении в прозе «Шут и Венера», где оно сделано в аллегорической форме. На глазах поэта-рассказчика в роскошном парке, под жарким летним солнцем придворный шут, «один из тех добровольных шутов, в чью обязанность входит смешить королей», предается печали у подножия колоссальной статуи Венеры. Парки, где стоят аналогичные статуи работы Ватто и Фрагонара, более тенистые. Но Бодлеру нужно нарисовать темную фигуру на светлом фоне. Снедаемый печалью, шут молит статую о любви. Он «поднимает глаза, полные слез, на бессмертную богиню»:

И его глаза говорят: «Я последний и самый одинокий из людей, лишенный любви и дружбы и потому стоящий ниже самого несовершенного из животных. Но ведь я тоже способен понимать и чувствовать бессмертную Красоту. О богиня! сжался над моей печалью и моим безумием».

Но неумолимая Венера смотрит мраморными глазами неведомо куда¹.

1. «Парижский сплин», VII (*Baudelaire Ch. Œuvres complètes*. Т. 1. P. 283–284). Этот текст аллегорически повествует об искусстве. Для сравнения можно перечисть последнюю сцену шекспировской «Зимней сказки», где Гермiona, лжестатуя, сходит с пьедестала, чтобы открыть, что она жива. В своем предисловии Ив Бонфуа анализирует «спор об искусстве», содержащийся в этом великолепном тексте, и в особенности сцену со статуей (*Shakespeare W. Le Conte d'hiver*. Paris: Mercure de France, Folio, 1994. P. 20–22).

Граница между шутом и статуей непреходима. Сила *вещей* такова, что два взгляда не могут встретиться, в отличие от взглядов тех двоих, которые на мгновение столкнулись лицом к лицу на парижской улице. Взгляд колоссальной статуи, хотя и тонет в непрозрачном мраморе, всегда устремлен вдаль. Мольба шута — меланхолика или истерика, смотря по тому, какую интерпретацию мы изберем, — не принимает в расчет жестокую, *твердую* реальность камня. Молящий упорствует в просьбе, на которую ему могут ответить только отказом, и, кажется, испытывает наслаждение от боли, этим отказом причиняемой. Сцена в парке, разыгрывающаяся в намеренно эстетизированных и анахроничных декорациях и костюмах, — не что иное, как статическая версия ретроспективного объяснения в любви, обращенного поэтом к исчезнувшей прохожей. Однако равнодушные статуи в данном случае окрашено гораздо более явно в тона жестокой враждебности. Эта Венера, названная «неумолимой», принадлежит к многочисленному семейству бодлеровских тиранов. Другие статуи не менее неумолимы; такова Красота, «прекрасная, точно сон из камня», и способная, подобно прохожей, своим взглядом «завораживать покорных влюбленных»¹.

Меланхолический опыт — это в первую очередь сгусток агрессии и страдания, но одновременно, как мы видели, это ощущение утраты жизненной силы, окаменения. Статуя и ее взгляд способны вобрать в себя все эти элементы разом. В «Сплине», перечислив все свои воображаемые роли, Бодлер в конце концов говорит о себе, что он «гранит, окруженный смутным ужасом, / Лежащий в глубине туманной Сахары». Он *видел и чувствовал*, как становится «старым сфинксом, неизвестным беззаботным миром». Это и есть одно из открытий Бодлера: его меланхолическое воображение позволило ему не только создать целую группу статуй, но и самому встать с ними в ряд. Только не в центре города и не в парке, окружающем замок, но в глубочайшей дали чужбины, где взор теряется в туманной неопределенности. Единственное, что остается поэту, — петь на закате, «в лучах заходящего солнца»².

1. «Красота» («Цветы зла», XVII); *Baudelaire Ch. Œuvres complètes*. Т. 1. Р. 21.
2. *Ibid.* Р. 73. Удлинение сфинкса отзывается также, но менее явным и более игровым образом, в терцетах «Кошек», обыгрывающих относительность размеров. Здесь, разумеется, последовательная смена

Государь и его шут

В одной из новелл Банделло князь заставляет своего шута, осужденного за покушение на его особу, претерпеть мнимую казнь: шут, охваченный ужасом, неожиданно испускает дух на эшафоте¹. В бодлеровском стихотворении в прозе «Героическая смерть» шут, виновный в действительном покушении, внезапно умирает во время театрального представления — на глазах у государя, который воспользовался ситуацией для психологического эксперимента². Две эти истории странным образом, вплоть до многочисленных и бросающихся в глаза подробностей, напоминают друг друга. Но и различий в них много. Должны ли мы предположить,

ролей — удел животного. Однако кошки в этом стихотворении открыто названы *объектом любви* «пылких влюбленных и суровых ученых». Не опасаясь навлечь на себя обвинения в излишней приверженности к фрейдизму, можно констатировать, что в данном случае «я» в значительной степени проецирует себя на этот объект любви. Несмотря на «парнасский» тон стихотворения, здесь, как и повсюду, Бодлер в очень большой мере говорит о самом себе. Он, разумеется, «пылкий влюбленный», но влюбленный, который стремится обладать качествами ученого. Получается, что обе разновидности влюбленных в кошек как бы сливаются в предмете своей любви. В самом деле, Бодлер всегда настаивал на том, что художник вообще и он сам в частности должен обладать «святой душой» и одновременно быть «суровым ученым» (он желал стать «образцовым химиком», писал о «суровых штудиях» поэта, о «суровом волшебстве», которого добивается скульптор, и т.д.). Заслуживает внимания роль союза «и» в этом стихотворении, разумеется, не самом главном в сборнике. Впрочем, о «Кошках» написано так много, что я предпочел коснуться этого вопроса лишь походя и упрятать свои наблюдения в подвал финальной сноски.

1. См.: *Bandello M.* Le Nouvelle. 5 vol. Bari: Laterza, 1912. Vol. V. P. 223–227. Ср. статью о Банделло: *Schalk F.* Bandello und die Novellistik der italienischen Renaissance // *Romanische Forschungen.* 1973. Vol. 85. № 1/2. S. 96–118.
2. *Baudelaire Ch.* Le Spleen de Paris, XXVII // *Baudelaire Ch.* Œuvres complètes / Éd. Cl. Pichois. Paris: Gallimard, «Pléiade». T. I. P. 319–323; *Idem.* Petits Poèmes en prose / Éd. critique par R. Kopp. Paris: Corti, 1969. P. 81–86, 286–291.

что Бодлер был знаком с рассказом Банделло или каким-то его перепевом?¹ Это значило бы объяснять черты сходства прямым контактом, прочтением, «рецепцией» (или, как любят говорить, интертекстуальной связью). С таким же основанием можно допустить и наличие общего топоса — архетипического образца, который настолько универсален, что может передаваться и не путем заимствования². Как мы убедимся, при подобном сопоставлении значимыми оказываются именно отличия и расхождения: изменения, внесенные в расхожий сюжет Бодлером, становятся показательным симптомом; поэт помечает эту историю своим личным клеймом, делая ее аллегорическим изображением участи художника.

Новелле Банделло предшествует письмо-посвящение, адресованное Джеронимо да ла Пенна. Автор вспоминает, как однажды посетил адресата, когда тот страдал четырехдневной лихорадкой. Сославшись на кого-то третьего, Банделло сказал больному, что от лихорадки можно исцелить с помощью сильного испуга:

Как я вам сказал, некогда мне кто-то, уже не помню кто, сообщил, что если вдруг сильно напугать больного, страдающего лихорадкой, то наверняка избавишь его от болезни³.

1. Наша гипотеза подкрепляется частным сообщением Мишеля Симонена: «Вероятность, что поэт был знаком с текстом итальянского автора, по-видимому, более велика, чем можно предполагать по имевшим хождение экземплярам “Новелл”, изданным в Англии и других странах. В самом деле, хотя перевод на французский язык, появившийся в XVI веке и вошедший в корпус “Трагических историй” Бюэстю-Бельфоре, был известен не слишком широко, данный сюжет продолжал жить в гораздо шире распространенных сборниках фацеций. Начиная с 1605 года — или, может быть, раньше, если предположить, что оригинал утрачен, — история Гоннеллы фигурирует в “*Thrésor des récréations*” (№ 29, p. 44–50), томе, неоднократно переиздававшемся в течение XVII века. А главное, мы встречаемся с рассказом о смерти нашего homo facetus в “*Contes à rire*” (с. 253–257 издания A. Chassant, Paris: Th. Belin, 1881), которые часто перепечатывались на протяжении всего XVIII и в начале XIX века».
2. См.: *Welsford E. The Fool: His Social and Literary History* (1935). New York: Anchor Books, 1961.
3. «Vi dissi anco che altre volte avea inteso da non so chi, come a l'improvviso una subita e grandissima paura fatta a uno quartanario, che senza dubbio quello liberava da essa quartana» (*Bandello M. Nouvelles / Présentation et commentaire par Adelin Charles Fiorato, trad. d'Adelin Charles Fiorato, Marie-José Leroy et Corinne Paul. Paris: Imprimerie nationale, 2002. P. 549*).

Больной ответил, что такое исцеление кажется ему желательным:

Вы отвечали, что желали бы этого всей душой: пусть вас сильно и ужасно напугают, только бы избавиться от мучительного недуга, который овладевает вами каждые четыре дня, сопровождаясь ледяным ознобом и зубовным стуком, и престоко терзает¹.

Это пожелание больного осталось неисполненным. В письме-посвящении говорится также, что позднее, три или четыре дня назад, Банделло в саду у одного приятеля встретил Галассо Ариосто и обсудил с ним болезнь Джеронимо да ла Пенна. И когда разговор зашел об исцелении четырехдневной лихорадки с помощью испуга, Галассо Ариосто рассказал историю, которую Банделло тут же и записал, чтобы поднести в дар больному другу. Речь пойдет о «развернутом примере», который должен развлечь читателя-адресата и призвать его быть терпеливым: «А теперь я эту историю посылаю и дарю вам <...> постарайтесь исцелиться и радоваться жизни»². Для литературного вымысла болезнь друга-читателя составляет не только внешний предлог — отправную точку для ассоциации по аналогии: он берет на себя еще и функцию, близкую к терапевтической. Чуть ниже мы узнаем, что четырехдневная лихорадка делает человека меланхоликом: таким образом, автор, посылая рассказ больному, устанавливает с ним характерное отношение, когда удовольствие от чтения — как если бы для него требовалось дополнительное обоснование, которого обычно недостает, — выступает в качестве лекарства, изгоняющего болезнь или помогающего о ней забыть.

Новелла начинается. Теперь роль рассказчика принадлежит Галассо Ариосто; тот обозначает временные рамки своего повествования, упоминая три поколения династии князей д'Эсте, маркизов Феррарских. Со слов Галассо, историю, в которой участвует Никколо д'Эсте, дед ныне правящего князя,

1. «Voi mi rispondeste che molto volentieri avereste voluto che una grande e spaventevole paura vi fosse stata fatta, affine che voi rimanessi libero da quello fastidioso male, che ogni quarto giorno si fieramente con quello così freddo tremore e battere di denti vi assaliva e vi tormentava» (Ibid.).
2. «E così ve la mando e dono. Attendete di guarire e vivete di me ricordevol» (Ibid.).

рассказал ему отец. Ответственность за сказанное тем самым смещается еще раз и перекладывается уже на третьего персонажа — отсутствующего или умершего отца Галассо. Герои рассказа — Никколо д'Эсте и его шут Гоннелла — появляются на сцене в сравнительно близком прошлом, но все же достаточно отдаленном, чтобы получить легендарную окраску. (К тому моменту, когда Банделло писал свою новеллу, шут Гоннелла успел стать литературным персонажем — героем многочисленных фацетий¹.)

Князь д'Эсте страдает лихорадкой и от этого впадает в меланхолию. Двор опечален, и больше других — Гоннелла, потому что он бесконечно *любит* своего господина и все шутовские приемы, обычно прогоняющие печаль, теперь не приносят результата:

Но несчастнее всех был Гоннелла, ведь он чрезвычайно любил своего господина и приходил в отчаяние, поскольку никакой ухваткой или шуткой не мог его развеселить².

За неимением лучшего врачи рекомендуют «классическое» средство: перемену климата. Князь переселяется в замок Бельригвардо; ему должны понравиться прогулки по берегу реки По. Тут-то Гоннелла и вспоминает о том, что слышал от других³ или, может быть, «видел своими глазами»: «будто бы неожиданный сильный испуг — крайне сильное лекарство, моментально излечивающее от четырехдневной лихорадки»⁴. Он сам подстраивает несчастный случай, столкнув князя в реку; рядом находится сосед-мельник, предупрежденный Гоннеллой и делающий вид, что удит рыбу; мельник и втаскивает в свою

1. Ср.: *Welsford E. The Fool: His Social and Literary History* (1935). P. 128–130, и примечания: p. 340–342.
2. «Ma fra gli altri il Gonnella era uno che sovra tutti si attristava, come colui che sommamente amava il suo signore, e che si disperava che tanti giuochi e tante piacevolezze fare non sapesse che il signore suo mai potesse regioire» (*Bandello M. Nouvelles*. P. 550–551).
3. Слух смещается, как смещалась ответственность за рассказ. Банделло знает о целительном испуге понаслышке; Галассо Ариосто тоже; когда-то и Гоннелла вспомнил о нем по случаю...
4. «che una paura grandissima fatta a l'improvviso a l'infermo gli era presentaneo rimedio e molto profittevole a cacciare via la quartana» (*Bandello M. Nouvelles*. P. 551).

лодку напуганного, но исцелившегося князя. Гоннелла спасается бегством; он находит приют в Падуе, у правителя Каррары. Тем временем Никколо д'Эсте, несмотря на свою *любовь* к шуту, не знает, что думать о его поступке; дело передается в Совет, который приходит к выводу, что имело место покушение: Гоннелла, если он только посмеет появиться во владениях князя, будет обезглавлен. Князь, «горячо любивший Гоннеллу»¹, скачет по беглецу, «чье отсутствие не дает [ему] покоя...»² Гоннелла знает, что он изгнан («bandito»), но все же решает вернуться в Феррару: он садится в тележку, на дно которой насыпали слой падуанской земли, о чем и сообщает в надписи на дощечке, шутливо объявляя о своей экстерриториальности. Правитель Феррары, надумав со своей стороны посмеяться над шутлом («желая позабавиться за его счет»)³, велит схватить Гоннеллу и заключить в тюрьму. Замысел князя (догадывающегося, что покушение Гоннеллы имело терапевтическую цель) — со всеми церемониями подвергнуть шута мнимой казни, то есть в свою очередь напугать его. Гоннелле не удается поговорить с князем и попросить его о пощаде, которая на деле дарована заранее. Приведем целиком развязку этой забавной истории, которая под конец оборачивается трагедией:

Несчастный Гоннелла, видя, что дело идет всерьез и что он не удостоится милости поговорить с маркизом, набрался духа и, как мог, приготовился принять смерть во искупление своих грехов. Маркиз под строжайшим секретом приказал, чтобы Гоннеллу привели на эшафот с завязанными глазами и чтобы в тот момент, когда шут положит голову на плаху, палач не рубил ее, а опрокинул сверху ведро воды.

К месту казни собралась вся Феррара; и вельможи, и простой люд заранее безмерно горевали о смерти Гоннеллы. Бедняга, с завязанными глазами стоя на коленях и жалобно рыдая, просил Бога простить ему грехи и выказывал глубочайшее раскаяние. Он попросил прощения также у маркиза, утверждая, что столкнул его в реку По только с целью исцеления; потом, призвав народ молиться о его душе, положил голову на плаху. Тогда палач опрокинул на него ведро воды, в то время как весь народ, принявший ведро

- 1 «che di core amava il Gonnella» (Ibid. P. 552).
- 2 «Aveva martello de l'assenza di quello» (Ibid.).
- 3 «pigliarsi trastullo del Gonnella» (Ibid. P. 553).

за секиру, молил о пощаде. Страх, который в этот миг испытал Гоннелла, был столь велик, что незадачливый и злополучный шут отдал душу Творцу. И как только о том стало известно, его принялись восхвалять и оплакивать все жители Феррары. Маркиз повелел, чтобы в погребальной процессии, провожавшей Гоннеллу на кладбище, шли все священнослужители Феррары; и был так удручен происшествием, что еще долго не мог слышать ничьих утешений¹.

Veggendo lo sfortunato Gonnella la cosa andare da dovero e non da scherzo, e che mai non poté ottenere grazia di parlare al marchese, fece di necessità virtù, e si dispose a la meglio che seppe a prendere in grado la morte per penitenza de li suoi peccati. Aveva il marchese segretissimamente ordinato che al Gonnella, quando fosse condotto a la giustizia, li fossero bendati gli occhi e che, posto il collo sopra il ceppo, il manegoldo, in vece di troncarli il capo, li riversasse uno secchio di acqua su la testa.

Era tutta Ferrara in piazza, e a grandi e piccioli infinitamente doleva la morte del Gonnella. Quivi il povero uomo con gli occhi bendati, miseramente piagnendo e inginocchiato essendo, dimandò perdono a Dio de li suoi peccati, mostrando una grandissima contrizione. Chiese anco perdonanza al marchese, dicendo che per sanarlo l'avea tratto in Po; poi, pregando il popolo che pregasse Dio per l'anima sua, pose il collo su il ceppo. Il manegoldo allora li riversò il secchio de l'acqua in capo, gridando tutto il popolo misericordia, ché pensava che il secchio fosse la mazza. Tanta fu la estrema paura che il povero e sfortunato Gonnella in quello punto ebbe, che rese l'anima al suo Criatore. Il che conosciuto, fu con generale pianto di tutta Ferrara onorato. Il marchese ordinò che con funebre pompa, con tutta la chieresia di Ferrara, fosse accompagnato a la sepoltura; e tanto dolente de l'occorso caso si dimostrò, che per lungo tempo non poté consolazione alcuna ricevere giù mai.

Итак, одна и та же причина — «великий страх» — приводит к прямо противоположным следствиям. Когда шут пугает князя, страх целителен; когда князь пугает шута, страх губителен. Хотя князя и шута связывает взаимная любовь, хотя разыгранные тем и другим садические фарсы с испугом (к тому же в обоих случаях вызванным *холодной водой*) вполне симметричны,

1. *Bandello M. Nouvelles. P. 553.*

результаты предельно далеки от симметрии: у одного — исцеление, у другого — внезапная смерть. То, что в руках шута было живящей силой, в руках князя становится силой смертоносной.

Как мы видели, новелла преподносится читателю в качестве исторического анекдота, лишь записанного Банделло. Он узнал этот анекдот от Галассо Ариосто, а тот — от собственного отца. Это история, *передаваемая из уст в уста*; случайным образом она стала известной писателю; тот записал ее в момент очередной *передачи*. Как и почти вся новеллистика начиная с «Декамерона», письменный текст стремится предстать записью устного рассказа; последний же предстает точным описанием поразительного и достопамятного события. Писатель берет на себя роль хранителя: он не участвует в рассказываемой истории; он выступает в качестве стенографа при предыдущем рассказчике.

Рассказанная история сама по себе служит иллюстрацией уже известного мнения, согласно которому сильный испуг может исцелить меланхолию и лихорадку. Это представление тоже передается по цепочке. Приведем один из античных источников. Цельс пишет: «Хорошо также возбуждать в этих больных внезапный страх или с помощью какого-либо средства глубоко потрясать их рассудок. Такое потрясение, вырывающее их из прежнего состояния, может оказаться полезным»¹.

Предположение о благотворности неожиданного погружения в воду имело хождение вплоть до XIX века. Вот что пишет Пинель: «Мы видели, что острая и резкая эмоция зачастую производит положительный эффект, и более того, эффект стойкий. <...>. Неожиданное погружение в холодную воду, рекомендуемое Ван Гельмонтом, который, с его слов, излечил таким образом нескольких больных, оказывает целебное действие благодаря острой и внезапной встряске, сильному испугу».

Далее на конкретном примере описывается метод, в точности совпадающий с тем, что был применен Гоннеллой:

1. «Subito etiam terreri et expavescere in hoc morbo prodest, et fere quidquid animum vehementer perturbat. Potest enim quaedam fieri mutatio, cum ab eo statu mens, in quo fuerat, abducta est» (Celse. De Medicina, III, chapitre XVIII // Celse, Vitruve, Censorin, Frontin / Publié sous la direction de M. Nisard. Paris: J.-J. Dubochet, Le Chevalier et comp. Editeurs, 1846).

Одна дама долгое время страдала меланхолией, которую не смогли исцелить лекарства, прописанные разными врачами. Ей предложили поехать за город, привели в дом, стоявший на берегу канала, и неожиданно столкнули в воду. Бывшие наготове рыбаки тут же ее вытащили. Испуг вернул ей рассудок, который она затем сохраняла в течение семи лет¹.

Что же касается внезапной смерти на эшафоте, вызванной страхом, то это один из мотивов доксографии. Вот что пишет, в частности, Монтень:

Встречаются и такие, которые, трепеща перед рукой палача, как бы упреждают ее, — и вот тот, кого развязывают на эшафоте, чтобы прочесть ему указ о помиловании, — покойник, сраженный своим собственным воображением².

Банделло и Бодлер

Стихотворение в прозе «Героическая смерть» — это рассказ, где действие происходит при дворе некоего монарха, без точного указания места и времени. Персонажи, как в новелле Банделло, — государь и его шут: «Фанчулле был превосходный шут и чуть ли не один из друзей Государя»³. Имя Fanciouille, хотя оно и написано на французский манер, направляет мысль читателя в сторону Италии: действительно, в эпоху Возрождения эта страна была совокупностью крохотных княжеств, которыми управляли абсолютные монархи, державшие при себе шутов. Таким образом, читателя отсылают примерно

1. *Pinel Ph. Mélancolie // Encyclopédie méthodique. Série Médecine. Paris, Agasse, 1816. Т. IX. P. 594–595.* Эскироль (*Esquirol. Mélancolie // Dictionnaire des sciences médicales. Paris: Panckoucke, 1819. Т. XXXII. P. 177*) также пишет о лечении с помощью испуга. Он, однако, не одобряет «внезапных погружений в воду», называя их «варварским» средством.
2. *Essais, I, XXI, De la force de l'imagination. (Монтень М. Опыт, I, XXI. О силе нашего воображения. М., 1979. Т. I–II. С. 92. Пер. А.С. Бобовича.)*
3. *Baudelaire Ch. Une mort héroïque // Baudelaire Ch. Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose. Paris: Gallimard, «Pléiade», 1975. Т. I. P. 319–323.* («Героическая смерть» Бодлера здесь и ниже цит. по изд.: *Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. М.: РИПОЛ классик, 1997. С. 203–207. Перевод Эллиса (с небольшими изменениями).* — *Прим. перев.*)

к тому же времени, когда жил Банделло, или к тому, о котором рассказывают его новеллы.

Бодлеровский государь тоже меланхолик: «Он знал только одного опасного врага — скуку». Это «пытливая и большая душа». Во взаимоотношениях шута и государя возникает вновь, и даже в акцентированной форме, садический элемент. Фанчулле не нападает на князя с терапевтической целью: он вступает в «заговор, составленный несколькими недовольными дворянами». Здесь действительно имело место настоящее покушение. Фанчулле, как и Гоннелла, арестован. Смерть постигает Фанчулле не во время инсценированной казни, но в ходе «грандиозного представления», где он играет «одну из своих главных и лучших ролей». Сходство между двумя действиями заключается в их церемониальном характере и в присутствии там и тут широкой публики. В тот момент, когда Фанчулле демонстрирует поистине несравненное искусство, ребенок, подосланный государем, нарушает представление «резким продолжительным свистом»¹, вызывающим неожиданную смерть мима. Как у Банделло, рассказ оканчивается кратким эпилогом, который напоминает о взаимной симпатии двух героев и сообщает читателю, что впоследствии государь так и не нашел забавника, сравнимого с Фанчулле, — место осталось незанятым.

Фанчулле, потрясенный, пробужденный от своей грезы, закрыл глаза, но почти тотчас же снова раскрыл их, неестественно расширенные, затем открыл рот, как бы судорожно втягивая воздух, слегка качнулся вперед, потом назад и упал мертвый на подмостки. Этот свист, быстрый, как взмах меча, обманул ли он на самом деле расчет палача? Предвидел ли Государь заранее всю убийственную силу своей выдумки? Позволительно сомневаться в этом. Пожалел ли он о своем милом, неподражаемом Фанчулле? Приятно и справедливо было бы этому верить.

<...> С этих пор много мимов, оцененных по заслугам в различных странах, приезжали играть перед Двором***, но ни один из них не мог воскресить чудесных дарований Фанчулле, ни возвыситься до равных с ним *милостей*².

1. Ibid.

2. Ibid.

Сходство проявляется во всем, включая структуру имен — Гоннелла, Фанчулле: здесь бросаются в глаза уменьшительные суффиксы *-ella*, *-ouille*, вносящие нечто женское в характеристику одного из героев (Гоннелла — уменьшительное от *gonna*, юбка, иначе говоря — «юбочка», но также и «смертная оболочка») и нечто детское — в характеристику другого (*fanciullo* значит «мальчик» и указывает на возраст между младенчеством и отрочеством).

Наиболее интересным при сопоставлении двух текстов — проблему источника полностью вынесем за скобки — оказывается то, что на любом уровне, поддающемся анализу, бодлеровское стихотворение в прозе трансформирует и смещает значимые черты рассказа Банделло; детальное же рассмотрение показывает, что все трансформации и все смещения осуществляются согласованно и гармонично, направлены к одной и той же цели, содействуют одному и тому же эффекту. Сравнение, опирающееся на замеченные элементы сходства, позволяет выявить различия, которые в совокупности указывают, что мы имеем дело не просто с иной трактовкой того же «сюжета», но с другой эпохой литературного творчества — эпохой, когда литература *размышляет* над своим собственным статусом. Текст Бодлера можно прочесть так, как если бы он представлял собой трансформирующую интерпретацию текста Банделло. Ничего, что переделка, приписываемая таким образом, без объективных доказательств, Бодлеру, — всего лишь домысел критика: этот домысел позволит нам, всматриваясь в различия, почувствовать, в каком направлении движутся мысль и письмо Бодлера.

Как мы видели, Банделло старался приписать себе (может быть, фиктивно) положение посредника между определенным источником информации и определенным ее получателем (они выступают его гарантами): он всего лишь передаточное звено по отношению к достоверной (или якобы достоверной) истории, уже распространяющейся независимо от него; эта история требует внимания читателей только потому, что рассказывает о частном факте, иллюстрирующем общую истину относительно воздействия страха, который в одних случаях может быть причиной исцеления, а в других — внезапной смерти. Хотя действие новеллы Банделло разворачивается в высококультурной среде, «чудесные» события, о которых

рассказывается, — исцеление и внезапная смерть — при всей своей исключительности остаются *явлениями природы*. Добавим, что Банделло, пусть и отступая на два поколения назад, все же не преминул связать свою историю с князем из правящей династии: история эта ни в чем не отклоняется от обстоятельств, в которых он находится; нет никакой перемены обстановки. Неизвестное в новелле, вносимое ею *новое* либо походит на известное, либо встраивается в него.

Совсем иначе обстоит дело в тексте Бодлера. Рассказ не привязан к конкретным обстоятельствам. В нем не участвует какой-либо реальный или выдаваемый за такового персонаж. Время и место никак не определены. У Государя нет имени помимо его сана: он целиком сведен к своей *власти*, к позиции, занимаемой им в системе персонажей какого-то былого двора. По имени назван только Фанчулле; впрочем, это не имя собственное, а кличка, отсылающая к нарицательному существительному «мальчик» — то есть опять-таки к одной из позиций в системе общественных, семейных, эмоциональных отношений. Во времена Банделло князь и шут еще оставались фигурами исторической сцены; во времена Бодлера они с нее сошли. Несмотря на отсутствие описательных подробностей, уже простое упоминание этих фигур, как мы видели, отсылает к какому-то костюмированному прошлому, вроде воображаемого Ренессанса; эта оторванность рассказа от реальной истории и его размыто ренессансная окрашенность указывают на стремление эстетически представить чужую *атмосферу*. Обычно Бодлеру, поэту современности, такие отступления в более или менее определенное прошлое не нужны. Тем не менее он не расстается с фигурой паяца и шута, поскольку она обладает эмблематическим значением, — и всякий раз, когда под его пером появляются паяцы и шуты, они неизменно предполагают мысленное проецирование в давние времена. Подобную условность поэт использует с иронией, оставаясь хозяином положения. Прошлое, лишенное хронологической привязки, не является местом предполагаемых событий; оно само по себе лишь образ в мире образов, которым свободно распоряжается поэт. Рассказываемая история имеет непосредственное отношение к самому автору: он включается в повествование, высказываясь от первого лица, и в качестве свидетеля спектакля-ордалии не упускает, судя по всему, ни одной его детали; он видит, как

Фанчулле превосходит самого себя, а затем умирает, сраженный свистом, — но, кроме того, он проецирует себя в Государя и в Фанчулле, делая их своими аллегорическими отражениями: между этими двумя противоборствующими фигурами он распределяет черты, которые обычно приписывает собственной личности, эстетические способности, которыми хотел бы обладать сам. Таким образом, он вездесущ, представлен во всем¹. Если Банделло всячески демонстрировал свою внеположность повествованию, то Бодлер, трактуя аналогичный материал («сюжет»), включает себя буквально во все части своего «стихотворения в прозе». Себя? Уточним: себя в качестве художника и автора — создавая отрефлектированный образ литературного творчества с помощью притчи, характеризующей искусство как бунт, как дар символизации, как незащищенность перед лицом грубого неприятия.

Не приходится удивляться тому, что направление трансформации исходного материала у Бодлера задается саморефлексией. Банделло рассказывал о природных происшествиях; Бодлер говорит о самой сути художественной деятельности: в его повествовании тематизируется эстетический акт; почти все элементы, которые у Банделло были представлены в простейшем объективном плане, оно возводит в степень субъективности.

С самого начала бодлеровский рассказчик уделяет особое внимание *эстетической оценке* своего персонажа: «Фанчулле был *превосходный* шут»². В новелле Банделло Гоннелле достаточно было быть Гоннеллой, героем многих других лиц, где он уже был описан. Весь текст Бодлера смещен к полюсу эстетической заинтересованности: Государь у него — «страстно влюбленный в искусства и превосходный знаток их»... Это денди — или «эстетик», как его определяет Кьеркегор; он жаждет «интересного» во всех его формах, пусть и самых чудовищных. Эта жажда делает Государя «пытливой и больной душой»: речь идет о болезни, которая берет исток в глубинах сознания, о болезни, которая совпадает с сознанием как таковым, — тогда как меланхолия Никколо д'Эсте была лишь

1. Cp.: *Starobinski J.* Sur quelques répondants allégoriques du poète // R.H.L.F. Avril-juin 1967. P. 402-412.
2. *Baudelaire Ch.* Une mort héroïque // Baudelaire Ch. Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose.

моральным следствием лихорадки, то есть сугубо материальной причины.

Финальная сцена перенесена с городской площади в придворный театр. Фанчулле — уже не просто забавный персонаж, но мим — демонстрирует свой высочайший актерский дар. Решающее потрясение вызывает не материальный фактор — ведро воды (само по себе заменяющее у Банделло тяжелую секиру палача), — а *знак*. Ибо воздействие резкого свиста объясняется отнюдь не испугом: свист прерывает процесс *зрительского восприятия*, отношение прислушивания, необходимое художнику; свист символизирует намеренную глухоту, которая отменяет акт коммуникации, начатый было произведением искусства. Шут умирает от нанесенного ему оскорбления. Драма здесь разыгрывается опять-таки в глубине субъективного переживания. В погребении шута уже не участвует церковь, духовенство («*chieresia*»), поскольку религиозное начало тоже сместилось: оно смешалось с искусством, с «воплощением идеи», которое осуществляет Фанчулле, над чьей головой сияет видимый только свидетелю-рассказчику *нимб*. В персонажах Бодлера, таким образом, субъективность уходит вглубь, становясь недостижимой для условного автора повествования. Об «истинных» мотивах поведения высказываются главным образом догадки и особенно *вопросы*: это далеко от простых и всегда *понятных* мотивировок в истории, бесхитростно пересказанной Банделло. В пределе душа бодлеровского Государя для нас окутана тайной. Что же касается Фанчулле, то искусство, в котором тот достигает вершины, имеет целью «изобразить символически *таинство* жизни»¹.

Но и саморефлексия, и бездонная субъективность, и тематизация искусства, делающие пантомиму Фанчулле эмблематическим образом поэтического творчества (эффект «геральдической конструкции», *mise en abyme*); и гиперболическая метафоризация неотступного страха перед неудачей, владевшего сознанием Бодлера, — все это неразрывно связано с общим духом отрицания, интенсивность которого также можно оценить при сравнении с новеллой Банделло. Гоннелла сталкивает князя в реку, чтобы его излечить; он делает для господина доброе дело; поступок Гоннеллы, как и многие другие

1. Ibid.

архетипические деяния шутов, обеспечивает переход — в данном случае переход от болезни к здоровью; за агрессией кроется благотворная забота. Гоннелла только внешне виновен в покушении. Рассказ не оставляет и тени сомнения в подлинных мотивах его поведения: он вовсе не хотел покуситься на особу князя, и еще менее — на существующий порядок, в котором ему отведено надлежащее место. Князь, со своей стороны, совершает поступки, которые в точности соответствуют его компетенции: осуждение, а затем помилование по окончании мнимой казни. Устоявшаяся система власти и существующие социальные отношения никоим образом не ставятся под вопрос. Обоюдная агрессивность князя и шута разряжается в *игре*, хоть и с непредвиденными последствиями, но все же внутри мира, где установлен неоспоримый порядок. У Бодлера Фанчулле изначально *выходит* из своей роли, примкнув к заговору против Государя; он присоединяется к числу «желчных людей, замышляющих низложить властителей и перестроить общество, не спрашивая его согласия». Под прицелом оказывается не только особа Государя, но и весь «режим». Фанчулле изменил тем обязанностям, какие предписывал ему кодекс старинного двора; он поддался влиянию «новейших» идей, реализация которых не оставляет места для фигуры послушного скомороха, и включился в *политическую* деятельность: здесь налицо, причем изначально, атака на Государя и на самую *суть* монаршей власти; поступая таким образом, Фанчулле прорывает со своей ролью шута и одновременно распространяет отрицание на то, что он *есть* по отношению к Государю, — на то, чем его *принуждал быть* «старый» порядок:

Для лиц, обреченных своим положением на комическую роль, все серьезное обладает роковой притягательной силой; и хотя может показаться странным, чтобы идеи отечества и свободы деспотически овладели мозгом какого-нибудь комедианта, но в один прекрасный день Фанчулле вступил в заговор, составленный несколькими недовольными дворянами¹.

Исходный поступок Фанчулле, таким образом, несет в себе тройное отрицание (или, если предпочесть термин, принятый

1. *Baudelaire Ch. Une mort héroïque.*

в наши дни, тройную «транссессию»): по отношению к дружбе, политическому строю, положению шута. Злой умысел движет и Государем. Именно его прихоть и его «репрессивное» любопытство позволяют мастерству и гению Фанчулле полностью раскрыться во время спектакля-ордалии на фоне нависшей смерти. Гибельная хитрость, пущенная в ход Государем, — это симметричное отражение заговора, направленного против него самого и его сана; он заставляет Фанчулле играть для того, чтобы сразить шута не только в личном существовании, но и в его артистической сущности: свист становится выразительным знаком отрицания, которое адресовано творчеству (или исполнительскому мастерству), пытавшемуся создать Прекрасное и потерпевшему неудачу. Фанчулле, исполнитель-творец, безукоризненно воплотил идеальное; иначе говоря, достиг предела чаемого совершенства. А значит, в лице Фанчулле предано смерти не что иное, как искусство, это его, искусство, *казнит* свист. Точно так же, как Фанчулле изменил искусству ради революционной деятельности, Государь забыл о своей страстной любви к «искусствам» (которая уже отвлекала его от обязанностей правителя) ради совсем иного любопытства; он встает на сторону объективной науки и устраивает спектакль-ордалию во имя своего рода медицинского знания: «Он хотел воспользоваться случаем, чтобы произвести *физиологический опыт жизненной* важности и проверить, насколько постоянные способности артиста могут быть видоизменяемы или искажены благодаря необычайному положению, в котором он находится»¹. Если знать, что думал Бодлер в 1863 году (год публикации его стихотворения) о революционной политической деятельности и о притязаниях «физиологистов» (Лелю, Грасьоле и др.), становится ясно, что и Фанчулле, и Государь изменяют требованиям Прекрасного и что следствием такой двойной измены может быть только гибель Искусства. Век революций, век физиологии — это, оказывается, еще и век смерти искусства, которую аллегорически знаменует смерть художника. Бодлер своим стихотворением в прозе пытается создать искусство, рассказывающее о собственной гибели — между политической неудачей (и заблуждением,

1. Ibid. (Слово «жизненной» (в оригинале *capital*, как в выражении *reine capitale*, «высшая мера наказания») выделено Бодлером. — Прим. ред.)

каким является любая надежда на политическую деятельность) и беспощадным законом «физиологической» объективности. Здесь мы, понятно, вынуждены расстаться с Банделло; благодаря сравнению он позволил нам увидеть в Бодлере то, что невозможно с ним сравнить. Для сравнения у нас больше не осталось материала — если только не включать в рассмотрение новые предметы, которые находятся ближе к нам самим. В таких предметах не будет недостатка. Как говорили философы XVIII века, судить о чем-то — значит сравнивать; размышлять — значит сравнивать. В этом счастье компаративистов: для них судить и размышлять — процесс, не знающий конца.

«Отрицатели» и «преследуемые»

В ваших садках, в ваших прудах,
Карпы, как долго вы живете!
Неужели смерть забыла о вас,
Меланхолические рыбы?

Гийом Аполлинер¹

В замечательной монографии, которую Жюль Котар² посвятил в 1882 году бреду отрицания, характерному для меланхоликов, страдающих как тревожной, так и ступорозной депрессией, особо подчеркнута одна деталь: отрицание касается не только имени пациента, его родителей, его возраста, его внутренних органов; оно приобретает расширительный характер, распространяется на само существование больного и на весь окружающий мир:

У некоторых отрицание носит универсальный характер: не существует вообще ничего, включая их самих <...> Когда бред переносится на внешний мир, больные воображают, что не имеют больше ни семьи, ни родины, что Париж разрушен, что мир больше не существует и т.д.³

1. *Apollinaire G. La Carpe // Apollinaire G. Le Bestiaire ou le cortège d'Orphée / Illustrations de Raoul Dufy. Paris: Deplanche, 1911.*
2. О Жюле Котаре (1840–1889), его жизни, карьере и изданных трудах см.: *Sémelaigne R. Les Pionniers de la psychiatrie française avant et après Pinel. Paris, 1982. Т. 2. P. 237–241.* Котар всю жизнь прослужил заместителем главного врача в Ванвской лечебнице. Причиной его преждевременной кончины стал дифтерит, которым он заразился, ухаживая за больной дочерью.
3. Цит. по: *Cotard J. Études sur les maladies cérébrales et mentales / Préface de Jules Falret. Paris, 1891. P. 315.*

И Котар прибавляет:

Религиозные верования, в частности вера в Бога, пропадают очень часто, причем порой на довольно ранних стадиях¹.

На описываемой стадии больные приписывают себе бессмертие в двух формах — либо считают себя неспособными умереть, либо утверждают, что уже умерли и обречены на вечную жизнь после смерти:

Некоторые <...> воображают, что никогда не умрут. Эта вера в собственное бессмертие встречается чаще всего в случаях с преобладанием тревожного состояния; больные, находящиеся в ступорозном состоянии, чаще воображают, что уже умерли. Есть даже такие, которые попеременно утверждают то одно, то другое: сегодня они уже мертвы, а завтра не могут умереть; все зависит от того, пребывают ли они в состоянии тревожного возбуждения или ступорозной депрессии².

Двумя годами раньше Жюль Котар опубликовал в «Медико-психологических анналах» наблюдения за больной, симптомы которой его поразили и в большой мере послужили отправной точкой для описания симптомов «брёда отрицания». Этот отчет достоин того, чтобы быть процитированным целиком:

ОБ ИПОХОНДРИЧЕСКОМ БРЕДЕ ПРИ ТЯЖЕЛОЙ ФОРМЕ ТРЕВОЖНОЙ МЕЛАНХОЛИИ³

Доклад, прочитанный на заседании
Медико-психологического общества 28 июня 1880 г.

Мы с доктором Жюлем Фальре уже несколько лет наблюдаем больную, подверженную весьма оригинальному ипохондрическому бреду. Мадемуазель *** утверждает, что у нее больше нет ни мозга, ни нервов, ни груди, ни желудка, ни кишок; у нее остались *только кожа да кости разъятого тела* (ее собственные выражения). Этот бред отрицания распространяется даже на метафизические идеи, в которые

1. Cotard J. Études sur les maladies cérébrales et mentales. P. 323–324.
2. Ibid. P. 322.
3. См.: Annales médico-psychologiques. 1880. T. IV. Septembre.

она прежде свято веровала; у нее нет души, Бога нет, дьявола тоже нет. Поскольку мадемуазель *** отныне не более чем разъятое тело, ей нет нужды питаться, она не сможет умереть естественной смертью и будет жить вечно, если только ее не сожгут: ведь покончить с нею может только огонь.

Поэтому мадемуазель *** постоянно умоляет, чтобы их (кожу и кости) предали огню, и уже несколько раз пыталась сжечь себя сама. В ту пору, когда мадемуазель *** поступила в лечебницу (в 1874 году; ей было тогда 43 года), она была больна уже по крайней мере два года; началось все с того, что она *услышала нечто вроде хруста внутри, в спине, и этот хруст отозвался у нее в голове.*

С этого момента мадемуазель *** пребывала в постоянной тоске и тревоге, не дававшей ей ни минуты покоя; она слонялась как неприкаянная и просила помощи у священников и врачей.

После нескольких попыток покончить с собой она оказалась в Ванве. В ту пору она считала себя проклятой; в силу своих религиозных убеждений она обвиняла себя во всевозможных грехах, в частности в том, что она дурно себя вела во время первого причастия. Господь, утверждала она, обрек ее на вечные муки и она уже начала их испытывать; она это заслужила, поскольку вся ее жизнь была не чем иным, как цепью обманов, лицемерных выдумок и злодеяний.

Вскоре после поступления в лечебницу (она сама указывает точную дату) она поняла *истину* — так она называет те бредовые отрицательные идеи, о которых я уже упомянул вначале, — и, чтобы донести эту *истину* до окружающих, стала совершать всякие насильственные действия, которые называла *утверждениями истины*, — кусалась, царапалась, била окружающих.

Последние несколько месяцев мадемуазель *** ведет себя немного спокойнее; меланхолическая тревога заметно уменьшилась; мадемуазель *** стала ироничной, она смеется, шутит, причем довольно зло и безжалостно, но бред ничуть не изменился; она по-прежнему настаивает на том, что у нее нет ни мозга, ни нервов, ни кишок; что кормить ее — значит только понапрасну мучить и что умертвить ее способен только огонь.

Почти все ее тело как справа, так и слева почти полностью утратило чувствительность к боли; можно глубоко воткнуть в тело мадемуазель *** булавки, и она ничем не выразит, что ей больно. Однако чувствительность к контакту и другие формы чувствительности, кажется, сохранились полностью.

Когда два десятка лет назад г-н Байярже привлек внимание к ипохондрическому бреду паралитиков, его утверждения были встречены в штыки, и даже сегодня, в полной мере отдавая должное его трудам, мы должны признать, что аналогичный — я не говорю точно такой же — ипохондрический бред наблюдается у некоторых липеманьяков¹, равно как и у больной, чью историю я только что рассказал.

Остается определить, каковы эти липеманьяки и образуют ли они отдельную категорию.

С симптомами, указанными выше, имеют большое сходство пять случаев демономании, описанные у Эскироля².

У первой из этих демономанок уже были два приступа липемании. Демон вселился в ее тело и терзает ее тысячью способами; она никогда не умрет.

У второй больше нет тела; его унес дьявол; теперь она лишь видение: она проживет тысячи лет, у нее во влагалище завелся злой дух в форме змеи и вообще детородные органы у нее не такие, как у всех женщин.

У третьей тоже нет тела, злой дух его унес и оставил только подобие, которое вечно будет пребывать на земле. У нее больше нет крови, она утратила чувствительность (анальгезия).

Четвертая не имела стула уже двадцать лет, ее тело — мешок, сделанный из кожи дьявола и набитый жабами, змеями и т.д. Она больше не верит в Бога; она уже миллион лет как замужем за главным дьяволом. Это нечто вроде ретроспективного бессмертия.

У пятой сердце убрали из груди, и она никогда не умрет.

Два аналогичных случая приводит Лёре:

Женщина считает себя проклятой, ее сердце больше ничего не чувствует; она — *статуя из бессмертной плоти*; в нее вселился демон, и нужно было тотчас после этого ее сжечь, а теперь уже поздно.

У другой пустота в подложечной области; она проклята, у нее больше нет души. Позже она решила, что бессмертна.

Другое наблюдение сделано г-ном Пети в Маревиле³. Ж. ... считает себя проклятой; у нее больше нет крови; она обречена жить вечно, и, чтобы избавить ее от жизни, нужно отрезать ей руки и ноги. Она умоляет, чтобы ее разрезали на куски. Я мог бы добавить еще

1. Липемания — психическая болезнь, сопровождающаяся меланхолией и бредом. — *Прим. перев.*
2. *Esquirol. Des maladies mentales. Paris, 1838.*
3. *Petit. Archives cliniques. P. 59.*

наблюдение из записки доктора Макарио¹, два наблюдения Мореля² и два других, сделанных Крафт-Эбингом³.

У всех этих больных ипохондрический бред протекает в очень сходной форме: у них больше нет мозга, желудка, сердца, крови, души; порой они даже уверены, что у них вообще нет тела.

Некоторые воображают, что прогнили, что мозг у них размягчился. Таковы два больных (мужчины), которых я наблюдаю в настоящее время:

Один считает себя проклятым; он демон, антихрист, он будет вечно гореть в огне; у него больше нет крови; все его тело прогнило.

Другой тоже считает себя проклятым, он подлый, низкий, он виновен во всех преступлениях; мозг его размягчился, голова похожа на пустой орех; у него больше нет пола, нет души. Бога нет и т.д.; он пытается себя изуродовать и покончить с собой всеми возможными средствами и умоляет, чтобы его убили. Этот ипохондрический бред совершенно не похож на тот, каким страдают больные манией преследования.

Эти последние уверяют, что различные их органы подвергаются тысяче агрессивных воздействий: они страдают от разрядов электрического тока, от каких-то таинственных причин, от вредного воздуха, которым они дышат, от воды, которую они пьют, пищи, которую они едят. Но сами органы у таких больных при этом не разрушаются; после каждого подобного воздействия они воскресают вновь. Проклятые же уверены, что разрушение уже совершилось: органы больше не существуют, все тело целиком — не более чем мнимость, видимость; наконец, у таких больных часто встречаются метафизические отрицания, редкие у больных манией преследования, которые в основном большие онтологины. К ипохондрическим идеям часто прибавляется идея бессмертия, которая в некоторых случаях, повинаясь своеобразной логике, из них вытекает.

Больные утверждают, что не умрут, потому что их тело устроено не так, как у всех остальных людей, что, если бы они могли умереть, их бы уже давно не было на свете; они не живы и не мертвы; они живые мертвецы. У этих больных идея бессмертия, как это ни парадоксально, становится настоящей ипохондрической идеей; это печальный бред, касающийся их собственного организма;

1. *Macario*. Annales médico-psychologiques. Т. 1.
2. *Morel*. Études cliniques. Т. 2. P. 47, 118.
3. *Krafft-Ebing*. Traité de psychiatrie (obs. II, VII).

они страдают от своего бессмертия и умоляют их от него избавиться. Совсем иной смысл имеет идея бессмертия в бреде величия, который порой встречается у хронических мегаломанов, страдающих манией преследования.

Я мог бы привести один такой пример: больной утверждает, что благодаря привилегии, дарованной ему Наполеоном I в 1804 году (за 26 лет до его рождения), он никогда не умрет.

Другой уверен, что будет забран на небо, как пророк Илия, и никогда не умрет.

Больные, о которых я рассказал вначале, решительно отличаются от тех, кто страдает манией преследования¹, зато они во многом схожи с теми, кто страдает тревожной меланхолией; они пребывают в состоянии сильной тревоги и озабоченности; они стонут, постоянно разговаривают, повторяют одни и те же жалобы и просят о помощи; их ипохондрические идеи представляют собой, как кажется, не что иное, как бредовую интерпретацию тех болезненных ощущений, которые испытывают все больные, страдающие от обычной тревожной меланхолии. Эти последние жалуются на пустоту в голове и боли в предсердечной области; они утверждают, что ничего не чувствуют, никого не любят, разучились молиться, сомневаются в милосердии Божьем; есть даже такие, которые жалуются на потерю способности страдать, и все убеждены, что никогда не поправятся. Больные, за которыми я наблюдал, утверждают, что у них больше нет мозга; сердце у них разорвалось (наблюдение Крафта-Эбинга); у них нет души; Бог более не существует; они будут страдать вечно и не смогут умереть; наконец, большинство совершенно нечувствительны к боли. Их можно колоть, щипать, и они ничего не почувствуют; нередко они сами причиняют себе ужасные увечья.

Обычная тревожная меланхолия часто выступает симптомом душевной болезни, проявляющейся в виде редких или периодически повторяющихся приступов; как правило, она излечима.

Картина меняется, когда к меланхолии прибавляется ипохондрический бред; в этом случае прогноз куда менее утешителен. Это случается порой при самом первом приступе; чаще ипохондрический бред развивается при втором или третьем приступе, и в этих случаях болезнь обычно переходит в хроническую. Впрочем,

1. Для большей ясности я не касаюсь здесь смешанных случаев, когда одна форма душевной болезни нечувствительно перетекает в другую. Между тем подобные случаи нередки [*прим. Котара*].

Крафт-Эбинг приводит два случая излечения; об одном таком случае сообщает и Лёре.

Примечательно, что все больные, у которых ипохондрический бред связан с идеей бессмертия, были убеждены в том, что они прокляты, что в них вселился дьявол, одним словом, обнаруживали симптомы демонomanии или религиозного безумия.

Я не нашел в точности похожих случаев в сочинениях нескольких демонографов, которые смог изучить; возможно, эту форму помешательства следует связать с теми безумными скитальцами, которые, по-видимому, и породили легенду о Вечном Жиде (Картафил, около 1228; Агасфер, 1547; Исаак Лакедем, 1640) и которые считали, что оскорбили Иисуса Христа и обречены скитаться по земле вплоть до Страшного суда¹.

На протяжении последних веков под *одержимостью бесами* подразумевали самые разные виды безумия; большинство из дошедших до нас описаний относятся к эпидемической истерической мании или мании преследования. Не следует ли выделить особую разновидность религиозного безумия, развивающегося в связи с болезнью, которую я бы назвал *тяжелой формой тревожной меланхолии*?

Если согласиться, что этот тип липемании заслуживает выделения в особую разновидность, то определять ее можно будет по следующим симптомам:

- 1) меланхолическая тревога;
- 2) уверенность больного в том, что он проклят или одержим бесами;
- 3) склонность к самоубийству и к членовредительству;
- 4) нечувствительность к боли;
- 5) ипохондрические идеи относительно отсутствия или исчезновения различных органов или всего своего тела, души, Бога и т.д.;
- 6) уверенность в неспособности умереть.

Подчеркивая разницу между «отрицателями» и «преследуемыми» (об этом много говорится и в его работе 1882 года), Котар

1. Статья «Вечный жид» из «Энциклопедии религиозных наук»: «Можно видеть в этой судьбе (бессмертии), пишет Гастон Парис, либо награду, либо наказание»... Сходным образом, как я уже указывал выше, бессмертие мегаломанов отличается от бессмертия тревожных ипохондриков [*прим. Котара*].

настаивает на полном отсутствии бреда влияния, на том, что больные не приписывают происходящее с их телом никакому внешнему воздействию: умерщвление плоти, исчезновение органов, нечувствительность к боли — не результат чьего-либо злого умысла. Таким образом, Котар проводит здесь разграничительную линию между клинической картиной, которая, с нашей точки зрения, остается в рамках «меланхолии», и феноменами, которые сегодняшние психиатры обычно причисляют (по классификации Блейлера) к параноидальной шизофрении. Меланхолики-отрицатели не обвиняют напрямую никаких посторонних злоумышленников. Чаще всего они убеждены, что грех или преступление, являющиеся первопричиной их бедствий, — это их собственный грех или преступление. Конечно, отрицатель *интерпретирует* собственные ипохондрические ощущения, но интерпретация эта всегда относится к нему самому: негативная интерпретация заполняет собой скудное сознание субъекта, и он утрачивает живое ощущение своего собственного тела, которое отныне воспринимает как постороннюю материю. Отныне он уже неподвластен смерти¹.

Странность заключается в том, что это отрицаемое тело может описываться как гигантское. Котар дополнил свои наблюдения сообщением о «бреде громадности»². Этот позитивист, стремившийся прежде всего классифицировать наблюдаемые феномены, считал, что меланхолический бред громадности не следует отождествлять с «манией величия»³.

1. Как замечает Жюль Фальре в своем предисловии, Котар сначала считал возможным рассматривать «систематическое отрицание как бред, сочетающийся с психосенсорными нарушениями» (р. 9). В этом случае получалось, что источник болезни — в перцептивном аппарате (человек затрудняется разом с восприятием внешнего мира, собственных мышц и собственной психики). У больных тревожной меланхолией Котар замечает «утрату ментальных образов»... Однако, прибавляет Фальре, «Котар вскоре отказался от гипотезы о психосенсорном происхождении бреда отрицания и предпочел связать его с психомоторными нарушениями» (р. 9). Котар обсуждает эту проблему в сообщении 1887 года (*Cotard J. Études sur les maladies cérébrales et mentales. P. 366–373*).
2. Работа 1888 года (*Cotard J. Études sur les maladies cérébrales et mentales. P. 374–378*).
3. В современных терминах следовало бы вести речь о «телесной схеме» и в этом случае, и в случае «бреда самоумаления», о котором Котар порой также упоминает (*Cotard J. Études sur les maladies cérébrales et mentales. P. 321*).

Речь не идет о настоящей мегаломании. Впрочем, Котар признает, что все классификации относительны и что реальность опровергает нозографические построения. То, что Фрейд в «Скорби и меланхолии» припишет нарциссической составляющей меланхолической депрессии, Котар четко описывает в нижеследующем тексте под именем честолюбия:

Если наблюдать за такими больными в течение всего долгого развития их бреда, можно заметить у хроников представления, которые еще ближе к бреду тщеславия. Эти представления выражаются, например, в убежденности в собственном бессмертии. <...>

Если присмотреться к бессмертным повнимательнее, можно заметить, что некоторые из них считают себя бесконечными не только во времени, но и в пространстве. Они огромны, рост у них гигантский, голова касается звезд. Одна бессмертная демонопатка убеждена, что голова ее достигла чудовищных размеров и, не уместаясь в стенах лечебницы, доросла до деревни и протаранила стены церкви. Порой у тела вообще нет границ, оно растягивается до бесконечности и растворяется во вселенной. Эти больные были ничем, а становятся всем.

Повторяю свой вопрос, заданный только что: можно ли считать все это манией величия? Аналогии с настоящей мегаломанией довольно явственны, и потому ответить на этот вопрос не так легко. Больные оперируют бесконечностью, миллионами и миллиардами, величинами огромными и сверхчеловеческими. Они умножают все в миллионы раз, как паралитики или мегаломаны, но делают они это в рамках меланхолического бреда.

И именно это, как я полагаю, отличает их от настоящих мегаломанов.

В их случае преувеличенность и громадность предстают чудовищными и отвратительными. Громадность не компенсирует меланхолический бред, но, напротив, характеризует его крайнюю стадию. Поэтому жертвы такого бреда громадности особенно жалки, плаксивы и несчастны; их поведение и лица совсем не те, что у истинных мегаломанов.

Однако только очень наивный психолог не догадается, что честолюбие и в этом случае в конце концов находит себе источник удовлетворения. Гиперболы в речи, идеи громадности, ощущение мощи — сверхчеловеческой, хотя и тлетворной — все это плохо сочетается с истинной приниженностью. Можно было бы

предположить априорно, еще прежде клинических наблюдений, что на этой почве рано или поздно должны развиваться представления о собственном величии.

Больная, о которой я уже говорил и которая в 1882 году представляла типический образец такого бреда, сегодня стала ощущать себя огромной; она — весь мир, она разом и Бог, и дьявол, она всемогуща и в злых, и в добрых делах, она Пресвятая Дева, она царица неба и земли и т.д. Этот бред появляется у нее приступами и чередуется со старым меланхолическим бредом отрицания. Случается даже, что оба бреда сосуществуют в одно и то же время, причем сочетаются самым странным образом; порой г-жа *** низвергается в пустоту, в подземную пропасть глубиной больше тысячи футов; порой же она становится выше Монблана, она сама становится Монбланом, она и гром, и молния; порой она вовсе не существует, порой пребывает одновременно в Индии, в Америке и во всех прочих частях света¹.

Бессмертие «Вечного жида»

Наблюдая больных, у которых идея бессмертия столь тесно связана с ощущением вины, Жюль Котар, естественно, вспомнил об исследовании Гастона Париса, посвященном Вечному жиду². Однако подходит он к нему весьма любопытным образом: пренебрегая народными верованиями и запечатлевшими их текстами, он, как истый позитивист, ищет несубъективный (хотя, в сущности, вполне гадательный) источник легенды: его интересуют «реальные» личности, которые могли бы послужить прототипами легендарного персонажа. Подобно многим врачам своего времени, он стремится объяснить коллективный миф индивидуальной патографией. Он предполагает, что существовали некие «безумные скитальцы»³, которые под

1. *Cotard J. Études sur les maladies cérébrales et mentales. P. 376–377.*
2. Исследование это опубликовано также в: *Paris G. Légendes du Moyen Âge. Paris, 1903. P. 149–186.*
3. Глэдис Суэйн обратила мое внимание на тот интерес, который испытывала к «безумным скитальцам» Сальпетриерская школа, и в особенности на специально посвященное им исследование Анри Межа: *Meige H. Le Juif-Errant à la Salpêtrière. Étude sur certains névropathes voyageurs. Paris, 1893.* Ученые основывались на наблюдении за несколькими еврейскими мигрантами-маргиналами, уроженцами Центральной

действием своей тревожной меланхолии бродили по свету и толковали о своем бессмертии. Котар использует «современную» науку для объяснения верований прошлого. Эта ретроспективная иллюзия может вызвать у нас улыбку. По какому праву искать объективную причину (которую невозможно ни обнаружить, ни оспорить) для объяснения легендарного мотива, который имеет, помимо Вечного жида, еще множество вариантов, рожденных в разное время в разных местах: проклятые охотники, вечные мореплаватели, кающиеся грешники, отбывающие наказание на земле, среди людей, и вечно ожидающие прощения, спасительной смерти или окончательного уничтожения? Куда легче увидеть в этом мотиве архетип, в котором выражается одна из возможностей человеческого воображения — быть может, неотделимая от самого устройства психики. Если же не рассматривать этот мотив как нечто вневременное, тогда надо признать, что он возник, когда некоторые народы, отказавшись от кочевой жизни, начали истолковывать скитальчество либо как знак избранности, либо как удел проклятых. Только оседлые люди способны увидеть в скитальчестве доказательство исключительности...

Но если придавать легендарному мотиву столь обобщенное значение, тогда придется хотя бы частично и предварительно признать правоту евгемерической трактовки доктора Котара. Если рассматриваемый нами архетип наделен такой большой универсальностью, он не может оставаться принадлежностью транслирующего его повествования; он может выходить за его пределы, то есть становиться предметом индивидуальных

и Восточной Европы. В работе Межа перечислен целый ряд преданий о Вечном жиде. Применительно к описанным больным диагноз ставится совершенно определенно: невращения или истерическая невращения. Вывод: «Среди евреев много невропатов» (р. 47). Вечный жид дожил до наших дней. «Все дело в том, что этот таинственный странник болен; то, что нас в нем поражает, — это та особая печать, которую накладывает на него болезнь и которая бросается в глаза при всех его появлениях» (р. 61). Но Анри Меж обходит молчанием вопрос о бессмертии. Он, кажется, не был знаком с трудом Жюлья Котара. Меж поставил своей целью свести миф к истории болезни, однако бессознательно пришел к противоположному результату: он показывает, до какой степени «научная» нейропсихиатрия сама была пропитана мифологией — либо в способе видеть явления, либо в медицинском редукционизме, с каким она подходила к коллективному воображению.

самоотжествлений. Достаточно, чтобы некто, имеющий трудности с самоидентификацией, полностью вжился в роль, предписанную легендарным образцом. Это, можно сказать, и следствие, и противоположность архетипической универсальности, особенно в тех обществах, где большинство следует заранее определенным ролям, а не собственному индивидуалистическому императиву. Архетипическая роль доступна разом и для повествования, и для восприятия, и для распространения — и для временного воплощения (театрального, истерического, психотического), которое оживляет и актуализирует легендарную фигуру, сообщая ей дополнительный эффект присутствия, эквивалентный новому рождению. Разве важно в таком случае, кто появился на свет раньше — «безумный скиталец» или легенда о «Вечном жиде»? И в том, и в другом — и в действии, и в слове — сказывается одна и та же интерпретация скитальчества внутри многовековой культурной традиции. В смежном случае демономании, о которой совершенно справедливо вспоминает Котар и которая, как известно, в индустриальном обществе постепенно сходит на нет, происходит активное взаимодействие между рассказами о колдовстве и случаями бесовской одержимости — как правило, носящими эпидемический характер, — когда люди, порой даже не под угрозой наказания, признаются, что действовали по наущению дьявола. Повествовательные интерпретации и определенные формы поведения отражаются одна в другой и отсылают к трансперсональной схеме, актуальной как для психоза, так и для писаний юристов, поэтов и сочинителей народных книжек. Благодаря простым механизмам веры то, о чем рассказывают, превращается в поступки, а поступки дают новую жизнь рассказу, который их подтверждает.

По сути дела, настоящее ядро мифа — это не скитальчество, а именно бессмертие. Картафил, первый из персонажей, упомянутых Котаром (который опирался на Гастона Париса), — не скиталец, а человек, живущий на земле со времен страстей Христовых. Скитальчество соединяется с бессмертием у других легендарных персонажей (Малха, Буттадея, Агасфера). Общее для них всех — бесконечное ожидание: скитальчество — не что иное, как развернутое выражение, пространственная форма этого ожидания, образ разочарования и отсутствия, в котором *к всегда прибавляется везде.*

История Картафила интересна не только потому, что она подчеркивает бессмертие персонажа, но еще и потому, что в ней одной, насколько мне известно, объяснено, каким именно образом (циклически) его существование продлевается. Любопытно также, через какое множество посредников история Картафила дошла до нас и какую роль в этом процессе играла молва.

Роджер из Вендовера в своих «*Flores Historiarum*»¹ рассказывает, что в 1228 году некий армянский архиепископ прибыл паломником в Англию:

Спрашивали его среди прочего об Иосифе, том человеке, о котором идет молва, будто он присутствовал при Страстях Господних и говорил с Ним и жив до сих пор, и сие есть свидетельство в пользу христианской веры. За архиепископа отвечал по-французски служитель из его свиты, который был ему переводчиком: «Мой господин хорошо знает этого человека».

На вопрос о том, что произошло между Господом Иисусом Христом и этим Иосифом, служитель отвечал:

Когда иудеи выводили Иисуса из претория и Он подошел к дверям, Картафил, ключник претория и Понтия Пилата, ударил Его по спине и сказал глумливо: «Иди, Иисус, быстрее, иди, чего медлишь?» Иисус оборотил к нему суровый лик и взгляд и молвил: «Я-то пойду, а вот ты будешь ждать, покуда я не вернусь». И так по слову Божию сей Картафил ждет до сих пор. Во времена Страстей Господних было ему около тридцати лет, и всякий раз, как доживает он до столетнего возраста, вновь становится ему столько лет, сколько было во времена Страстей Господних². Но после Страстей Господних, когда стала католическая вера распространяться, был

1. *Roger de Wendover. Flores Historiarum* [Цветы истории]. London, 1887. Т. 2. Р. 352–355. Мы приводим наш вольный перевод, в основном соответствующий рассказу Гастона Париса, который почти дословно воспроизводит версию Матвея Парижского (середина XIII века).
2. В версии Матвея Парижского в этом месте содержится специфическое уточнение: «Всякий раз, как доживает он до столетнего возраста, заболевает болезнью по видимости неисцелимой и впадает в некое иступление, после чего выздоравливает, и вновь становится ему столько лет, сколько было в тот год, когда Господь принял смерть» (*Paris G. Légendes du Moyen Âge*. Р. 155).

сей Картафил крещен Ананией, крестившим и апостола Павла, и получил тогда имя Иосиф. Пребывает он обыкновенно в обеих Армениях и других восточных странах, живет среди епископов и иных церковных прелатов. Человек он верующий, ведет жизнь праведную, немногословен, в речах осторожен и только тогда говорит, когда спрашивают епископы или духовные особы. В сих случаях рассказывает о делах древних и о том, что произошло во время Страстей и Воскресения Господних; говорит о свидетелях Воскресения, то есть о тех, кто воскресли вместе с Христом и прибыли в Святой град и предстали перед многими. Рассказывает о символе веры апостолов, об их разделении и проповедничестве, и все это без шуток и легковесных слов, ибо обыкновенно обливается он слезами в страхе Господнем, страшась и опасаясь прихода Иисуса Христа; боится он на Страшном суде навлечь на себя гнев Господень, ведь он над ним посмеялся в самую пору Страстей Господних, а посему и заслужил возмездие. Приходят люди из дальних стран, желающие насладиться лицезрением его и беседой; если видит он перед собой людей прямодушных, отвечает коротко на все вопросы. Впрочем, отвергает все подносимые ему подарки, довольствуется скромной одеждой и пищей. И всю надежду возлагает на то, что согрешил он сам того не ведая, а Господь во время Страстей своих молился за врагов Своих: «Отче, прости их, ибо не ведают, что творят».

Бессмертие Картафила превращает его разом в свидетеля правдивости Евангелий, в кающегося грешника и в человека, который все свои надежды связывает с последним и окончательным явлением Христа. Тот факт, что его, как и Павла, крестил Анания, делает его апостолом, хотя и без речей. Предание не говорит о том, что он родился иудеем. Имя его (Карта + филос = возлюбленный) позволяло отождествить его с тем возлюбленным учеником, который явился рядом с воскресшим Христом на берегу Тивериадского озера и о котором Иисус сказал Петру: «Если Я хочу, чтобы он пребыл, пока приду, что тебе до того? <...> И пронеслось это слово между братьями, что ученик тот не умрет» (Ин 21:22). Итак, Картафил — вовсе не Вечный жид, но, напротив, единственный из первых христиан, кому была дарована милость, чаемая всей общиной, — право не умереть до второго пришествия Христа, стать последним человеком. Но время не остановилось;

новая история — история Церкви — продолжила ту, какую должно было завершить пришествие Мессии; люди продолжали умирать. Хотя он и единственное исключение из правила, Картафил не может предстать просто носителем огромной привилегии (которой не удостоились даже апостолы); вернее назвать его тем, кто обречен на вечное ожидание в наказании за свое чудовищное немилосердие. В нем воплотилась вся амбивалентность сакрального: он видел Спасителя, но он же его и ударил; он был крещен, но это крещение не смогло зачеркнуть гневные слова, обращенные к нему Христом. Как утешить тех, кто обречен умирать после страстей и воскресения Господних? Дав им понять, что в продолжающейся истории бессмертие на земле есть худшая из мук, что она есть знак греха, который способно искупить лишь последнее пришествие Судии Христа; таким образом, легенда примиряет верующего с перспективой его собственной смерти. Но в то же самое время многовековое ожидание Картафила подтверждает обещание, данное Христом. Своим долголетием и своими страданиями Картафил отражает разом и празднество Пасхи, и надежды верующих. Его печаль и слезы — это воплощенная проекция меланхолии верующих, которые, видя, что конец света не наступает, желают добиться хотя бы подтверждения подлинности евангельских рассказов. После каждого из своих чудесных омоложений он вновь делается современником Христа: того, кого он ударил и кто на его глазах воскрес. Муки его проистекают из самих страстей Господних. Он живая реликвия, более драгоценная, чем плат Вероники, на котором появился только образ Христа. Но его смерть лишь откладывается. Дарованная ему дополнительная жизнь доказывает непреходящее могущество Божьего гнева, а значит, присутствие Бога в истории — и, следовательно, основательность миллениаристских ожиданий, правдивость пророчества, предвещающего Апокалипсис. Если Картафил не умирает, то лишь потому, что второе пришествие прочно вписано в будущее, хотя точная дата его остается неизвестной. Мучительное бессмертие Картафила перекидывает мост от первого пришествия Мессии ко второму. Именно поэтому, согласно легенде, такое множество людей желают его видеть или по крайней мере знать, что он существует где-то на земле: он человек, который, обладая достовернейшим знанием

и страдая от величайшей муки, объясняет отсрочку конца света, но одновременно его же и предвещает. Понятно, что по мере отдаления второго пришествия Христа некоторые версии мифа стали затемнять образ бессмертного ожидания: они превращали его в образ бессмертного оскорбления, подчеркивали иудейское происхождение героя и даже называли его преступником, чье бесконечное существование *отсрочивает* пришествие Христа: тогда же возникло убеждение, что долгая жизнь этого представителя богоубийственной толпы соответствует долгому искуплению вины¹.

От ожидания до скитальчества, можно сказать, всего один шаг. Уже в рассказе Роджера из Вендоваера Картафил ведет жизнь, которую нельзя назвать оседлой; он пребывает «в обеих Армениях и других восточных странах». Впрочем, область его перемещений относительно узка, и в рассказе Роджера ничего не говорится ни о подневольном движении как форме наказания, ни о постоянно обманываемых надеждах. Иначе обстоит дело с Малхом или Бутгадеем — персонажами двух сходных легенд того же времени. Их грех тот же, что у Картафила; разница лишь в том, что Христос сказал им не «Ты будешь ждать, покуда я не вернусь», а другие слова: «Ты будешь ходить». Та же судьба уготована в немецкой народной книге 1602 года Агасферу — первому скитальцу, носящему это имя; потом их появится множество.

Чем занять неограниченное время покаяния, окончание которого постоянно отдалается? Какими деяниями его заполнить? Никакой поступок для этого не подходит. Для поступка всегда необходим временной предел, ограниченное пространство, то есть уверенность в неизбежной смерти, ожидающей на горизонте. Фауст, получивший от Мефистофеля вечную молодость, умирает в тот момент, когда понимает, что совершенные им дела принесли ему ту полноту счастья, какой

1. Истории этой легенды посвящены многочисленные работы. См., в частности: *Anderson G.K.* The Legend of the Wandering Jew. 2^e éd. Brown University Press, 1970; *Knecht E.* Le Mythe du Juif errant. Presses universitaires de Grenoble, 1977. Прекрасный анализ образов скитальчества дан в кн.: *Frank M.* Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text. Frankfurt, 1979. Об отдельных аспектах этой темы см. каталог выставки в парижском Музее искусства и истории иудаизма (октябрь 2001 — февраль 2002): *Le Juif errant. Un témoin du temps / Dir. L. Sigal-Klagsbald.* Paris: Adam Biro, 2001; там же см. библиографию.

прежде не давало ни одно наслаждение. Неограниченное же время — это время без дел, время бесплодное. Если бессмертие не дарует блаженства, оно порождает лишь абсолютную фрустрацию. По-видимому, мы не можем представить его себе иначе, как одну из двух крайностей: либо неподвижное претерпевание, либо вечное скитальчество. Статическая картина соперничает с картиной динамической. Разумеется, в каком-то высшем смысле между ними существует тайное сходство: неподвижное ожидание — все равно что поиски на одном месте; скитальчество — движение, которое не ведет ровно никуда. В одном случае человек никогда не получает того, чего ожидает; в другом — не находит покоя, которого ищет на всех дорогах мира. Узник (или затворник) и скиталец оба входят, согласно астрологической классификации, в печальное общество рожденных под знаком Сатурна¹. Тем не менее образ скитальчества, в котором тревога, вселяемая ожиданием, экстериоризируется и бесконечно воспроизводится в ритме ходьбы, обладает повышенным драматическим воздействием. Разве не очевидно, что проклятие особенно сильно, когда к утрате высшего блага (милости Господней, спасения) прибавляется отсутствие покоя? Христианская легенда о Вечном жиде со всей неизбежностью накладывается на ветхозаветную модель, воплощенную в фигуре Каина.

«Сын и отец себя самого»

Ожидание, скитания — и то и другое в первых версиях легенды имеют отдаленный конец, определяемый представлениями религиозной эсхатологии. Начиная с эпохи Просвещения легенда, оставаясь вполне живой, приобретает совершенно иной смысл. Происходит перемена эсхатологии или, еще более радикально, отмена всякой надежды на второе пришествие Христа: скитания превращаются в чистое и бесцельное движение, никуда не ведущее, в эмблему абсурда: один шаг механически следует за другим, никогда не доводя до недосягаемого конца пути. Если попытаться выделить разные

1. См.: *Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. Saturn and Melancholy.* Nelson, 1964. P. 205.

варианты романтического мифа о скитальчестве и отсроченной смерти, то их окажется по меньшей мере три. В первом сохраняется христианская идея чудесного *пришествия*, которое благодаря дару любви и прощения кладет конец ожиданию и мукам проклятого (Летучий голландец, Кундри). Второй вариант секуляризирует саму природу ожиданий и чаяний: бессмертный скиталец стремится к наслаждениям, знаниям, мощи, социальной гармонии, которая положит конец историческим конфликтам. Благодаря своей двигательной составляющей («идти», «ходить», «не останавливаться») легенда могла использоваться как символ «прогресса человечества», а ее трансгрессивная составляющая позволяла объединить ее с мифами о Прометее и Сизифе. Гёте оставляет проект драмы об Агасфере, но вместо нее пишет «Фауста»; Эдгар Кине в 1833 году публикует своего «Агасфера», который заканчивается славным успением скитальца; в финале этой диалогизированной эпопеи Предвечный провозглашает: «Агасфер — вечный человек». Целая *партия* романтического лиризма (в поэзии и в музыке) разворачивается в форме вечной мелодии, которая упорно и неотступно ищет покоя, способного утолить неудовлетворенное желание. Покой этот, впрочем, достигается весьма двусмысленным образом: порою в смерти, а порой — в экстатической одержимости.

Третья категория скитаний без цели все еще открыто ориентируется на миф о Вечном жиде; ее классический образец находим в «Семи стариках» Бодлера: однажды утром на фоне туманного предместья перед поэтом предстает Вечный жид; за ним следуют еще шестеро точно таких же скитальцев. Станный кортеж, вышедший «из одного и того же ада», движется «к неведомой цели». Умножение персонажа еще сильнее подчеркивает пространственную форму проклятия, уже и без того экстерниоризированного мотивом ходьбы; но в то же время гротескное повторение фигур лишает судьбу легендарного героя ее уникально-провиденциального характера: отныне перед нами не более чем шествие «призраков», чья смерть, кажется, уже коснулась своим крылом. Бодлер, очень вероятно, знал о циклическом возрождении Картафила; но именно странное размножение одного и того же персонажа, ветхого, дряхлого, выглядящего так, как будто он «живет вечно», вызывает у него восклицание: «Отвратительный

Феникс, сын и отец себя самого»... Фигура Вечного жида больше не воплощает ни наказания, ни ожидания, ни чаяний без конца: Бодлер видит в нем только непроницаемую «тайну» и «абсурд». Впрочем, стихотворение не сводится к описанию, разом и злобному, и встревоженному, этого персонажа-калеки, несущего в себе смутную угрозу. Главное в нем другое: поэт убежден в том, что стал жертвой «подлого заговора», он неспособен видеть это зрелище, «не умерев», и немедленно возвращается к себе в комнату, но в конце концов сам впадает в душевное скитание. Он обнаруживает в самом себе ту же бессмысленную *чудовищность*, какая явилась ему в шествии семи стариков. Потеря психического направления, бесконечные блуждания — вот внутреннее событие, в котором сливаются все составляющие стихотворения:

А моя душа плясала, плясала, старая посудина
Без мачт, посреди чудовищного и бескрайнего моря!¹

В самой глубине своего внутреннего мира, оскорбленный невыносимой внешней реальностью, поэт ощущает себя потерянным в безграничном пространстве; однако он стремится выразить свои скитания с помощью прекрасно обработанного материала — сильного и гибкого стиха. С одной стороны, красота поэзии создает образ скитальчества, а с другой — его преодолевает. Эстетический смысл, очевидный и рискованный, таинственным образом сохраняется в повествовании о бессмыслице. Эта «современная» красота опирается на ту самую цивилизацию, чью абсурдность она обличает. Она по

1. «И носился мой дух, обветшалое судно, / Среди неба и волн, без руля, без ветрил» (пер. В. Левика). — *Прим. перев.*
Скитания без конца и без цели снова возникают в качестве центрального мотива в «Плавании»: «Но истинные путешественники — это те, кто уезжают ради того, / Чтобы уехать; легкие сердца, подобные воздушным шарам, / Они никогда не уклоняются от своей судьбы / И, сами не зная почему, всегда говорят: Вперед!..» [«Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir; cœurs légers, semblables aux ballons, / De leur fatalité jamais ils ne s'écartent / Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!»] В этом стихотворении также появляются Вечный жид и другой скиталец, Орест, искупающий матерубийство. Стихотворение заканчивается выбором места и направления: это «бездна»; плавание совершается под командой «Смерти, старого капитана», но поэт и в «засмертных» краях надеется «отыскать новое».

отношению к ней и судья, и сообщница. Но если поэт использует миф о Вечном жиде для выражения собственного душевного состояния, то и психиатр, который в самом мифе видит транспозицию аффективного опыта, говорит почти о том же. Психиатр, как и поэт, не станет видеть разницу между живой смертью, которая заключается в бесконечном умирании, и той, которая заключается в бесконечной посмертной жизни. Когда выветривается эсхатологический смысл ожидания, который отличал историческое время жизни от вечности, наступающей после конца времен, граница, проводимая смертью, размывается и перестает иметь значение. В зависимости от того, какой «сплин», тревожный или ступорозный, берет верх над сознанием, оно либо сталкивается с невозможностью умереть, либо оказывается в бесконечном пространстве по ту сторону смерти. Согласно Котару, больной, подверженный меланхолическому бреду, пребывает то в убеждении, что он осужден вечно ожидать смерти, то в уверенности, что ждать вообще нечего, потому что смерть уже наступила.

В седьмой книге «Трагических поэм» Агриппа д'Обинье еще мог вложить теологический и буквальный смысл в следующие стихи:

Вы в пекле стонете, но выход из пучины —
Желанье вечное несбыточной кончины.

В «Скелете-землепашце» Бодлера мы читаем:

Скажите, какую странную жатву
Вы, каторжники, выгащенные из груды костей,
Снимаете и какому фермеру
Собираетесь наполнить гумно?

Неужели вы хотите (суровойшей участи
устрашающая и ясная эмблема!)
Доказать, что и в могиле
Мы не заснем обещанным сном;

Что Небытие нас предает;
Что все, даже Смерть, нам лжет
И что, пожалуй, целый век,
Увы! придется нам

В каком-нибудь неведомом краю
 Вгрызаться в неподатливую землю
 И давить на тяжелый заступ
 Окровавленной босою ногой?¹

«Несбыточная кончина» д'Обинье здесь перестает быть принадлежностью ада; она становится образом для выражения мук сознания, которое само вонзает в себя жало вековой тоски. Сегодня мы читаем эти стихи как литературу и видим в них, помимо «эмблемы» внутреннего опыта, литературный рассказ о литературной деятельности². Это миф, которым современная критика заменила целый ряд прежних мифов. Но его связь с меланхолическим бессмертием заставляет нас заподозрить, что этот миф не появился бы на свет, если бы реальность, со своей стороны, не несла в себе «симптомов разрушения». Вечный жид ждал — и не мог дожидаться — конца света. Бодлер увидел его в своих фантазмах: «Миру скоро придет конец»³.

Литературный временной режим: отречься от собственной жизни

Поскольку в новое время одним из главных условий вхождения в литературу стало самоотречение, неудивительно, что многие писатели ощутили этот решительный переход как введение временного режима, отделенного от жизни,

1. Эти посмертные каторжные работы отчасти схожи с посмертным разочарованием, выраженным в «Сне любознательного»:

Я умер без происшествий, и лучи ужасной зари
 Освещали меня. — И что же? это все?
 Занавес поднялся, а я все еще ждал.
2. Бодлер говорит здесь о гравюре, которую он, по всей вероятности, обнаружил в то время, когда искал иллюстрацию для второго издания «Цветов зла». Ср. коммент. Жана Прево, приведенный Клодом Пишуа в: *Baudelaire Ch. Œuvres complètes*. Т. 1. Р. 1023. Один из первых вариантов названия для сборника в целом, «Лимб», соответствует тому воображаемому месту, где рождается бодлеровский «сплин», где «Скелет-землепашец» предается своим бесконечным трудам и где бессмертие следует за незавершенной смертью.
3. *Baudelaire Ch. Fusées // Œuvres complètes*. Т. 1. Р. 665.

и — по крайней мере в качестве фантазма, под прикрытием иронии — литературная деятельность стала переживаться как бессмертие. Можно добавить, что отречение от жизни во имя творчества — это верх нарциссизма: страх смерти питает утешительную грезу о бесконечной посмертной жизни в самом акте письма. Отречься от жизни таким способом — значит одновременно укрыться от смерти, перейдя на ее сторону. Чаемое бессмертие прячется под траурными одеждами¹. Это уже не то бессмертие маниакального типа, которое в другие времена воплощалось в фигурах Калиостро и Сен-Жермена, но меланхолическое бессмертие Орфея, чья голова продолжает петь, будучи отделенной от тела. «Бред отрицания», описанный Котаром, — та точка, в которой, как в бреду, сходится все написанное о негативности языка и «музыкальной бездне» поэзии, все пережитое по этому поводу. Мы вправе проводить подобные сопоставления, когда видим, как бодлеровская скука, «плод унылой нелюбознательности, / Обретает пропорции бессмертия», и особенно когда видим, как в том же «Сплине»² обезличивание доходит до окаменения, до превращения в «гранит»: поэтическое «я», обращаясь к самому себе, низводит себя до состояния «живой материи» — жизни, пребывающей в плену у смерти. Конечно, ему остается *последнее* прибежище — пение, и пусть даже поет он «лишь в лучах заходящего солнца», пение это свидетельствует о плодотворности меланхолии, которая на время отдаляет немоту и бесплодие безумия: ведь писательство лишь подражает его разрушительной мощи. Мы можем с еще большей уверенностью утверждать, что Малларме вполне осознанно испытывал то чувство, которое у Котаровых больных приняло неизлечимые формы: «К счастью, я совершенно умер, и самая нечистая область, куда может забрести мой ум, это

1. Для лучшего понимания психодинамики такой установки см.: M'Uzan M. de. S.j.e.m // M'Uzan M. de. De l'art à la mort. P., 1977. P. 151–163.
2. Baudelaire Ch. Œuvres complètes. T. 1. P. 73: «Я имею больше воспоминаний, чем если бы я имел за плечами тысячу лет». Известно, что, согласно Бинсвангеру и Телленбаху, меланхолия характеризуется утраченной способностью тянуться к будущему (pro-tension) и преувеличенно сильным удержанием (rétention) прошлого, отягченного чувством вины. Добавим: поскольку смерть входит в состав нашего будущего, понятно, что сознание ощущает себя бессмертным или уже умершим в силу самой своей «регрессии» и утраты будущего.

Вечность, а ум мой привык пребывать наедине с собственной Чистотой, которую уже не затемняет даже отблеск Времени»¹. Великолепный рассказ Кафки «Охотник Гракх» содержит самое четкое и в то же время самое загадочное в литературе нового времени выражение двойного мотива — бесконечно-го путешествия и странного бессмертия, уготованного персонажу, который, хотя уже умер, так и не сумел подняться «по большой лестнице, которая ведет наверх»: «После смерти я странствую по всем странам света <...> У лодки моей нет руля; она движется по воле тех ветров, которые дуют в самых нижних областях смерти»². Разумеется, у рассказа Кафки не было недостатка в комментариях. Приведем здесь только то, что писал Морис Бланшо:

Двойственность негативного связана с двойственностью смерти. Бог умер — этот факт может означать еще более суровую истину: смерть невозможна. В одном коротком рассказе под названием «Охотник Гракх» Кафка повествует нам о похождениях одного охотника из Шварцвальда, упавшего с обрыва, но не попавшего в результате в потусторонний мир, а оставшегося как бы мертвым и живым одновременно. Он с радостью принимал жизнь и с радостью принял бы конец этой жизни: погибнув, он радостно ожидал конца, лежал и ждал. «И вот, — говорит он, — пришла беда». Этой бедой была невозможность смерти — насмешка над основными лазейками, которые придумывает себе человек, над ночью, небытием, молчанием. Конца нет, нет никакой возможности покончить со светом, со смыслом вещей, с надеждой: такова истина, которую западный человек превратил в символ блаженства, которую он пытался сделать выносимой, выделяя в ней положительную сторону — бессмертие и послежитие, компенсирующее земную жизнь. Но это послежитие и есть наша жизнь. <...> Кафка также говорит: «Стенания у изголовья умершего, в сущности, означают, что он не умер в полном смысле слова. Приходится довольствоваться таким способом умирания: мы продолжаем играть в эту игру». И не менее ясно вот что: «Наше избавление в смерти, но не в этой». Мы не умираем — вот в чем дело. Но из этого следует, что мы и не живем: мы умерли еще при жизни,

1. *Mallarmé S. Correspondance. Paris, 1979. Т. 1 (1862–1871). P. 240.*
2. *Kafka F. Œuvres complètes. Paris, 1980. Т. 2. P. 452–457 (Bibliothèque de la Pléiade).*

по сути, мы — после-живущие. Так смерть завершает нашу жизнь, но не исчерпывает нашей возможности умереть. Она реальна как конец жизни, но лишь мнится концом смерти¹.

Основные мотивы, на которых Бланшо строит свои размышления об «Охотнике Гракхе», — это «негативное», смерть Бога, невозможность умереть, иллюзия бессмертия. Котар, как мы помним, подчеркивал роль негативного, введя понятие «бред отрицания»: его пациентка утверждала, что «Бога нет», что «она не сможет умереть естественной смертью», что «она будет жить вечно». Терминологическое сходство двух текстов не может не поражать. Но не менее, чем сходство, очевидна и дистанция, которая отделяет речи, зафиксированные врачом, от критического эссе, делающего на основе литературного шедевра выводы об онтологической ситуации «западного человека». Не следует с чрезмерной легкостью констатировать похожесть двух свидетельств; не следует и пренебрегать ею, утверждая, что это разные уровни рассуждения и разные речевые жанры. Каким же образом нужно понимать и это сходство, и это различие?

Здесь возможны два ответа. Первый заключается в том, что пациентка Котара демонстрирует в примитивной форме и на необратимой стадии безумия тот человеческий опыт, который гениальный писатель способен извлечь из глубин собственной души; однако писатель сохраняет власть над этим опытом благодаря формальному мастерству рассказа, а также элементам игры и иронии, которые полностью отсутствуют

1. *Blanchot M. De Kafka à Kafka. Paris, 1981. P. 70–71. (Бланшо М. От Кафки к Кафке. / Пер. с франц. Д. Кротовой. М.: Логос, 1998. С. 64–66. Перевод изменен. — Прим. перев.)* «Охотник Гракх» может считаться едва ли не парадигматическим мифом. Следует упомянуть и некоторые предшествующие или последующие тексты, которые служат ему своего рода вариантами: с одной стороны, «Путешествия Гулливера» (кн. 3, гл. 10), где изображена ужасная безысходная старость струльдбругов, предвестием которой служат охватывающие их по достижении тридцатилетнего возраста меланхолия и депрессия; с другой стороны, «Секретный доклад» Бориса Шлёцера, где описана вздорная нескончаемость, «бесконечная», но «бес-смысленная» деятельность иксиан, обретших бессмертие (см.: Boris de Schlöezer / Par Y. Bonnefoy et al. // Cahiers pour un temps. Centre Georges Pompidou, Pandora Éditions. 1981. P. 89–109. (Рус. пер. М. Гринберга: Новое литературное обозрение. 2000. № 46. — Прим. перев.)

у Котаровой больной; позднейший же комментатор, анализируя рассказ, извлекает из него, в обогащенном виде, *общую антропологическую данность*, которую психотические переживания выражали фрагментарно, бессвязно и радикально.

Второй ответ будет заключаться в том, что один и тот же *момент в истории* западного сознания проявляет себя разными способами: талантливый клиницист замечает, выделяет из беспорядочной массы умопомешательств явление, которое называет «бредом отрицания»; с другой стороны, мотив «живой смерти» и путешествия без цели настойчиво повторяется в самой «передовой» литературе нового времени и под пером критиков, которые стремятся наиболее полно прокомментировать его. Отчего же не принять сразу оба объяснения? «Бред отрицания» неразрывно связан со способностью отвергать и уничтожать себя (оборотная сторона нарциссического самоутверждения), которая от века и навеки (то есть универсально и, можно сказать, бессмертно) сопутствует психике рода человеческого. Но тот факт, что это понятие так властно врывается в научную и литературную культуру начиная с 1850 года, бесспорно, позволяет увидеть в нем отзвук возгласа «Бог умер», известившего современников о великой утрате. *Постоянная* способность сознания вышла в этот момент на первый план как симптом *переходной* стадии западной культуры. С этого времени меланхолическое бессмертие может считаться разом и бессмертным, и смертным. Это и наш вечный риск, и болезнь, которую временно обострил определенный исторический климат. Котар допускал два исхода болезни: излечение и переход в хроническое состояние. Следует ли ускорять излечение? Тот, кто читал «Охотника Гракха», помнит ироническое предупреждение вечного мореплавателя, обращенное к добрым душам, которые захотят ему помочь: «Никто не прочтет того, что я пишу, никто не придет мне на помощь. <...> Само желание мне помочь — это болезнь, а больным нужно сохранять постельный режим»¹.

1. *Kafka F. Œuvres complètes.*

ЧЕРНИЛА
МЕЛАНХОЛИИ

«В твоём “ничто” я надеюсь обрести все»

В предельной тиши, на последнем дыхании меланхолия бормочет: «Все — пустота! Все — тлен!» Мир обескровлен, смерть коснулась его, он несется в ничто. Все, что было у нас, утрачено. Все, чего мы чаяли, так и не свершилось. Пространство обезлюдело. Повсюду простирается ничего не родящая пустыня. И если носится над нею некий дух, то это лишь дух скорбных замет, черное облако бесплодия, что не озарится никаким *fiat lux*¹. Все, что было в нашем сознании, где оно теперь? Осталась лишь пара теней. Да еще, быть может, остатки тех границ, что делали сознание вместилищем, хранилищем, — теперь они будто поломанные стены разрушенного города. Но для меланхолика устраняется и сама ширь, возникшая от разорения, и пустота сужается хуже самой тесной темницы.

Пока меланхолия противостоит пустоте и не тонет в безытийном оцепенении, пустоту усугубляет память об утраченной власти, о силах, которые никогда не вернуться. Меланхолия — это вдовство: *viduitas*. Самый верный символ меланхолии — по всей видимости, кенотаф, ибо в нем не сохраняется никаких материальных останков утраченного человека, которого мы оспариваем у забвения. О взгляде или глазнице мы говорим, что они пусты, поскольку они содержали в себе некий образ и утратили его. Чтобы это выразить, Бодлер — непревзойденный знаток меланхолии (осознанно применявший в своей лирике все слова французского языка, рифмующиеся с «пустотой») — часто использовал слова с приставкой отрицания: непоправимое, неизлечимое, непростительное... В «Непоправимом» Бодлер сравнивает свое сердце с пустой сценой: «И ты,

1. Да будет свет (*лат.*). — *Прим. перев.*

душа моя, не знавшая экстаза, / Лишь сцена пошлая, где ждут мечту одну, / Лишь призрак, сотканный из золота и газа»¹.

Но коль скоро, как и здесь, имеет место *ожидание*, пусть и не оправдавшееся, значит, меланхолия не совсем победила. Поскольку перед сознанием еще открыто будущее, даже если ничего так и не произойдет, пустота меняет свое значение. Вновь становится возможной полнота. В ожидании того, что могло бы ее заполнить, пустота — уже не конец света: уже не скорбь, но потенциальное приятие пустоты, придающее ей особое достоинство. В строках, которые мы только что прочитали, Бодлер воспроизводит в модернизированном и приземленном виде старинную формулу негативной теологии — прием, к которому неустанно возвращались мистики: чтобы принять Бога, душа должна опустошиться. Путем аскезы следует истощить, разрушить, удалить из себя все мысли, все желания тварного мира. Душа должна достичь совершенной пустоты, чтобы до краев заполниться божественным светом и любовью, которые снизойдут на нее. Сказать, что душа способна принять Бога — *sarax Dei*, — значит сказать, что она должна уничтожить в себе все не соответствующее Божьей воле. Еретики сказали бы даже: все, что не является реальным присутствием Бога, делающим нас частицей его существа. Аскетическое изничтожение столь радикально, что порой его путали с изничтожением меланхолическим, не замечая, что между этими двумя изничтожениями разница такая же, как между отчаянием и надеждой. Опасности тоже велики: ведь надежда приобщиться к божеству идет от гордыни, и невозможно знать точно, что в совершенной пустоте, где ждут прихода жениха, явившийся не будет Демоном, греховной похотью в ангельском обличии, сонмом чудищ... А возможно, он будет «я», подменяющим собой Бога, несогласного отменять дистанцию между Собой и творением. И тогда вместе с этим «я» на сцену выходят современные литература и искусство.

Здесь, как мне кажется, коренится главный интерес опытов Монтеня. Они предлагают нам две версии пустоты и ее заполнения. Переход от первой версии ко второй чрезвычайно

1. «Mais mon cœur, que jamais ne visite l'extase, / Est un théâtre où l'on attend / Toujours, toujours en vain, / L'Être aux ailes de gaze» (*Baudelaire Ch. Œuvres complètes / Éd. C. Pichois. Paris: Gallimard, «Pléiade», 1975. T. I. P. 55*). (Пер. Эллиса. — *Прим. перев.*) Это стихотворение LIV «Цветов зла».

важен. Первая принадлежит теологии — это фидеизм, какой представляет «Апология Раймунда Сабундского». Христианский пирронизм, заявляет Монтень, «рисует человека нагим и пустым; признающим свою природную слабость; готовым принять некую помощь свыше; лишенным человеческого знания и тем более способным вместить в себя божественное знание; отказывающимся от собственного суждения, чтобы уделить больше места вере. <...> Это — чистая доска, готовая принять от перста божия те письма, которые ему угодно будет начертать на ней»¹. Другая версия пустоты — когда меланхолия, еще поддающаяся излечению, открывается для вторжения «химер и фантастических чудовищ»² или же менее буйного появления «я». Вспомним знаменитую фразу: «И, так как у меня не было никакой другой темы, я обратился к себе и избрал предметом своих писаний самого себя»³: Монтень здесь как бы извиняется, но отнюдь не раскаивается. За это он будет подвергаться критике религиозными писателями; его главный оппонент Паскаль позже заявит: «Сколь пусто сердце человеческое, и сколь, вместе с тем, преисполнено оно грязью»⁴. В его глазах Монтень обращался лишь к тщеславию, пустоте болтовни и себялюбия: он лишь усугублял пустоту своей души, оставаясь в плену бессмыслицы.

Если и дальше проследивать тему пустоты, по крайней мере в рамках французской литературы, мы увидим, что ей все время сопутствует двойственность. Переживание пустоты не перестает истолковываться как ожидание Бога; однако оно все более становится предварительным моментом, где распаивается пространство, заполняемое затем воображением. Из-за пустоты своего сердца, говорит Руссо в своей «Исповеди», он бросился в царство химер, стал изобретать «общества избранных» и покрывать письменами листы, что сложились затем в «Новую Элоизу». Однако, чтобы заполнить пустоту, достаточно ли романного творчества? В письме

1. *Montaigne. Essais* / Éd. P. Villey. Paris: PUF, 1965, II, XII. P. 506. (*Монтень М. Опыты* / Пер. А.С. Бобовича и Ф.А. Коган-Бернштейн. 2-е изд. М.: Наука, 1979. «Литературные памятники». Т. 1. С. 442. — *Прим. перев.*)
2. *Ibid.* I, VIII. P. 33. (Там же. Т. 1. С. 33. — *Прим. перев.*)
3. *Ibid.* II, VIII. P. 385. (Там же. Т. 1. С. 337. — *Прим. перев.*)
4. *Pascal. Pensées* / Éd. P. Sellier. Paris: Mercure de France, 1976. P. 110. (*Паскаль Б. Мысли* // Пер. с франц., вступ. ст. и коммент. Ю.А. Гинзбург. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1995. С. 117. — *Прим. перев.*)

к Мальзербу¹ Руссо уверял, что ощущает ничтожество своих фантазий и «порой это погружает его в глубокую печаль». Так вновь рождается «необъяснимая пустота, которую ничем нельзя заполнить». И пустота эта становится сладостной: «То было настоящее наслаждение, ибо я был проникнут живейшим чувством соблазнительной тоски, от которой я вовсе не желал избавиться». И вновь порыв, но теперь уже в сторону «бесконечного», в сторону «Великого существа». Не нашедшее покоя в пустоте чувство выходит из области утешительных выдумок ради экстаза, который обратит пустоту в Абсолютное Существо. Романный вымысел сменяется «стихийной» — не менее литературной — мистикой.

«Наш дух испытывает ужас перед пустотой <...> и сам создан из нее»². Таков парадокс, который всецело осознавал Поль Валери. Он не очень любил вдохновение, связанное с предвещающей его пустотой. Однако полагал, что следует приветствовать «могущество пустоты»: «Я часто слышал, как Малларме говорит о могуществе чистого листа — могуществе творящем, вот мы усаживаемся перед пустой страницей. И что-то начинает писаться, делаться — и так далее». Стало быть, существует «творение пустотой»³. Точнее сказать: «Существует определенный вид *пустоты*, который требует — взывает — *пустота* эта более или менее определяема — возможно, как некий ритм — очертание — вопрос — состояние — время, имеющееся у меня, инструмент, белый лист бумаги, поверхность стены, местность и расположение на ней»⁴. Нет ни формы, ни цвета, что существовали бы вне непрерывной связи с пустотой. И приходится воздать должное «пустоте как положительному чувству», «плодородному чернозему, где возникшая идея может прорасти и расцвести наилучшим образом»⁵. Это удел Мефистофеля.

Во второй части «Фауста» Гёте, перед тем как спуститься в царство Матерей, Фауст оправдывается перед Мефистофелем: «Разве не приходилось мне вступать в свет? Учиться пустоте, учить ей других? Поистине, я говорил о том, что

1. *Rousseau J.-J. Troisième Lettre à M. de Malesherbes // Œuvres complètes. Paris: Gallimard, «Pléiade». 1959. T. I. P. 140–141.*
2. *Valéry P. Cahiers. Edition typographique. Paris: Gallimard, 1990. T. III.*
3. *Valéry P. Cahiers // Éd. J. Robinson. Paris: Gallimard, «Pléiade», 1974. T. II. P. 1035.*
4. *Ibid. P. 1018.*
5. *Ibid. P. 1296.*

наблюдал; тем громче звучало противоречие»¹. То был печальный опыт. Что же делать? Углубиться в пустоту. Фауст заявляет духу отрицания: «В твоем “ничто” я надеюсь обрести все»². Этому вторит писатель-моралист Чоран, и не потому, что вспоминает Гёте и Валери, но потому, что во многих случаях мыслит в одних с ними категориях: «Считать, что ни в чем нет основания, и не ставить на этом точку — не такой уж парадокс: доведенное до предела, восприятие пустоты совпадает с восприятием всего и *вступлением* в это все»³.

Что за странное свойство пустоты! О ней так много говорили. Я сам не смог избежать мысли о ней. Избыток цитат — ее обращенный образ.

С точки зрения строгого философского знания пустота — опасный концепт. Вместе со своей противоположностью она рождает бесконечное колебательное движение. Напомним, что это колебание содержится уже в исходном глаголе *vacare*, означающем одновременно «быть пустым» и «располагать временем для совершения определенного действия». Наше неумеренное воображение, в зависимости от того, какой путь выбирает — отрицания или утверждения, — делает Бога поочередно то Великой Пустотой, то Великим Зодчим.

1. *Goethe*. Faust. Der Tragödie zweiter Teil, acte I. Finstere Galerie.
2. *Ibid.*
3. *Cioran Emil Michel*. L'indélibré // Hermes. Le Vide. Paris, 1969. P. 269.

«Es linda cosa esperar...»'

В конце первой части «Дон Кихота» Санчо Панса, несмотря на невеликую выгоду, что он извлек из своих приключений, заявляет своей жене Хуане: «...до чего ж хорошо в ожидании происшествий скакать по горам, плутать в лесах...»².

Наваждение Дон Кихота

В сумасбродстве Дон Кихота все — ожидание. С того момента, как он отождествил себя с героями любимых романов, мир обязан снабжать его опасностями, поединками, приключениями. Если их не случится, как при первом его выезде (главы I, II), то это повод для отчаяния. Но героическое ожидание достаточно могущественно, чтобы немедля отыскать лекарство от этого преходящего отчаяния. Его решимость беспромедлительно ввязываться в приключения коренится именно в этом героическом ожидании, неотделимом от роли последнего из странствующих рыцарей, которую он играет в своем бреде. («Итак, завершив необходимые приготовления, он не желал более медлить с исполнением своих намерений»)³. Для великого ожидания, что определяет все его существо, свойственно преодоление ожидания — отсрочка рефлексии — в каждом отдельном случае. Дон Кихот ждет слишком много, чтобы подождать хоть чуть-чуть. Каждая встреча несет мгновенный

1. «...до чего ж хорошо в ожидании...» (*Cervantès M. de. Don Quichotte, I, LII*). (*Сервантес М. де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский / Пер. Н. Любимова // Собрание сочинений: В 5 т. М.: Правда, 1961. Т. 1. С. 570. — Прим. перев.*)
2. *Cervantès M. de. Don Quichotte, I, LII*. («Es linda cosa esperar los sucesos...»). (Там же. — *Прим. перев.*)
3. *Cervantès M. de. L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche / Tr. et annoté par L. Viardot. Paris: J.J. Dubochet et Cie., 1838. P. 70* («No quiso aguardar más tiempo a poner en efecto su pensamiento»).

недвусмысленный знак, и ничто не задерживает реакции. Ждать — это значит изменить Ожиданию. Как известно, неудачи не опасны для наваждения: когда Дон Кихот с опозданием узнает в овцах овец, а в бурдюках с вином — бурдюки с вином, он обвиняет в этом некоего могущественного волшебника, заставившего исчезнуть настоящих воинов и великанов. Эта интерпретация позволяет объяснить временное поражение, не развенчивая великого ожидания и рвения к подвигу.

Раз фабульные условия заданы таким образом, то чего же будет ждать читатель? Разумеется, злоключений. Поводов посмеяться. Но также и чего-то неожиданного. Ведь простое повторение злоключений будет утомительно и скучно. И Сервантес снабжает нас неожиданным, множа аспекты реальности, в которых нет места рыцарской мечте, а также создавая чрезвычайное многообразие голосов, среди которых теряется его собственный. Чем больше голосов, тем больше места для вторжений, задержек, комментариев, вставных рассказов, вымышленных промежуточных авторов.

У рыцарской мечты лишь одно на уме — это слава. Обожаемые издалека совершенства дамы сердца — всего лишь один из ее лучей. Сервантесу легко противопоставить им плотское желание в его естественной неводержанности. Слава — пламенный очаг отсроченных удовольствий, а плотские желания требуют и обязывают к удовлетворению немедленному: ждать они не согласны. Конфликт желаний сублимированных и естественных — очевидный источник комического, и Сервантес словно задумал охватить в ряде эпизодов почти весь перечень естественных влечений, зафиксированных аристотелевской схоластикой.

Начинает он с полового влечения. Часть первая, глава XV: дон Кихот и Санчо Панса блуждают по лесу в поисках пастушки Марсели, от любви к которой скончался некий Хризостом. Росинант, желая «удовлетворить свою потребность», устремляется к галисийским кобылицам, которых пасут «янгюаские погонщики». В результате происходит стычка с применением дубин, после которой наши приятели остаются в весьма незавидном состоянии. На постоялом дворе (глава XVI) Дон Кихот длинными хвалебными речами в честь Мариторнес и извинениями за отсутствие физического рвения мешаает пылкой страсти служанки и погонщика мулов, который

с нетерпением ее дожидается. В результате происходит схватка в темноте, из которой господин и его оруженосец выходят до того истерзанными, что им приходится прибегнуть к целебной силе бальзама Фьерабраса, мощному рвотному средству. Санчо опорожняется «через оба отверстия» (глава XVII)... Три главы с доминирующей темой сексуальности оканчиваются «качанием» Санчо; сукноделы «стали резвиться и подбрасывать его, как собаку во время карнавала». Вскоре после этого эпизод с овцами, принятыми за воинов (глава XVIII), заканчивается потерей Дон Кихотом почти всех зубов из тех, что у него оставались. Становится затруднительно принимать пищу. Вот и еще одна естественная потребность: Санчо был вынужден оставить свою котомку на постоялом дворе. В отсутствие еды заявляет о себе голод. В главе XIX Дон Кихот и Санчо Панса «умирают с голода»: происходит приключение с похоронной процессией, которую Дон Кихот разгоняет, думая, что наткнулся на призраков. Служители церкви, спасаясь бегством, оставили после себя множество прекрасной снеди: теперь голод может быть утолен. Но нет ни вина, ни воды! Еще одно телесное испытание: рыцарь и оруженосец познают пытку жаждой. Им придется провести долгую ночь в ожидании (глава XX), прежде чем удовлетворить эту последнюю свою потребность. Но какое же это будет ожидание! Повторим еще раз: телесная нужда — лишь один из голосов в богатой полифонии, где звучат и прочие ожидания, прочие восприятия, прочие страсти. Эта глава стоит внимательного повторного прочтения.

Шорохи в ночи

С наступлением темноты Дон Кихот и Санчо Панса отправляются на поиски ручья или родника. Выросший в деревне оруженосец угадывает по наличию зеленой травы близкое присутствие воды. Крестьянская семиотика ясно говорит о том, чего следует ожидать. Так начинается глава XX:

Эта трава, государь мой, указывает не на что иное, как на то, что где-нибудь поблизости протекает источник или же ручей, питающий ее своею влагой, а потому нам следовало бы пройти чуть

подальше: уж верно, мы найдем, где утолить страшную жажду, а ведь жажда доставляет куда больше мучений, нежели голод¹.

Повторим: речь идет только об утолении телесного зова. И мы должны прочитывать именно в этом ключе — которым однозначно определяется здесь, как и в предыдущих главах, стиль «низкий и комический» — все последующие события. Мы предупреждены: не стоит ждать ничего серьезного, ничего опасного или возвышенного... Тем не менее ночь являет зловещие *знаки*:

Дон Кихот <...> взял под уздцы Росинанта, Санчо взял под уздцы осла, предварительно нагрузив его остатками ужина, и оба побрели наугад, ибо ночная тьма мешала им различать предметы; но не прошли они и двухсот шагов, как вдруг послышался сильный шум воды, как бы низвергавшейся с высоких и отвесных скал. Обрадовались они чрезвычайно; когда же они остановились, чтобы определить, с какой стороны этот шум долетает, то их слуха внезапно достигли странные звуки, и звуки эти сразу расхолодили спутников, возмечтавших было о холодной воде, особенно Санчо, по природе своей боязливого и малодушного. И точно: слышались какие-то мерные удары и как будто бы лязг цепей и железа, сливавшийся с яростным шумом воды, однако все это могло навевать ужас на кого угодно, только не на Дон Кихота. Ночь, как уже было сказано, выдалась темная, а им в это время случилось проходить под деревьями, которых листья, легким ветерком колеблемые, зловеще и тихо шумели. Словом, пустынная местность, мрак, шум воды, шелест листьев — все невольно повергало в страх и трепет, тем более что удары не прекращались, ветер не утихал, а утро не наступало; к умножению же их несчастий оба не имели ни малейшего представления о том, где они находятся².

Так разворачивается полифония фантастического: в многоголосии ночи множатся неуловимые угрозы: постоянное и близкое присутствие какого-то безымянного врага, что бродит во тьме, не показывая лица. Санчо реагирует ребяческим

1. *Cervantès M. de. L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche. P. 250. (Сервантес М. де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. Т. 1. С. 203. — Прим. перев.)*
2. *Ibid. P. 250–251. (Там же. С. 203–204. — Прим. перев.)*

страхом и всевозможными хитростями пытается улизнуть. Дон Кихот же держит себя в руках. Он отчетливо распознает все регистры этой чудовищной полифонии, и прежде всего, что примечательно, регистр тишины. У этого меланхолика тонкий слух, он внимателен к деталям:

Обрати внимание, верный и преданный мой оруженосец, как мрачна эта ночь, какая необычайная царит тишина, как глухо и невнятно шумят деревья, с каким ужасающим ревом вода, на поиски которой мы устремились, падает и низвергается точно с исполинских гор, как режут и терзают наш слух непрерывные эти удары...¹

Заметим, что восприятие Дон Кихота мгновенно берется интерпретировать: ему уже слышен звон сабель. Однако на сей раз ему неизвестно, что за враг стоит перед ним. Не сумев узнать противника, он вновь определяет самого себя. Кто он таков — это ему известно точно. Его тирада, адресованная Санчо, начинается со следующего утверждения:

Друг Санчо! Да будет тебе известно, что я по воле небес родился в наш железный век, дабы воскресить золотой. Я тот, кому в удел назначены опасности, великие деяния, смелые подвиги².

Золотой век: Дон Кихот рассуждал о нем в главе XI пред лицом изумленных пастухов. При этом он перебрал все аспекты этого знаменитого античного топоса, не забыв упомянуть ни о добровольных дарах земли, ни о невинности и легкодоступности любви. Золотой век — то мифическое место, где все желания исполняются немедленно, эпоха, не знающая ни препятствий, чинимых страстям, ни необходимости трудиться. Вернуть золотой век — значит путем героических свершений и войны со злом восстановить мир по всей земле, заставить позабыть об оружии, которым рыцарь поборол оружие; и в особенности это значит возможность немедленно, без ожидания удовлетворять любые неизвращенные желания. Ради достижения этой цели Дон Кихот готов сам безо всякого ожидания броситься навстречу приключениям: «у меня даже

1. *Cervantès M. de. L'Ingénieur Hidalgo don Quichotte de la Manche. P. 251. (Там же. С. 204. — Прим. перев.)*
2. *Ibid. (Там же. — Прим. перев.)*

сердце готово выпрыгнуть из груди, так страстно жажду я этого приключения, какие бы трудности оно ни представляло»¹. Уверенному в самом себе и (что одно и то же) в своей миссии, Дон Кихоту не терпится оказаться лицом к лицу с неведомым. Он решает идти один и прощается с Санчо: «оставайся с богом и жди меня здесь не более трех дней, и если я за это время не возвращусь, то возвращайся в наше село, а затем, покорнейше тебя прошу, сходи в Тобосо и скажи несравненной моей госпоже Дульсинее, что преданный ей рыцарь пожертвовал жизнью ради того, чтобы совершить подвиг, которым он снискал бы ее любовь»². Этого Санчо уже не в состоянии вынести. Ждать в ночи одному, среди этого шума, оставленному хозяином, — ведь это худшее, что могло с ним произойти. Он принимается плакать. Чтобы избежать одиночества в ожидании возвращения господина, его изобретательный ум находит тысячу уловок: никто их не видит, а значит, и не упрекнет в трусости, вот если бы они свернули с тропинки, не расставаясь... Дон Кихот пообещал ему остров; и что за несправедливость сейчас разрушить его надежды, лишить ожидаемого вознаграждения и оставить ждать «в таком месте, где я живой души не встречу». Если бы Дон Кихот по крайней мере согласился дожждаться утра, прежде чем начать битву. «А уж если вы во что бы то ни стало намерены совершить этот подвиг, то отложите его, по крайней мере, до утра»³. Поскольку переубедить Дон Кихота не удастся, Санчо находит способ применить силу:

Санчо <...> решил пойти на хитрости и попытаться задержать его до утра; того ради, подтягивая подпругу, он ловко и незаметно спутал задние ноги Росинанта недоуздом своего осла, так что когда Дон Кихот пожелал тронуться в путь, то это ему не удалось, оттого что конь мог делать теперь только скачки⁴.

Санчо добился своего; Дон Кихот был вынужден дожидаться утра в его компании. Но раз начинается ожидание, то нужно

1. Ibid. (Там же. — Прим. перев.)

2. Ibid. (Там же. — Прим. перев.)

3. Ibid. P. 252 («У ya que del todo no quiera vuestra merced desistir de acometer este fecho, dilátelo a lo menos hasta la mañana»). (Там же. С. 205. — Прим. перев.)

4. Ibid. P. 254. (Там же. С. 206. — Прим. перев.)

найти, чем его занять. Санчо предлагает две вещи. Во-первых, удовлетворить физическую нужду не меньшей важности, чем в еде и питье, — выспаться. Во-вторых, развлечь своего господина, рассказывая истории. Дон Кихот полагает недостойным рыцаря спать «в минуту опасности» и соглашается на истории. Перед самым началом рассказа Санчо — до того велик его страх — прижимается к бедру своего господина, оставшегося в седле на коне. (Санчо воспроизводит жесты ребенка.) Странная расстановка рассказчика и слушателя: рассказ позволяет обмануть страх, жажду, ожидание.

Нарративное ожидание

Кто бы ни взялся вести рассказ, он тут же учреждает ожидание. Что там будут за персонажи? Что с ними произойдет? Чем окончатся их приключения? Санчо, несмотря на страх, сулит Дон Кихоту золотые горы: «я попытаюсь рассказать вам одну историю, и если только мне удастся ее досказать и никто меня с толку не собьет, то вы увидите, что это лучшая из всех историй на свете. Итак, слушайте меня со вниманием, ваша милость, а то я сейчас начинаю»¹. Разумеется, Санчо достаточно осмотрителен, чтобы сделать всевозможные оговорки. Но он не колеблясь провоцирует нарративное ожидание: мы только что видели, как он настойчиво требовал внимания аудитории. «Слушайте меня со вниманием, ваша милость, а то я сейчас начинаю»². Так на страшные звуки ночи накладывается голос рассказчика.

Рассказ начинается несмело: «Было так, как оно было...»³ За невнятной тавтологией следует ряд поговорок и цитат, вновь напоминающих о предложении сойти с дороги. Однако Дон Кихот не дает себя отвлечь: «Рассказывай дальше <...> а уж выбирать дорогу предоставь мне»⁴. Вставной рассказ, вложенный в уста Санчо и якобы услышанный им от кого-то

1. *Cervantès M. de. L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche.* P. 254. (Там же. С. 207. — *Прим. перев.*)
2. *Ibid.* («Estéme vuestra merced atento, que ya comienzo»). (Там же. — *Прим. перев.*)
3. *Ibid.* (Там же. — *Прим. перев.*)
4. *Ibid.* P. 255. (Там же. — *Прим. перев.*)

другого, — это пародия на настоящий рассказ. История пастуха Лопе Руиса и пастушки Торральбы начинается с бессмысленных повторений, что выводит слушателя из себя. Однако рассказ разворачивается дальше. Мы узнаем, что пастух, поначалу влюбленный в Торральбу, девушку с небольшими усиками, «смахивающую на мужчину», возненавидел ее, потому что та «беспрестанно возбуждала в нем ревность». Он решает покинуть родные края вместе со своим стадом. Покинутая Торральба «никогда его прежде не любила, а тут, стоило ей заметить, что Лопе ее презирает, возьми да и влюбись в него»¹. Девушка бросается ему вдогонку. Достигнув речного берега, пастушок находит для переправы рыбацкую лодку, на которой можно перевезти за раз всего одну козу. Здесь повествование как бы опрокидывается. Санчо просит Дон Кихота считать, сколько животных уже переправлено. Слушатель, отныне ответственный за продолжение рассказа, не справляется с этим и оказывается виновным в том, что рассказ прерван:

— Сколько он их до сего времени переправил? — спросил Санчо. — А черт его знает! — отвечал Дон Кихот. — Говорил я вам: хорошенько ведите счет. Вот и кончилась моя сказка, — рассказывать дальше нельзя, клянусь богом. <...> — Потому, когда я спросил вашу милость, сколько коз было перевезено, а вы мне ответили, что не знаете, в ту же минуту у меня вылетело из головы все, что я должен был досказать, а ведь история моя, право, занятная и поучительная. — Итак, — сказал Дон Кихот, — история твоя кончилась? — Скончалась, как все равно моя покойная мать².

Как известно, есть такая типовая история, скорее даже особый тип рассказа, где участвуют рассказчик и слушатель, чье ожидание резко прерывается из-за ошибки, которую вменяют ему в вину: анекдот о рассказе, который обрывается, едва начавшись. Разочарованный слушатель Дон Кихот воздает иронически похвалы истории и ее рассказчику. Тот превзошел все его ожидания!

1. Ibid. P. 256. (Там же. С. 208. — *Прим. перев.*)
2. Ibid. P. 258. (Там же. С. 209–210. — *Прим. перев.*)

По правде говоря, это ровно ни на что не похоже, и никто никогда не слышал и не услышит впредь, чтобы так начинали и прерывали свой рассказ. Впрочем, ничего другого я и не мог ожидать от твоего светлого ума¹.

По словам Санчо, *содержание* истории не удалось сообщить по причине несоблюдения контракта между слушателем и рассказчиком. Дон Кихот, в свою очередь, пытается вернуться от неудавшейся истории к самой ситуации повествования:

Меня это не удивляет: видимо, рассудок твой помутился, оттого что все еще не прекращаются эти удары. — Очень может быть, — сказал Санчо. — Я знаю одно: к рассказу моему ничего нельзя прибавить, — он кончается там, где начинается ошибка при подсчете перевезенных коз².

А ведь Сервантес — или, если угодно, Сид Ахмед Бенинхали, чью рукопись Сервантес якобы воспроизводит, — тоже пытается поведать нам историю: о ночи Дон Кихота, проведенной в ожидании. Разочарует ли она нас? Отнюдь. Она вовсе не бессмысленна. Это полноценная история о разочаровании.

До наступления рассвета Сервантес вводит еще один непристойный эпизод, будто боится забыть в своем параде хоть одну естественную потребность. У Санчо «явились охота и желание сделать нечто такое, чего никто другой за него сделать не мог»³. Сервантес в деталях описывает маневры оруженосца, не смеющего «хотя бы на четверть шага отойти от своего господина»⁴ и при этом желающего облеγχиться незаметно от него. Несмотря на все усилия, «он все же издал не слишком громкий звук, резко, однако же, отличавшийся от тех, что нагнали на него такого страху»⁵. Тут же этот шум привлек внимание Дон Кихота, чей слух был остр, а обоняние — тонко. Для читателя этим звуком вводится вся музыка реальности, неведомой рыцарю печального образа. Но для Дон Кихота очевидная трусость

1. *Cervantès M. de. L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche.* P. 258. (Там же. С. 210. — *Прим. перев.*)
2. *Ibid.* P. 258–259. (Там же. — *Прим. перев.*)
3. *Ibid.* P. 259. (Там же. — *Прим. перев.*)
4. *Ibid.* (Там же. — *Прим. перев.*)
5. *Ibid.* (Там же. С. 211. — *Прим. перев.*)

Санчо никоим образом не отменяет фантастического приключения, которое должно произойти. Санчо видится ему человеком несдержанным: в своей дерзости он не сдерживает ни болтовни, ни смеха, ни страха, ни кишечного бремени.

Только к концу главы Дон Кихот хорошенько осаживает его, заставляя умолкнуть на некоторое время.

Утро железного века

Цепь низменных ночных происшествий с Санчо Пансой в главной роли избавляет читателя (если в том была нужда) от всяких ожиданий фантастического и предвосхищает нелепую развязку. В захватывающем описании загадочного шума Сервантес позаботился о том, чтобы мы не сочувствовали ни рыцарской удали Дон Кихота (дискредитированной в предыдущих приключениях), ни ужасу его оруженосца. Мы ждем какого-то иного исхода, который обманет ожидания обоих персонажей и при этом удовлетворит наше собственное ожидание забавного развлечения. Ночные события лишь отдалают момент, когда тревожные знаки получают наконец свое «естественное» объяснение. Ожидание и затяжка, хоть и дают здесь повод к карикатурным эффектам, ничем не отличаются от «саспенса», на котором будет основан готический роман полтора века спустя. Страх и наваждение могут возникнуть при ожидании в темном лесу благодаря тому, что реальность здесь раздроблена и отдельные ее куски не могут составить целое. Для наших героев она соберется воедино лишь на рассвете. Открывается «живописный» пейзаж: тенистые каштаны, луг, «высокие скалы, с коих прыдали бурные и мощные потоки»¹:

Затем они еще шагов на сто продвинулись, и вот тут-то, обогнув выступ скалы, они и обнаружили и улицезрели единственную причину того зловещего, ужасающего стука, который всю ночь пугал их и не давал им покоя. То были — только ты не гневайся и не огорчайся, читатель! — шесть сукновальных молотов, и они-то и производили этот грохот мерными своими ударами².

1. Ibid. P. 262. (Там же. С. 213. — *Прим. перев.*)

2. Ibid. P. 263. (Там же. — *Прим. перев.*)

Обращение к читателю прекрасно обозначает собой «финал» рассказа: разгадка сообщается с некоторой подготовкой, в последний раз затягивая, погружая нас в ожидание. Дело было всего лишь в небольшом сукновальном производстве на берегу реки.

Ожиданию настал конец. О чем еще рассказывать? Здесь гений Сервантеса проявляется в том, что он чувствует: на место ушедшего ожидания приходит *разрядка*. Печальная разрядка для Дон Кихота. Веселая разрядка для Санчо:

Увидев, что это такое, Дон Кихот онемел и замер на месте. Санчо взглянул на него и увидел, что он как бы в смущении потупился. Дон Кихот, в свою очередь, взглянул на Санчо и увидел, что щеки у него надулись, что его душит смех и что по всем признакам он вот-вот прыснет, и не такую уж необоримую власть приобрело над ним уныние, чтобы при взгляде на Санчо он сам мог удержаться от смеха. А Санчо, как увидел, что его господина тоже разбирает смех, разразился таким неудержимым хохотом, что, дабы не лопнуть, принужден был упереться руками в бока. Несколько раз он успокаивался и снова, в столь же бурном порыве веселости, принимался хохотать¹.

Так в это утро отрезвления на наших глазах рушатся волшебные чары ночи. Полифония фантастического сменяется полифонией реального, еще более насыщенной. Реальность, безмятежно введенная в контекст романа, включает таинственный шум в тот же ряд шумов естественных, где теснятся звуки, издаваемые телом, грохот машин, речи господина, хохот и бесконечная болтовня оруженосца, а также различимый над всеми ними голос автора, обращенный к читателю.

С приходом разрядки уходит фантастическое. Теперь оно не более чем продукт фантазии Дон Кихота, фантазии Санчо, строящих свои смутные интерпретации в попытке завершить отрывочную картину ночного ландшафта. Ожидание мобилизовывало воображение, воображение поддерживало ожидания. Сверхъестественное, создававшееся этой предательской способностью, которая (по определению школьной

1. *Cervantès M. de. L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche. P. 263-264. (Там же. — Прим. перев.)*

философии) помещается между чувствами и разумом, развеялось, словно сон. Сверхъестественного больше нет. Есть мир физических явлений, человеческая натура, орудия, производимые человеком (среди них и молоты, mazos, придающие шерстяной ткани эластичность), и все они накладываются и наслаиваются друг на друга, не оставляя никакого свободного пространства — кроме ментального пространства меланхолических суеверий — для великого Врага, что манил и ужасал нас всю ночь напролет. Столкнувшись с фантастическим, говорит нам Сервантес, человек имеет дело только со слабостью и силой своего воображения — своих способностей выдумывать. (Я не знаю, случилось ли Фрейдю, столь внимательному к Unheimlich и интересовавшемуся истоками комического, обращать внимание на то, как Unheimlich впадает в комизм. Схема энергетического застоя / вольной разрядки, применяемая в случае «остроумия», тем более действует здесь.)

Сразу по окончании своего бурного веселья Санчо принялся передразнивать Дон Кихота. Он буквально воспроизводит торжественную речь, в которой в самом начале ночи его господин определил себя через надежду на великое возвращение: «Да будет тебе известно, о друг мой Санчо, что я по воле небес родился в наш железный век, дабы воскресить золотой»¹. Можно ли лучше продемонстрировать расхождение между ожиданием и его исходом? Это почти мессианское кредо звучит нелепо. Ведь для тех, кто знаком с мифом о четырех веках, очевидно, что валяльные машины указывают на железный век. В золотом веке, напомним, текучие воды утоляли жажду своих счастливых обитателей, а его вечная весна избавляла людей от нужды носить одежду. Мало того, что Дон Кихот и Санчо Панса, оказавшись у воды, не утолили тут же свою жажду, но и едва замеченный было водопад сразу же оказался неотделим от производства, существующего за его счет. Он — сила на службе выделки шерсти. Ибо земля изменила свой облик, люди озябли, и им понадобилась одежда, им пришлось работать и заставлять работать других. В размещенном на реке мельничном колесе отчетливо проявляется переход от природы к культуре. Эксплуатация природы обозначает мир несправедливости и несвободы. За ударами молота

1. Ibid. P. 264. (Там же. С. 214. — *Прим. перев.*)

больше не слышно воспетого поэтами невинного щебетания вод. Вместо вседоступного изобилия перед нами различные виды деятельности, из которых соткана реальность, — череда операций по обработке и трансформации сырья, чтобы из него получилась ткань на продажу... Напрашивается символическое прочтение: открывшиеся на рассвете речной поток и колесо — это развенчание ожиданий Дон Кихота: они демонстрируют собой ту перемену, из-за которой первобытная природа, яркая и пылающая, словно золото, превратилась в мир принуждений, где силы ее исчислены и стали орудием техники. (Символ того же порядка — постоянный двор, принятый за ожидаемый замок: это не место радушной встречи, но пристанище, за которое придется недешево заплатить.) Так устроено реальное, где господствует реальность экономического устройства.

Воскрешение

Все оказалось опрокинуто. Безапелляционность настоящего отменяет всякое воображаемое будущее. Теперь, когда опасности больше нет, оруженосец, осмелев, начинает присваивать себе речи господина, утратившие свой авторитет. Мировой порядок, к которому стремился Дон Кихот, разрушен. Никто больше не соблюдает свое достоинство, ничто не находится на своем «настоящем» месте. Здесь (перефразируем Фрейда) «количество психической энергии» возвращается к нулевой отметке. Но эта смерть желания, упадок ожидания временны — постольку, поскольку в книге остаются недочитанные страницы. За обманутым ожиданием сразу следует новое ожидание, как после любовной кульминации и разрядки вновь возрождается желание. На устах Дон Кихота усмешка, однако сомнение не тронет его сердце. Он спешит восстановить безупречную структуру мира, соответствующую присвоенной им фантастической идентичности, от которой он уже не может себя отделить. Скорей бы мысль и пространство снова заполнились неизбежностью приключения! Для этого нужно набросить покров на очевидность вещей и ответить на нее работой негативности. Но как? Сервантес великолепно это демонстрирует: Дон Кихот избирает окольный путь, сначала подыскивая

уважительную причину для своего промаха со звуками машины, а затем, в гипотетическом модусе, прославляя свою доблесть, что непременно одержала бы победу, окажись молоты великанами или обрати их сейчас в великанов чьи-нибудь благие чары. Для временной ориентации меланхолического сознания характерны такие размышления в условном наклонении мысли и сожаления в недавнем прошедшем времени. А меланхолия упущенного приключения обращается в паранойю бессомненного подвига. Приключение, которое могло бы и все еще может случиться, создает некое псевдобудущее наперекор непреодолимым препятствиям:

Послушайте, господин весельчак, неужели вы думаете, что если б вместо сукновальных молотов меня ожидало какое-нибудь опасное приключение, то я не выказал бы твердости духа, потребной для того, чтобы начать и кончить дело? И разве я, рыцарь, обязан знать и различать звуки и угадывать, молоты это или не молоты? А что, если я в жизнь свою их не видел? Это вы, скверный мужик, среди них родились и выросли. Вы бы лучше превратили эти шесть молотов в шесть исполинов, и пусть бы они по одному, а то и все сразу сунулись в драку! И вот если б они все, как один, не полетели у меня вверх тормашками, тогда бы вы и шутили надо мной, сколько влезет¹.

Это воображаемое воспроизведение несостоявшегося приключения готовит нас к дальнейшим подвигам: завоеванию Мамбринова шлема, освобождению каторжников...

Санчо же, в свою очередь, побежденный речами хозяина, вновь дает очаровать себя миражом островов и провинций, где он станет губернатором. Но дело не только в этом. Послушаем его: «...скажите мне, ваша милость: то, что мы натерпелись такого страху, ведь, правда же, это смешно и тут есть о чем рассказать? Я, по крайней мере, натерпелся. Что же касается вашей милости, то мне известно, что вы не знаете и не ведаете ни боязни, ни страха»². Есть над чем посмеяться — история закончилась разрядкой. Есть о чем рассказать — то есть занять место автора и заново изложить злоключение, о котором мы

1. *Cervantès M. de. L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche.* P. 264–265. (Там же. — *Прим. перев.*)

2. *Ibid.* P. 265. (Там же. — *Прим. перев.*)

прочитали; то есть распространить этот рассказ, весьма бесславный для рыцаря, вздумавшего затмить самые блестящие подвиги других или же, если погибнет, поведать о своих «великих приключениях» Дульсинею устами Санчо Пансы. Есть о чем рассказать — то есть *воскресить нарративное ожидание*, которому в книге уже было дано веселое завершение. Дон Кихот протестует: он полагает неуместным рассказывать эту историю: «рассказывать о том, что с нами произошло, не следует, ибо не все люди разумны и не все обладают правильным взглядом на вещи»¹. И все же Сервантеса это не остановило, и он осуществил замысел Санчо. Несмотря на ребяческие страхи и инфантильные реакции Санчо, несмотря на всю иронию рассказчика, именно с его *точки зрения* нам весело рассказано обо всем приключении с сукновальной машиной. Именно в финальном смехе Санчо читатель получает свое удовольствие: конечно, вещи рассматриваются им *снизу* (пока его страх не унялся, Санчо следит за всей сценой, пригнувшись между ног Росинанта), но зато в его поле зрения *существует* та часть реальности, о которой Дон Кихот не желает знать. Веселая говорливость Сервантеса с начала до конца приключения роднит его с болтовней, за которую Дон Кихот ругает своего оруженосца. Дон Кихот, сам отнюдь не чужающийся долгих торжественных речей, призывает Санчо к молчаливости — умеренности и сдержанности, — свойственной образцовым героям:

Между тем я не помню, чтобы в рыцарских романах, которые мне довелось прочитать, им же несть числа, кто-нибудь из оруженосцев так много разговаривал со своим господином, как ты. <...> Из всего, что я тебе сказал, Санчо, ты должен вывести заключение, что не следует забывать разницу между господином и слугой, дворянином и холопом, рыцарем и оруженосцем. А потому отныне мы будем относиться друг к другу с большим уважением и перестанем друг над другом шутки шутить².

Бедняга Дон Кихот, поддавшись власти книжной речи, полагает, что ему подвластна речь вообще, тогда как само повествование о нем реализует всю речевую свободу, которую он думает

1. *Cervantès M. de. L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche. P. 265. (Там же. С. 214–215. — Прим. перев.)*
2. *Ibid. P. 266. (Там же. С. 215–216. — Прим. перев.)*

отобрать у своего оруженосца! Так что когда Дон Кихот выставляет себя защитником социальных различий, они не выглядят слишком правдоподобно.

Всем заправляет вымысел

Санчо пришел в ужас от идеи дожидаться Дон Кихота три дня. А вот обратное испытание: в Сьерре-Морене Дон Кихот вздумал подражать любовным безумствам Амадиса и Роланда. Он хочет безумствовать в одиночестве, в то время как Санчо должен почтительно донести до Дульсины вест о его мучениях. В ожидании его возвращения он будет кувыряться в воздухе нагишом и питаться корнями... Странное ожидание, где всем заправляет вымысел. Дон Кихот подражает не просто книгам, но безумию, прославляемому в романах: получается безумие в квадрате. И от него Дон Кихот рискует не оправиться. Его весть никогда не достигнет адресата. Ведь, написав высокопарное письмо в памятной книжке Карденьо, он забыл вручить его Санчо Пансе. А тот, встретив на пути кюре и цирюльника, не стал выполнять свою миссию. Он не встретился с Дульсиной. Он легко дал себя убедить вернуться в лес, найти там своего хозяина, «вызволить его оттуда и доставить в село, а там уж они попытаются сыскать средство от столь необычайного помешательства»¹. Для того уже подготовлена целая комедия, усложненная появлением в лесу героев из истории Карденьо. Санчо полностью выдумывает чудный «реалистический» рассказ о своей встрече с Дульсиной. Это свидание, в ожидании которого сгорал Дон Кихот, состоялось лишь в выдумках его посланника.

Все это время Дон Кихот выполнял то, что предписано книгами. И отчасти то были литературные жесты. «Он проводил время так: гулял по лугу и без конца вырезал на древесной коре и чертил на мелком песке стихи, в коих преимущественно изливал свою тоску, а также воспевал Дульсину. <...> Так, в стихотворстве, во вздохах, в воплях к фавнам и сильванам окрестных дубрав, к нимфам рек, к унылому и слезами увлажненному Эхо — в воплях о том, чтобы они выслушали его,

1. Ibid. P. 356. (Там же. С. 291. — Прим. перев.)

утешили и отозвались, и проходило у него время, а также в поисках трав, коими он намерен был пробавляться до возвращения Санчо; должно заметить, что если б тот пробыл в отсутствии не три дня, а три недели, то Рыцарь Печального Образа так изменил бы свой образ, что его бы не узнала родная мать»¹. Дни его ожидания заполнены литературными клише, и само это ожидание вполне соответствует банальности его книг. (Те же элементы перейдут затем в книжные терзания Эммы Бовари, включая опасность от них умереть.) Обнаружив, что Дон Кихот, «в одной сорочке, исхудалый, бледный, голодный, вздыхает о госпоже своей Дульсинее»², Санчо пытается вырвать его из его «покаяния» под предлогом того, что госпожа Дульсинея велит ему ехать в Тобосо, «где она его ожидает»³: бесполезно. Дон Кихот слишком любит собственное спокойное ожидание, чтобы жертвовать им ради той, что всего лишь ждет его появления. Чтобы отказаться от умерщвления плоти, ему требуются более могущественные вымыслы. Не опасное, вечно откладываемое испытание реальностью, каким была бы его встреча с дамой, но схватка с великаном, о которой прекрасная Доротея, переодетая в принцессу Микомикону, просит его как о *даре*: свергнуть узурпатора, помочь изгнанной принцессе «сбросить с себя гнетущее бремя скорби», вдохнуть новую жизнь в ее померкнувшую *надежду*. Вот это для Дон Кихота — высшее счастье и лучшая из иллюзий. Протягивая руку помощи отчаявшейся принцессе, он играет роль *долгожданного спасителя*: это высшее из его ожиданий. А поднесенный таким образом дар станет высшим утверждением его рыцарской идентичности. В этом он видит гарантию своей будущей славы и увековечения своего *имени*.

С помощью этой-то уловки его и удалось доставить в родное село.

1. *Cervantès M. de. L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche.* P. 348-351. (Там же. С. 285-286. — *Прим. перев.*)
2. *Ibid.* P. 400. (Там же. С. 327. — *Прим. перев.*)
3. *Ibid.* («donde le quedaba esperando»). (Там же. — *Прим. перев.*)

Г-жа де Сталь: не пережить смерть любви

Идея самоубийства проходит через все творчество Жермены Неккер. В «Письмах о Руссо» (1788) она поддерживает гипотезу о самоубийстве Руссо и старается оправдать этот поступок. В «Размышлениях о самоубийстве» (1812) рассматривает самоубийство Клейста и приходит к выводу, что оправдать его невозможно. Вообще в каждом ее значительном произведении непременно возникает самоубийство — либо как реальность, либо как возможность: Мирза, Зюльма, Дельфина (в первом варианте), Сафо кончают с собой. Коринна не сопротивляется снедающей ее печали и умирает — что, конечно, не самоубийство, но и не слишком от него отличается. Большие теоретические сочинения — прежде всего «О влиянии страстей...», но также и «О литературе» и «О Германии» — каждое на свой лад тоже затрагивают важнейший вопрос о самоубийстве.

Не подлежит сомнению, что этот интерес объяснялся определенными культурными мотивами и историческими обстоятельствами. Легко указать на его литературные источники. Г-жа де Сталь сама к ним отсылает. Дидона и героини Расина, «Катон» Аддисона и знаменитые письма из «Новой Элоизы», «Вертер» и «чувствительные» предромантические романы — все это совершенно очевидные ее предшественники. К этому следует добавить и обстановку революционных лет: умереть по доброй воле, чтобы ускользнуть от палачей, — в эпоху Террора такой моральный выбор возникал довольно часто. Но эти современные примеры сыграли свою роль только потому, что воспринимались уже чувствительным к ним сознанием. Они

были усвоены, обдуманы, внутренне пережиты женщиной, которой жизнь порой казалась невыносимой. «Уже четыре месяца я не расстаюсь с надежным ядом», — пишет она Нарбонну 25 августа 1792 года. Для г-жи де Сталь главный опыт — тот, который сближает ее с другими людьми. Поэтому нужно попытаться определить, как это часто делал Жорж Пуле, «отправную точку», от которой начал развиваться опыт Жермены де Сталь.

В начале (если, конечно, можно здесь помыслить себе начало) смешиваются, тесно переплетаются два фактора: изобильное богатство и коренная нехватка. На языке г-жи де Сталь богатство — это *способности*, нехватка — это *чувство неполноты*. Внутреннее богатство требует самого свободного изъяснения, нехватка же приводит к полной невозможности оставаться в пределах отдельного существования, которое г-жа де Сталь называет *личностью*. В «Размышлениях о самоубийстве» г-жа де Сталь дает понять, что богатство способностей может быть изначальной данностью, а чувство нехватки возникает в нас от самого этого богатства, от нашей невозможности найти ему точку приложения в нас самих и только в нас самих:

У каждого занятия есть будущее, и именно в будущем человек постоянно нуждается. Способности скупают нас, как орел — Прометей, если не имеют точки приложения вне нас¹.

Раз самое верное счастье заключается в совершенной независимости и внутренней свободе, значит, г-жа де Сталь, неспособная зависеть только от себя и черпать силы только в себе самой, не создана для счастья.

Изначальное ее состояние — нетерпение и беспокойство: покой и безмятежность ей заказаны. Ее ум нуждается в трате сил, ее чаяния — в удовлетворении. Излишек энергии, чудесное разнообразие способностей, вместо того чтобы способствовать счастью, лишь обостряют чувство незавершенности. Кажется, будто внутреннее богатство и нехватка постоянно умножают и усиливают друг друга. Богатство ощущается на внутреннем уровне как изобилие без цели, роскошь без

1. *Staël G. de. Œuvres complètes. Paris: Firmin-Didot et Treuttel et Wurtz, 1836. Т. 1. P. 181.* (Здесь и далее ссылки на это издание даются прямо в тексте с указанием тома и страницы. — *Прим. перев.*)

опоры, дарования без применения: отсюда еще более сильное стремление вовне. Г-жа де Сталь выражает это тысячью способами. Душа чувствует себя несовершенной до тех пор, пока она «не посвятила свои силы некоей цели» и пока она этой цели не достигла. Ей необходим «вожатый», но оказывается, что цель и вожатый — одно. Итак, внутреннее богатство не только не позволяет человеку замкнуться в самом себе, но, напротив, требует, чтобы он выплескивал себя наружу: в деятельность (то есть в практическое осуществление способностей, пребывающих поначалу в виртуальном состоянии), в будущее, в движение к избраннику: все это один и тот же жест. Ибо душа испытывает потребность не только занимать и применять себя; она не просто расточает свои богатства (на манер Стендаля), чтобы убедить себя в собственной силе. Свою энергию она проявляет ради того, чтобы заинтересовать других людей, чтобы слиться с другими судьбами. Это и есть опора, которую она ищет, цель, достижению которой она себя посвящает:

Разве можем мы сами быть целью нашей жизни! Разве может человек избрать себя предметом собственных размышлений, не найдя посредника между своей страстью и самим собой? (1, 140)

Неизъяснимые наслаждения таятся вне нас. (1, 134)

Выйти за свои пределы не для того, чтобы раствориться вовне, но для того, чтобы вверить свое существование другому, сделать его «посредником», с помощью которого «я» переходит от изначальной неполноты к финальной полноте, — вот динамика страсти в понимании г-жи де Сталь. Происходит странный синтез великодушия (богатство расточается) и алчности (неполнота стремится к восполнению). Самоотверженная любовь, которую г-жа де Сталь избрала своим идеалом, обращена к другим, в которых она обнаруживает собственное будущее, собственное воплощение; это прежде всего акт надежды на будущее, разделенное с избранником, будущее, в котором уже не придется в одиночестве сносить «груз существования», или, вернее сказать, груз этот исчезнет как по волшебству, поскольку возлюбленный подставит свое плечо. Благодаря этому исчезнет неполнота одинокого существования и настоящего времени: жить можно только вместе с другими, отсюда потребность привязывать их к себе собственными

благоденствиями, чтобы видеть в их глазах свой облагороженный образ. Очевидно, что оборотная сторона самоотверженности и благодеяний — желание покорять. Г-жа де Сталь и ее героини не просто стараются подчинить себе других людей: с помощью одержанных побед они стремятся перейти от пары или группы к более широкому сообществу и, быть может, даже восстановить порядок и гармонию во вселенной.

Одарить и покорить — вот конечная цель, к которой стремится человек, наделенный богатством, но страдающий от изначальной нехватки: богатство хочет растрчивать себя, ибо тогда, в свою очередь, чувство неполноты сменится полнотой слияния с миром... Но и дарение, и слияние — не столько реальность любви-самоотвержения, сколько ее постоянно обновляемая утопия: их призрачные силуэты виднеются где-то в будущем, на горизонте желания и надежды. Любовь — это постоянная тревога, успокоить которую может только уверенность в абсолютной взаимности. Любить без меры и быть любимым без меры, отдать себя целиком другому, чтобы получить в качестве ответного дара все замороженное чужое сознание; больше не думать о себе, так чтобы твое собственное существование перестало быть только твоей заботой и, напротив, сделалось постоянной заботой возлюбленного: вот идеал страсти, который (подобно республиканскому идеалу добродетели у Гегеля) способен породить только постоянные подозрения и Террор — Террор, чей лозунг будет не «свобода или смерть», но «привязанность или смерть». Ведь возлюбленный — это свободное сознание: он не позволяет, чтобы сознание любящей владело им как вещью. Сафо горестно говорит о Фаоне: «Около года провела я в сладостном убеждении, что он принадлежит мне навеки» (2, 706). Но Фаон не мог принадлежать Сафо: он ни на минуту не утратил свободы отвернуться от нее, невзирая на благодеяния, какими она его осыпала. Он никогда не был настоящим пленником. Ему случалось увидеть юную деву и отдать ей предпочтение перед Сафо... Г-жа де Сталь понимает, что взаимность, которой она ожидает от других, с которой всецело связывает собственное счастье и которую сделала своим идеалом, — вещь в высшей степени ненадежная и зыбкая. Отсюда подозрения и требования; отсюда нетерпеливые и беспокойные призывы чем-то доказать чувство, вызывающее у нее

большие — и обоснованные — сомнения. Сознвая это, она пишет в сочинении «О влиянии страстей...»:

Стоит не раздумывая верить другому свою душу и испытать острую потребность во взаимности, как покою приходит конец и наступает пора несчастий. (1, 155)

Вдобавок, если даже взаимности удастся добиться, это произойдет в настоящем времени, а по силе чувства настоящее всегда уступает надежде на будущее: в настоящем г-жу де Сталь ожидает все то же чувство нерастраченных богатств, нехватки, болезненного несовершенства. Впрочем, теперь неполнота будет объясняться изъянами других людей: друга, который *не исполнил* обещания или долга, любимого человека, который не позволяет сбыться совершенной гармонии, вселенской «семейной жизни», составляющей предмет чаяний г-жи де Сталь. В этом случае глубинная неудовлетворенность принимает форму упреков, оправданного недовольства отступничеством, которому нет оправданий. Однако упреки чаще всего сопровождаются усилением любви-самоотвержения, нагнетанием великодушия; делается все это с двоякой целью: чтобы возродить нарушенное блаженство и усугубить вину любимого. Измученные и израненные, г-жа де Сталь и ее героини с трудом пытаются обрести новое будущее, новое блаженство с тем же возлюбленным, не оправдавшим их надежд. Тогда обнаруживается, что самоотверженность и желание одарить готовы дойти до крайности, то есть до точки, где любящий показательно и целиком уничтожает себя ради любимого. Любовная риторика предписывает именовать любимого «жизнь моя», и в данном случае метафора реализуется буквально, если только такая буквральность совместима с жизнью. Любящий больше не принадлежит себе, он ничего не значит для самого себя, он полностью предал себя под защиту возлюбленного, обрек себя на полную зависимость от него.

В этот момент самоотверженность превращается в самопожертвование и абсолютное дарение асимптотически устремляется к абсолюту смерти. Жизнь только для любимого очень скоро превращается в жизнь только в любимом; о жизни для себя и в себе речи больше не идет. Тут наступает глубинное освобождение, дарующее чудесную непринужденность, веселость

и отвагу. Любящие друг друга в жизни «обретают свободу, какая возможна перед лицом смерти» (1, 10). Страстная любовница (Зюльма, Дельфина, Коринна или сама г-жа де Сталь) превращается таким образом в живую покойницу, которая остается среди живых лишь благодаря своего рода искусственному дыханию, вымалываемому у любимого; она потенциально мертва, и от него теперь зависит каждое мгновение ее жизни; сообщать об этом состоянии — значит постоянно (и самым непредусмотрительным образом) повторять лишь одну мысль: если любимый от меня отвернется, я умру. Это значит объявлять любимому, что твоя жизнь — дар, полученный от него. Его измена или даже простая забывчивость равносильны смертному приговору. Итак, самоотверженность, развившись до крайности, превращается в самопожертвование и согласие расстаться с жизнью, но нетрудно догадаться, что это же и последнее оружие для собственнического желания — желания продлить жизнь. Г-жа де Сталь и ее героини ухитряются не только заглядывать в глаза смерти и *небытию*, но и с помощью этого сильного средства *целиком* подчинять себе любимого. Если самоотверженность и жертвенность не утверждают достаточно громко альтернативу «счастье или смерть», то остается еще последнее средство — постоянные угрозы покончить с собой, а у героинь г-жи де Сталь — и настоящее самоубийство. Зюльма, говоря от лица всех них, очень четко формулирует эту позицию:

Если вы позволите моему сердцу сказать себе: Фернан никогда меня не покинет! — со мной будет покончено, и отвечать за мое существование будете вы... Если же вы почувствуете, что душа ваша готова отдалиться от моей, поклянитесь, что, еще прежде чем я смогу это обнаружить, вы прекратите течение моей жизни. (1, 103)

Ибо неизбежным следствием абсолютного дарения себя становится смерть; она — искомое подтверждение дара. Решиться на смерть, покончить с собой, не пережить измену любимого — только так можно доказать, что для нас любимый — *единственная опора*.

Живая покойница поклялась, что не переживет смерти любви или смерти возлюбленного. Жизнь ее протекала в чудесной гармонии до тех пор, пока она могла дышать взаимной любовью, до тех пор, пока настоящее постоянно порождало

и обновляло надежду на будущее. Единство мира обеспечивалось единственным остановленным мгновением: любимый или его образ в сердце любящей были волшебным источником всемирной гармонии. Самыми впечатляющими словами это высказывает все та же Зюльма:

Этот мир, который называют порождением одной идеи, сделался для меня отражением единого и всевластного чувства. В Фернане воплотилась для меня связь между всеми мыслями, соотношение между всеми предметами. (I, 105)

Если любимый исчезает или охладевает, если становится несомненной его неблагодарность, тогда наступает нечто вроде онтологической катастрофы. Совершенство и единство мира распадаются, жизнь сменяется омертвлением, чары «непрерывных» мгновений, прожитых вместе, разрушаются.

Для Зюльмы катастрофа — это остаться одной, быть обреченной на одиночество, пережить болезненное возвращение в расколотый мир, в раздробленное время. Мир, пределы которого широко раздвинула любовь, сужается до убогих границ одинокого сознания: он подвергся ампутации, усадке. Об этом изменении пространства в ситуации разлуки и фрустрации с необычайной четкостью свидетельствует первое письмо Жермены Неккер, написанное, по-видимому, в 1778 году, когда ей было двенадцать лет; мать на время уехала, и вот что чувствует дочь:

Сердце мое сжалось, мне грустно, а наш просторный дом, который еще так недавно заключал в своих стенах все, что мне дорого, которым ограничивались мой мир и моя будущность, вдруг превратился в пустыню. Впервые я заметила, что это пространство чересчур велико для меня, и бросилась в свою комнатку, ведь там, по крайней мере, можно охватить взглядом окружающую пустоту. Эта временная разлука вселила в меня страх за будущее...¹

По этому письму видна вся сила «реакции» на разлуку — реакции, которую г-же де Сталь было суждено испытать бесчисленное число раз, но особенно болезненно — после смерти отца. От внешней пустоты и одиночества можно спрятаться

1. *Staël G. de. Correspondance générale.* Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1962. Т. 1. P. 6.

в комнату, но там еще острее ощущается внутренняя пустота. Пустота, которую двенадцатилетняя девочка надеялась *охватить* и тем сдержать, становится, напротив, все более и более властной. Не имея вокруг себя пространства, населенного людьми, которые бы зависели от нее и от которых бы зависела она, г-жа де Сталь обнаруживает и в себе, и вокруг себя одну лишь мрачную пустыню.

Всякий разрыв, всякая разлука ставят живую покойницу перед необходимостью исполнить данное обещание и окончательно предать себя смерти: раз она вверила всю свою жизнь без остатка любимому, она буквально не вправе пережить расставание с ним. И первое, что потрясает г-жу де Сталь и некоторых ее героинь, — это обязанность жить дальше помимо собственной воли, продолжать ничем не оправданное существование. Существование это невыносимо, потому что душа ощущает себя не только обедневшей (ведь она лишилась всего, что раздарила), но и изменившей собственным клятвам. Эта несостоявшаяся смерть не что иное, как проступок, грех. Нужно было умереть в самый миг измены любимого, а вместо этого тянется череда хмурых и тусклых мгновений — ни смерть, ни жизнь. Каждое из этих мгновений напоминает о понесенной утрате, каждое убеждает, что жить больше невозможно. Первоначальная нехватка стала еще мучительнее. Раз восполнить ее некому, то отчаявшейся душе остается только одно — положить конец страданиям посредством самоубийства.

В «Сафо» символом разлуки, преграды, разделяющей Сафо и Фаона, становится море. Если эта преграда не может быть устранена *возвращением* любимого, тогда она превращается для страдающей души в последнее прибежище: Сафо бросается в него и гибнет. Этот двойкий смысл символа (сегодня мы называем это амбивалентностью) выражен в прекрасном монологе Сафо:

Да, всё здесь, всё: слава, скала, море; море, которое может вернуть его, а может принять меня в свои объятия; как оно благотельно! и сколько раз волны его становились верными служителями судьбы! (2, 695)

Близость моря, символа благорасположенной смерти, и решимость искать в нем прибежища — для Сафо это единствен-

ный способ обрести спокойствие. Измученная душа утишает свои муки, лишь решившись почти тотчас же покончить счеты с жизнью. Этим объясняются и удивительная безмятежность принявшей яд Дельфины, и величие отчаявшейся Сафо («подобной надгробному памятнику, который напоминает о смерти среди наслаждений жизни» — 2, 696); объясняются только этим одним: поддержку, которую эти женщины не находят в любимом, они обретают в сознательном выборе смерти.

Этому движению к смерти посвящена одна из прекраснейших страниц трактата «О влиянии страстей...». В самый ответственный момент в нем вдруг звучит — хотела этого г-жа де Сталь или нет? — прекрасный расиновский александрийский стих, искусно выражающий душевное смятение:

Придется навсегда отказаться от возможности видеть того, чье присутствие освежало бы ваши воспоминания, а речи сообщали им дополнительную горечь; придется бродить в местах, где он вас так любил, в местах, чей неизменный вид подчеркивает, как изменилось все остальное. Сердце объято отчаянием, тогда как тысяча обязанностей и чувство собственного достоинства требуют этого отчаяния не выказывать; вы не желаете вызывать жалость никаким явным несчастьем, но втайне вы переходите от жизни к смерти. С такою болью как бороться можно в свете? Только имея мужество убить себя. (1, 136)

Прервем на мгновение эту цитату. По видимости страдальца дошла до предела своих мучений, но на самом деле это лишь переходный момент, после которого выясняется одна из причин, которые, какое бы сильное горе ни причиняла разлука, удерживают страдальцу от самоубийства. Несколькими страницами раньше, говоря о любви, г-жа де Сталь утверждала: «Только у людей, способных принять решение о самоубийстве, может найтись довольно мудрости, чтобы вступить на великую дорогу счастья». Иными словами, нужно уметь положить конец своей жизни в тот момент, когда из нее уходит счастье, то есть когда исчезает любимый. Однако г-жа де Сталь не соглашается на небытие; ей нужна уверенность в жизни после смерти, неважно где — в потустороннем ли мире или в людской памяти. А если этой уверенности нет, она смиритсЯ с тем неполноценным посмертным существованием, какое

представляет собой жизнь в разлуке; она сама позаботится о том, как пережить свою смерть, как вести посмертную опустошенную жизнь. Продолжу цитату с того места, где ее прервал:

Но в таком положении сам этот ужасный поступок не принесет ожидаемого облегчения; той, кто не может рассчитывать даже на сожаление, следует проститься с надеждой вызвать посмертное сострадание — это бессмертие, столь потребное чувствительным душам. Не огорчить предавшего вас, не покарать его, не запечатлеться в его памяти — это и значит *умереть на самом деле*; а оставить его в объятиях той, кого он предпочел вам, значит причинить себе боль, которая, кажется, не оставит вас и за могилой. (I, 136)

Полное исчезновение пугает г-жу де Сталь. Она согласна умереть, но при условии, что пребудет вечным упреком. Теперь мы понимаем, что самоубийство для нее — способ остаться жить в памяти неблагодарного в роли мстительной Эринии и постоянно напоминать живым об их вине. Благодаря магии абсолютного отсутствия самоубийство должно навеки приковать неверного возлюбленного к той, кого он оставил. В самом деле, все самоубийства героинь г-жи де Сталь происходят в присутствии главных свидетелей: Дельфина умирает на глазах у Леонса; Сафо бросается в море во время брачной церемонии, связующей Фаона с Клеоной; Зюльма кончает с собой, лишь поведав всю свою историю судьям, призванным вынести ей приговор; Коринна расстается с жизнью на глазах Освальда.

Такова логика обвинительного самоубийства: оно становится бесполезным или смехотворным, если неблагодарный недостижимо далек. В этом случае смерть, даже если она положит конец страданиям, не достигнет искомой цели — чтобы образ брошенной любовницы вечно присутствовал в сознании изменника и служил ему укором. Ее добровольное исчезновение не вонзится в чужую душу, точно жало. Тогда не стоит и умирать. Лучше уж влачить горестное посмертное существование, ни смерть ни жизнь, на глазах у других свидетелей.

Пережить не только измену любимого, но и соблазн наложить на себя руки ради избавления от мук одиночества — испытание еще более тяжелое. Получается, что в отказе от самоубийства, способного вернуть утраченное спокойствие,

страдальческого героизма куда больше, чем в добровольном расставании с жизнью. Неудивительно, что написанные в 1812 году страницы, осуждающие самоубийство, представляют собой настоящую религиозную апологетику страдания. Впрочем, легко заметить, что отказ от самоубийства объясняется не только его неэффективностью в качестве наказания. Г-жа де Сталь готова предложить отчаявшейся душе другой выход: чтобы положить конец страданиям, надо умереть в собственных глазах, отрешиться от себя, иначе говоря, заменить реальное самоубийство «самоубийством моральным»:

Смирение, достигаемое с помощью религиозной веры, есть род морального самоубийства, и именно этим оно столь противоположно самоубийству действительному; ибо отречение от себя имеет целью служение окружающим, а самоубийство, вызванное отвращением к жизни, есть не что иное, как кровавая тризна по личному счастью. (I, 185)

Отрешиться, освободиться от себя, привыкнуть «судить себя, как другого», отказаться от «личности», «чтобы раствориться в мировом порядке»: вот формулы, которые мы находим в «Размышлении...» 1812 года. Была ли г-жа де Сталь в самом деле способна на такое «смирение»? Во всяком случае, сочинения ее свидетельствуют о такой возможности. Как ни мало она была склонна отказываться от того, что она называет *личным счастьем*, она неустанно указывала на существование счастья внеличного, которое называла поочередно то философическим, то поэтическим, то религиозным. Моральное самоубийство возвращает сторицей все потерянное, ибо окружающее пространство вновь заселяется людьми: мы вновь существуем вместе со всем миром...

Тут-то и открывается поле для меланхолии. Душа, которая отрешилась от самой себя, душа, для которой *личное счастье* осталось в прошлом, душа, которая обрела спокойствие в «моральном самоубийстве», не может, однако, забыть о своей скорби. Она свыклась со смертью, она ее пережила; ее мысль сделалась замогильной. Поэтому она и теперь продолжает быть живой покойницей. В ее утехах есть что-то бесплотное, что-то напоминающее об утлах Элизиума: это утхи *сладостной меланхолии*. Эпитет не менее важен, чем само определение;

он указывает на стигийскую, загробную разновидность меланхолии, отличную от той, которая толкает живых к смерти. В случае г-жи де Сталь речь идет — я на этом настаиваю — о меланхолии *посмертной*, финальной. Отсюда рассыпанные по ее текстам выражения вроде: «Меланхолия, последняя надежда несчастных» (I, 135); «Тот, кто еще может быть меланхоличен, может смиряться с горем, может сострадать самому себе, тот не несчастен» (I, 161); «Эта сладостная меланхолия, чувство, подобающее человеческому существу, плод человеческой судьбы, единственное сердечное расположение, которое оставляет размышлениям всю их действенность и всю их силу» (I, 164).

Здесь начинается писательство: в меланхолии, выражающей глубинное, преодолеваемое, но постоянно возобновляющееся страдание, г-жа де Сталь видит основу литературы северных народов — той литературы, которую она считает поэзией по преимуществу.

Таким образом, литература, плод меланхолии, приходит следом за решающим актом морального самоубийства. Поразительно сходство между определением реального самоубийства — «кровавая тризна по личному счастью» — и определением литературной славы — «яркая тризна по счастью». В двух этих формулах г-жа де Сталь дала точное определение тому слову, который стал уделом крупнейших писателей XIX века. Вступить в литературу — значит пожертвовать собой ради творчества, упразднить свое эмпирическое личное существование (то, в котором писатель бывает по-человечески счастлив или несчастен) ради иного существования, которое он ведет в своем творчестве. Бальзак, Флобер, Малларме отдают себя на заклятие, самоуничтожаются, отрекаются от самих себя ради того, чтобы на их место в жизни встали их произведения.

Г-жа де Сталь предсказывает эту черту современной литературы. Но идет ли она по указанному ею пути до конца? На мой взгляд, она остается на пороге литературного самоубийства, так же как осталась на пороге самоубийства морального. В «Сафо» Алкей, желая, чтобы Сафо целиком предалась служению богу Поэзии, обращает к поэтессе такие речи:

О, если, освободившись от земных страстей, ты захочешь наконец посвятить себя тому богу, от которого получила столько благоденствий, тогда, возможно, тебе однажды откроются тайны мироздания.

Но Сафо отвечает:

Тайна мироздания, Алкей, это любовь и смерть. Неужели ты полагаешь, что они мне неизвестны? (2, 708–709)

Сафо не желает отказаться от «земных страстей», потому что именно они, как ей кажется, открыли ей тайны мироздания. Изображая себя под именем Сафо, г-жа де Сталь не перестает оглядываться назад, туда, где *личное счастье* могло бы возродиться из руин. Она ожидает воскресения сердца, а не божественного призвания, не полного растворения во второй, литературной жизни. Героини, созданные ею, служат ей двойниками, но ее не вытесняют. Она не отреклась от собственной жизни ради того, чтобы даровать жизнь им. Творец в данном случае не приносит себя в жертву творению. Нашего сочувствия ищут не Дельфина или Коринна, а сама г-жа де Сталь. «Моральное» самоубийство, которое даровало бы им полноту литературного существования, не доведено до конца.

Чем это объяснить? Недостаточно сказать, что времена литературного экстремизма и терроризма в ту пору еще не наступили. Гораздо важнее констатировать, что для г-жи де Сталь жизнь, надежда, страсть остаются сильнее всего и притягают на главенство. Меланхолия г-жи де Сталь стремится установить какой-то «промежуточный» порядок между любовью к жизни и деспотическими требованиями литературы. Брошенная Нарбонном, г-жа де Сталь пишет трактат «О влиянии страстей...», но в то же время вступает в связь с Риббингом. Она приговорена к страданию, но упорно продолжает считать, что приговор может быть обжалован. Несмотря на монотонное «остинато»¹ страданий, она чудесным образом продолжает воспринимать существование как ряд новых событий, на основе которых можно помыслить новую будущность; новый избранник пробуждает старую химеру абсолютной взаимности, и за всеми *воображаемыми* смертями, которыми изобилует творчество г-жи де Сталь, мы ощущаем постоянное и настойчивое присутствие жизни, неизменную надежду на возможное счастье. Обманутые надежды возрождаются вновь. Хотя нам

1. Остинато (от *ит.* упорный) — в музыке настойчивое повторение мелодической, ритмической или гармонической фигуры. — *Прим. перев.*

и удалось разглядеть у г-жи де Сталь сугубо современный разрыв между царством *жизни* и царством *письма*, нельзя забывать и о первостепенной важности противоположного тезиса, который она выдвигает не однажды: жизнь неотделима от литературы; литература черпает свои силы непосредственно в размеренной энергии жизни, в пережитом счастье:

Разумеется, чтобы хорошо писать, требуется сильное чувство, но оно не должно быть душераздирающим. Счастье необходимо для всего, и самая меланхолическая поэзия должна вдохновляться порывом, предполагающим силу и наслаждения умственные. (1, 838)

Это важнейшее заявление очерчивает пределы той драматургии отчаяния, которую мы только что обрисовали. У г-жи де Сталь всегда очевидно присутствие витальной силы, которая превращает стремление к смерти в *воображаемую ипостась* самой жизни.

В самом деле, размышления о любви, смерти, самоубийстве, о которых шла речь выше, не занимают ум г-жи де Сталь полностью. В ее время частная жизнь и жизнь общественная не смешивались. Разумеется, Жермене Неккер была знакома меланхолия. Но еще важнее для нее всегда было стремление к деятельности в политической сфере. Пережитые ею страдания она сумела превратить в материал для литературы и тем самым как бы отстранила их от себя. Сила характера, престиж, стремление излагать дорогие ей политические принципы уравнивали у нее, хотя и не уничтожали полностью приступы меланхолии, притягательность и опасность которых она так прекрасно описала. Она по собственному опыту знала, что такое безнадежные влечения, но у нее хватило энергии для того, чтобы, после того как ее изгнали из Парижа, тайно покинуть Коппе и объехать всю Европу. В книге о Германии она рассуждает о Жан-Жаке Руссо и его меланхолии едва ли не как опытный клиницист:

Идея, которая, оставаясь неизменной, принимает, однако, тысячу разных форм, утомляет равно и своей пестротой, и своей монотонностью. Изящные искусства, умножая мощь воображения, умножают вместе с нею и остроту боли. Сама природа оказывается

в тягость, если душа не пребывает с нею в гармонии; ее спокойствие, которое некогда пленяло, теперь раздражает своим равнодушием; чудеса мироздания тускнеют в наших глазах; все кажется призрачным даже в ярком сиянии дня. Ночь тревожит, как если бы темнота укрывала в себе тайну наших бедствий, а блеск солнечных лучей оскорбляет наше сердце, погруженное в траур. Где искать прибежище от всех этих страданий? Неужели в смерти?

И далее она сочиняет пространную утешительную речь, с которой следовало бы обратиться к Жан-Жаку Руссо: «...Главное дело гения — выказывать высшую доброту души» (2, 240)¹.

1. «О Германии», ч. IV, гл. 6. Об участии г-жи де Сталь в политической жизни см.: *Vaczko B. Politiques de la Révolution française. Paris: Gallimard, 2008 (Folio).*

Пьер-Жан Жув, мастер промежутка

Читатель первой редакции «Пустынного мира» (1927)¹ с удивлением обнаруживает, что на последние страницы выплеснулся поток стихотворений Люка Паскаля, единственного уцелевшего героя этой книги, изобилующей жестокими поединками чувств, которые приводят всех остальных персонажей к гибели. Впрочем, о герое тоже нельзя сказать, что он уцелел: его жизнь практически исчерпалась, и только стихотворения показывают, что он еще существует. Поэзия рождается из мучительного угасания человека, чья история пришла к концу. Эти же стихотворения входят в сборник «Бракосочетания»: они написаны Жувом по следам любовного приключения Люка Паскаля. Фиктивная фигура, помещенная между писателем и стихами, указывает на длинный путь, пройденный художественным вымыслом. «Любой персонаж — только часть нашего внутреннего человека, и любое произведение, каким бы оно ни было, — личная исповедь, претерпевшая метаморфозу»². Сразу же отметим, что из окончательной редакции «Пустынного мира» стихотворения Люка Паскаля устранены. Это не означает, что Жув от них отрекся, иначе он не сохранил бы их в окончательной редакции «Бракосочетаний». Переиздавая свой роман с сугубой заботой о стройной конструкции, он пожертвовал всем, что могло привести к повторам. Хотя стихотворения больше не издаются в составе романа, они все же образуют его продолжение, и критики, исследующие связи между ними и самим произведением, не совершают насилия над его текстом.

1. *Jouve P.-J. Le Monde désert. Paris: NRF, 1927.*

2. *Idem. Commentaires. Boudry: À la Baconnière, 1950. P. 61.*

Мало констатировать, что истории некоторых жувовских героев — Люка Паскаля, Пьера Индемани (из «Гекаты»), Леонида (из «Главной сцены») — в очищенном виде находят продолжение в поэзии. Мало констатировать, что эти истории, столь жестокие и в то же время столь музыкальные, после тягостной схватки противоборствующих фигур переносятся в высокое пространство лирической свободы. Если стихи составляют «постисторию» основных протагонистов романа, то позволительно утверждать и обратное: почти вся жувовская поэзия подразумевает драматическую «предысторию», долгий тернистый путь, предвещающий рождение стихотворения. То, что можно сказать об отношении между циклом стихотворений и отдельным повествовательным произведением (например, между стихотворным циклом о Елене и повестью «В глубине лет»), следует понимать в более общем и более широком смысле. Нет ни одного стихотворения Жува, в котором не отразились бы испытания, вызвавшие его к жизни, за которым не угадывался бы предшествующий опыт. Опыт, связанный с личной судьбой, — однако, как мы догадываемся (для этого достаточно прочесть дневниковую прозу «В зеркале»)¹, в стихах элементы этого опыта, обусловленные биографически или историческими обстоятельствами, воспроизводятся и трансформируются в напряженно-образной форме. Стихотворение ретранслирует созданный ранее миф, который сам по себе уже возвышал пережитое до масштаба мифического образа. Можно судить об этом по стихам, написанным в связи с событиями 1940 года.

Итак, стихи рождаются с запозданием; их пускают в ход как последнее средство, и в силу этого они приобретают особенно важный смысл: перед ними стоит задача найти форму для того, что остается не исчерпанным предшествующей историей. Стихи — это продолжение испытания, но вместе с тем источник нового движения вперед, которое ими не завершится. Жув — мастер повествования о том, «что было дальше». У него есть проза, находящая продолжение в поэтических циклах, которые нужно читать вместе с этой прозой и по которым можно проследить духовный путь автора; но такое же ощущение «истории, продолженной стихами» может возникать и при

1. *Idem*. En miroir. Journal sans date. Paris: Mercure de France, 1954.

чтении иных стихотворений, которым какая-либо нарративная проза не предшествует. Любой внимательный читатель без труда различит в этих стихах бурное прошлое, из которого они возникают, многообразные страдания, в которых они берут начало, беззвучную основу, которую, не давая к ней подступиться, оберегают слова поэта. Вряд ли есть поэзия, теснее соотнесенная с осью времени, чем поэзия Жува, и более искусно трансформирующая свою драматическую темпоральность в пространственные образы. Вознося завершившуюся человеческую судьбу, которой она наследует, в область будущего, которое она порождает, поэзия Жува описывает это перемещение. Ее место, ее территория — в промежутке. Она не скрывает своего назначения: быть проводницей. Она выступает посредницей между историей, подчиненной закону времени, и горизонтом вневременности; она рассказывает о безмолвном натиске сил, рождаемых желанием, и о молчании, предощущаемом по ту сторону любого тварного существования. Она ищет образное выражение для движения от тревожной немоты к раскрепощенному молчанию, используя слова, которые несут в себе и темноту своего истока, и духовный смысл своей цели.

Примером может служить фрагмент «Пустынного мира».

В сорок второй главе этого романа Люк Паскаль возвращает себе любовь Баладины Сергуниной, чьим любовником он краткое время был несколькими годами раньше. Баладина — тип властной и нежной женщины, наделенной материнскими чертами; ее волосы обладают магической силой, и этим она предвосхищает Елену из «Глубины лет» или Изиду из более поздних стихов Жува. Над жизнью Баладины тяготеет темный рок, постоянно приносящий несчастья. В прошлом ее связывали любовные отношения с Жаком де Тоди, другом Люка Паскаля. Жак покончил с собой по ряду причин, к которым имеют отношение и Баладина, и Люк Паскаль. В тот момент, когда Люк и Баладина встречаются вновь, они знают, что их первое сближение способствовало самоубийству Жака: в самой сердцевине их истории присутствует мертвец, и Смерть не может не участвовать в их любви.

Когда Баладина — на этот раз ничем не связанная — вновь отдалась Люку Паскалю, был август и они находились в Конше, в том же доме. Необычный вечер: кафельно-голубое небо, еще

рыжеющая в сумерках дорога, у которой стоял дом, и могучие деревья, тянущиеся ввысь своими клиновидными верхушками.

Вдали прокатывался гром. В черном квадрате распахнутого окна слышалось мерное свиристенье полевых сверчков, не смолкавших до полуночи.

Баладина не хотела снимать одежду, как будто собиралась с минуты на минуту вновь уехать и никогда не возвращаться. Уступая, она подумала: зачем мне что-то скрывать? Она сбросила с себя все. Статуя, тяжело покачивающаяся вздыбленными грудями. Люк, закрывая глаза в любовной истоме, ждал чуда, которое должен принести этот вершинный день, исполненный меланхолии. Все трое, слитые воедино и примиренные. В меланхолии вечно длящегося прекрасного дня¹.

Погожий вечер, гроза, ночь, любовь, нагота — все это сменяет друг друга странным, стремительным и в то же время бесхитростным образом, венчаясь видением статуи, которая воплощает в себе любимую женщину и ее мифического двойника. В пространстве грез герою мерещится возможное счастье, способное включить в любовь двоих присутствие погибшего друга. Эта загробная составляющая наполняет прекрасный день меланхолией. В воображении Жува и в страстях, владеющих его персонажами, безусловно, есть элемент жертвенного истребления (иначе «садизма»), разрушающего всякое обладание. Баладина, на которой женится Люк, бежит и исчезает навсегда. После этой утраты любовь Люка обретает предельную силу, получая новое измерение: мы слышим голос поэзии и вместе с ним голос религиозного порыва. Вконец опустошенный, неспособный изгнать из своего воображения лицо возлюбленной, терзаемый жестоким чувством вины, Люк ищет выход в стихах. Именно тут действие перебивается стихотворением, составляющим всю сорок девятую главу первой редакции романа, а позже, в «Бракосочетаниях», получившим название «Меланхолия прекрасного дня»:

Громады деревьев высятся в свете дождливого лета
Небес не узнать: лунный блеск рассыпал свое серебро
Рядом со вспышками рыжих закатных лучей в облаках,
Солнца нет. А если назад оглянуться, виден

1. *Jouve P.-J. Le Monde désert. P. 190.*

Весь этот единственный день, беспощадно прекрасный и жаркий,
Весь беспощадный ход прекрасного дня
И уже темнотой напитаны земли, которые с ревом хлестала гроза,
И крылья сложив уносятся вдаль птицы
И руками лазури себя сдавило пространство
Его грудь исторгает стон в объятьях лазоревых рук,
А город залит, задушен привычным зноем
И девушки млея свой гладкий пушок подставляют лучам
В недрах прекрасного дня.

О Боже! зачем эти девушки готовятся умереть
Зачем в наших краях выдается столь пасмурным лето
И зачем шесть миллионов жителей здесь побывали
На деле не задержавшись даже на час?
О Боже, как много миров, лишенных жизни
И, напротив, как мало тех, к которым приблизилась смерть:
Статуя, что, слегка шевелясь,
Тяжело качает вздыбленными грудями¹.

Читатель сразу же узнает в этих стихах углубленную переработку сорок второй главы романа, но в иной — мрачной и гибельной — перспективе. Это лирическая амплификация «главной сцены» из предшествующей истории. Все элементы романной интриги устранены; тем не менее пережитая драма сообщает стихам движущий импульс.

Стихотворение умалчивает о прошлом, но остается его ответвлением. Как мы догадываемся, стихи рождаются под воздействием боли, вызванной исчезновением любимой женщины. В более общем плане они надстраиваются над закончившейся историей и питаются материалом нескольких изжитых судеб. Повторим еще раз: то, что верно применительно к этому отдельно взятому стихотворению (сначала включенному в текст романа, потом из него изъятому), скорее всего, можно утверждать о большинстве стихотворений Жува; мы чувствуем, что в сознании автора до их возникновения существовал целый мир внутренних образов — образов исчезнувших людей, — и стихи сохраняют воспоминание об этом мире.

1. *Jouve P.-J. Poésie. T. I. Paris: Mercure de France, 1964. P. 77.*

Поскольку у нас есть возможность сопоставить текст *истории* и текст *стихотворения*, мы можем оценить сдвиги и расширения, которые эта история претерпевает.

Стихотворение разворачивается торжественно и довольно медленно. Роман, напротив, поражал нас быстро движущейся вереницей образов и событий. Отметим, что повествовательный темп Жува — если не считать восхитительных описаний предметов или пейзажей, а также некоторых медитативных пауз — характеризуется крайней живостью. События буквально врываются в рассказ. Эта особенность стиля не случайна. Она связана с интуитивным представлением о роковой силе чувств. Жувовские персонажи не распоряжаются своими побуждениями: их поведение — результат действия механизмов, которые иррациональны и не знают сбоев.

Важнейшие поступки героев Жува по большей части носят характер *раптуса*¹. Его проза балансирует на грани чистого мифа, то есть рассказа такого типа, где персонажи выглядят лишенными бессознательного, поскольку сами по себе олицетворяют фрагменты бессознательного. Таким образом, Жув-романист — живописец «пустынного мира» или злых чар Гекаты — изображает, свободно творя, детерминированный и даже сверхдетерминированный мир, населенный персонажами, чья свобода полностью поработана. Мы встречаемся здесь с теми же символами неизбежности, резкого и молниеносного вмешательства рока, какими Жув восхищается в либретто некоторых великих опер: в речитативе из моцартовского «Дон Жуана», в «Войцек» Бюхнера (доведенном до крайнего напряжения Альбаном Бергом), в трагедии Веккинда «Лулу». Но в опере возможность мгновенно показать неодолимую силу рока — законное право композитора. Жув, со своей стороны, знает, что превращать рассказ в музыку, накладывая на него поэтические элементы, противоречит законам рассказа. Знает, но не отказывается строить рассказ так, чтобы направлять его к горизонту раскрепощения. Именно поэтому роман *продолжается* в поэзии. События завершаются, но их музыка длится и после этого. Во многих отношениях стихотворения Жува относятся к предшествующему им

1. Раптус — в психиатрической терминологии внезапный взрыв аффекта, например порыв к самоубийству; наблюдается при депрессии и меланхолии. — *Прим. ред.*

рассказу так же, как музыка к либретто: они расширяют исчерпанную историю и откликаются ей на различных уровнях, переключаясь в регистры предельной чувствительности. Они дают высвободиться остаткам энергии, которые не растрочены в катастрофе, поглотившей стремительную механику рассказа. Сложению стихов предшествует смерть, ставшая для них исходным пунктом: протагонист спасся во время кораблекрушения, в котором он видит следствие Грехопадения. Он выброшен на последний берег; отныне перед ним — только его смерть. Таким образом, жувовские стихотворения помещаются между двумя смертями: гибелью возлюбленной героя и его собственной гибелью, областью личной смерти, куда взмывают послушные слова. К примеру, стихотворение «Меланхолия прекрасного дня» (вернемся к «Пустынному миру») предварено исчезновением героини и прямым образом готовит внутреннюю смерть уцелевшего героя («так мало тех, к которым приблизилась смерть»). Понятно, почему для Жува так значимо, что скрипичный концерт Альбана Берга («Памяти ангела») был написан в промежутке между утратой «восхитительного существа» и смертью самого композитора. Какими бы ни были внутренние достоинства этого сочинения, важно то, что оно разворачивается в «биографическом» пространстве, а для Жува это по преимуществу и есть пространство искусства.

В романе описание прекрасного дня развивалось в ускоренном темпе. Стихотворение о прекрасном дне, напротив, дает застывшую картину, как если бы время остановилось. Вначале это фантастический ночной пейзаж с многочисленными проблесками лунного света в небесах; но описываемый далее жаркий день не следует за ночью: он, «если назад оглянуться», несет ее в себе. Разные пространства смешиваются: один и тот же мифический по своей природе пейзаж вращается в пространстве мысли, не сообщаясь с внешним круговоротом ночей и дней. Некоторые элементы этого пейзажа были сжато описаны в сорок второй главе романа: «могучие деревья», «кафельно-голубое небо», «еще рыжеющая дорога», «гром», который «прокатывался вдаль», ночь. В стихотворении эти элементы представлены более подробно, более торжественно; им придан какой-то сверхприродный характер; они вовлечены в напряженную работу воображения, где уже невозможно

различать между объективным и субъективным. Жув возводит мифический театр, где декорацией служит явление душевной жизни, приобретающее космические масштабы. В этом смысле все здесь — какое-то событие, а не просто декорация. «Дождливое лето», «вспышки рыжих лучей в облаках» — это овеществленные аффективные порывы, это материализованные чувства. В творчестве Жува пейзаж неотделим от драматургии.

Но хотя пейзаж из первой части стихотворения, допускающий оглядку вспять, развернут в застывшем времени, у нас все же остается впечатление, что в нем таится нечто *незапамятное* и что он несет в себе — в этом отношении он похож на все стихотворения из «Симфонии Богу», которую этот текст открывает¹, — наследие какого-то прошлого, более давнего, чем то, о котором повествует роман. Этот момент важен: поэзия Жува продолжает его прозу, однако стихи позволяют увидеть время более давнее, чем история, рассказанная в прозе, точку зарождения сил, которые управляли ходом этой истории и привели к катастрофе. Стихотворение высвобождено из быстротечного времени, в котором развивается конфликт персонажей, оно царит над более широким временем предвидения и размышления. Ему видны истоки бытия; оно конструирует будущее, исполненное ожидания и надежды... Стихам дано осуществлять транспозиции и смещения, в них есть особая динамика, благодаря которой элементы повествовательного сюжета переносятся в совершенно иное образное пространство — в пространство незапамятно-архаическое или, напротив, в эсхатологическую даль. Ясно, что такие смещения — одна из основополагающих поэтических операций — предполагают глубокое преобразование смысла транспонируемых образов: попадая в другую психическую атмосферу, они и строятся по другим законам. Свобода, демонстрируемая жувовским стихотворением, подразумевает дешифровку тех движений в темных слоях человеческого сознания, которые подчиняются тиранической необходимости. Обрисовывается цепочка: от образов из романной истории к архаическим образам, от архаических

1. «Симфония Богу» — второй раздел книги «Бракосочетания». — *Прим. перев.*

образов — к тем, которые строит свободный поэтический вымысел, конечный производитель художественных работ. Тем самым в творчестве Жува находят примирение *изначальный* рок и чрезвычайно непринужденная художественная разработка — так что свобода искусства соединяется с истинной *испытания*.

Пока стихотворение о прекрасном дне оставалось внутри «Пустынного мира», некоторые образные смещения были слишком очевидными. Стихи должны заметить следы того движения, которое привело к их появлению. Пространство, их предвещающее, заполняют не они сами, а читатель — опираясь на них, но не располагая подсказками поэта и, что особенно важно, не сковывая себя однозначным прочтением, иначе стихотворение утратит «способность к вибрации». Зато благодаря первой редакции «Пустынного мира» критики имеют счастливую возможность увидеть последовательные моменты аффективной эволюции.

Баладина, героиня романа, в стихотворении не появляется. Стихия женской плоти здесь представлена «девушками», а тема волос, ассоциированная с фигурой Баладины, стала «пушком» (ронсаровское словечко, освеженное Жувом), который девушки «подставляют лучам». Тем самым женский образ переключается в регистр горячей влажности, нечистоты, греха. Это смещение связывается с упоминанием города, раздавленного зноем, — образом чувственного ада. Первая часть стихотворения направляла наш взгляд ввысь, к лунному блеску, облакам и лазури. Сразу же после этого нас препровождают в низину. Слова «задушен привычным зноем» указывают на спуск в бытовую безнадежность.

В то время как пейзаж, набросанный в начале стихотворения, может показаться видоизмененным отголоском счастливого дня в Конше (в те годы — зеленом пригороде Женевы), во второй части стихотворения герой замыкается в отчаянии, постигшем его в Париже. Мы различаем в этом тексте постоянно присутствующее у Жува колебание между зачарованностью Парижем (любимым и вместе с тем проклятым городом) и влечением к пейзажам, которыми радуется его душу край гор и озер, крестообразная — от Женевы до Вены и от Зальцбурга до Флоренции — территория, с неизменной узловой точкой в долине Инна, месте действия «Главной сцены».

В любовном эпизоде «Пустынного мира» мы читали:

Уступая, она подумала: зачем мне что-то скрывать?

Она сбросила с себя все.

Статуя, тяжело покачивающаяся вздыбленными грудями¹.

А в стихотворении:

И, напротив, как мало тех, к которым приблизилась смерть:

Статуя, что, слегка шевелясь,

Тяжело качает вздыбленными грудями².

Странный повтор. Мысль о «близкой смерти», желание смерти возникают в точности там, где в романе появлялась обнаженная возлюбленная. Ничто так наглядно не демонстрирует тайное родство Эроса и смерти — не только предмет теоретических размышлений Жува, но и основную пищу его воображения. Смещение, которое мы только что обнаружили, видимо, тем более показательное, что оно носит бессознательный характер. На более сознательном уровне та же тема родства Эроса и смерти звучит в стихе: «Зачем эти девушки готовятся умереть».

Героиня романа заменена в стихотворении образами статуи и девушек, а также мыслью о смерти, — но нужно отметить еще и отсутствие героя. Здесь никто не говорит «я». «Я» бесследно исчезло. Думаю, что это отсутствие тесно связано с меланхолическим чувством роковой неизбежности, которое доминирует в стихотворении. Пространство персонифицировано («руками лазури себя сдавило пространство»), и этой сверхприродной одушевленностью пейзажа как бы уравновешивается исчезновение поэта. Субъективно переживаемая боль находит выход в крике «исхлестанных земель», в стоне пространства. Однако тут же этот крик «извне» сменяется вздохом и мольбой («О Боже!»). Начиная с этого момента говорит *кто-то*, из тревоги и отсутствия вновь рождается какое-то «я». В целом стихотворение движется от описания безличного мифического пейзажа, населенного антропоморфными космическими фигурами, к моменту, когда прорывается голос личной молитвы. «Смещение» должно было произойти по ходу стихотворения. Если начальный пейзаж высился в остановленном времени,

1. *Jouve P.-J. Le Monde désert. P. 190.*

2. *Idem. Poésie. T. I. P. 77.*

то финальная молитва, исходящая из низины, приводит в движение новое время — время субъективное, направленное к смерти и измеряемое лишь ритмом выдыхаемых слов.

Здесь надо заметить, что стихотворение являет нам смерть в двух ее видах. Первый — это уже наступившая смерть, несуществование, поражающее «шесть миллионов жителей» и «миры, лишённые жизни»; второй — смерть будущая, к которой и устремлена молитва. Унизительной смерти, связанной с гибелью души, противопоставляется смерть, которая, напротив, может стать спасением души, восхождением жизни к избавлению. Вот почему стихотворение может обличать избыточную власть смерти («как много миров, лишённых жизни») и тут же, почти без паузы, сетовать на то, что смерти недостает («как мало тех, к которым приблизилась смерть»). Не обязательно помнить интригу «Пустынного мира», держать в уме исчезновение возлюбленной героя — из самого стихотворения видно, что поэтическая энергия стремится к переходу между этими двумя видами смерти.

Восхищает точность, с какой Жув поэтически выражает опыт меланхолии. Застывшее время, дни и ночи, протекающие в одном и том же пространстве страданий, неотпускающий приступ уныния, состояние неподвижной паники, то скливаемый взгляд, устремленный на город, где всеобщая смерть, кажется, уже сделала свое дело, острая жажда конца — все это говорит о состоянии сильнейшей тревожности. В этом стихотворении мы находим одно из наиболее достоверных изображений того расхождения между внешним и внутренним временем, которое психологи считают одним из основных признаков меланхолии. Ведь краткое мгновение, по истечении которого «шесть миллионов жителей» перестали жить, отмечено именно на циферблате меланхолии. Миг меланхолии длится дольше, чем многие дни: в этот миг видно, как нескончаемо льющееся время бесплодно прибавляется к уже наставшему концу света. Меланхолия в ее тяжелой форме — это непрерывное страдание, рождающееся из ощущения, что все на свете поражено брэнностью.

В мире Бодлера меланхолия часто использовала для противопоставления конечного и бесконечного антитетическое отношение фигуры и фона — черную фигуру на светящемся фоне или светлую фигуру на фоне темном. Контрастный

образ — один из самых онтологически значимых. Жув развивает и продолжает бодлеровские открытия, над которыми он постоянно размышлял. В стихотворении, которое мы обсуждаем, для исходного пейзажа характерно совмещение противоположностей. *Ночи*, пронизанной лунным блеском, противопоставляется прекрасный *день*, в глубине которого — *темнота* («зачем в наших краях выдается столь пасмурным лето»). Более того, эти два пейзажа выступают в роли антиномического фона по отношению друг к другу. Контрастный образ, поставленный на службу символическому изображению внутреннего пейзажа души, играет тончайшими переливами. Жув умеет мастерски продвигать сознание к такому уровню, где для него «светлое становится черным, черное — светлым»¹. Он достигает этого благодаря своему искусству сопоставлять образы — так, чтобы одновременно нарушать порядок и упорядочивать, крушить и строить, низводить лучи горней лазури к Ахерону ночного желания.

Если верно, что меланхолия выражается в противоречии между брэнностью и силой, стремящейся вырваться из плена брэнности, то ничто не подтверждает этого лучше, нежели финальный образ стихотворения:

Статуя, что, слегка шевелясь,
Тяжело качает вздыбленными грудями².

Женское начало здесь являет себя в двойном обличье: эротической притягательности и телесной отяжеленности. Нагая статуя — это заостренная метафора брэнности, несущей в себе вину. Но этот образ, как мы уже подчеркнули, соседствует с желанием смерти, которая «приблизилась». Это странное соседство, это тесное соприкосновение слов, призывающих смерть, и слов, говорящих о любовном влечении, сводит вместе два противоречащих друг другу принципа — завершенность формы и отказ от всякой формы. Как видим, жажда гибели, определившая исход предшествующей романной истории, действует и внутри стихотворения. Стихотворение наследует истории, рассказывавшей о любви и смерти, разрыве и гибели. И в поэзии — уже на другой стадии творчества — та же схватка, та же потребность в разрыве и гибели

1. *Jouve P.-J. Proses.* Paris: Mercure de France, 1960. P. 36.

2. *Idem. Poésie.* T. I. P. 77.

возобновляются. Образ здесь рождается из исчерпавшей себя истории — и образ этот, воплощенный в прекрасной словесной материи, в свою очередь, стремится быть испепеленным, пройти через испытание огнем:

Милый образ сожженный дотла

Прощай прощай ты больше меня никогда не увидишь¹.

Красота, возникающая из жертвоприношения, в свою очередь приносит себя в жертву. Так создается духовный объект, «небесная материя», представляющая собой и восхитительное *тело*, и отрицание всякой телесности. Поэзия в творчестве Жува — это сила, конструирующая форму, но вместе с тем — сила, отстраняющаяся от искушения формами, отказывающаяся от обладания предметами. То же относится к графическому облику стихотворения, к его расположению на книжной странице: Жув сообщает стихам равновесие и красоту благодаря несравненному типографскому мастерству и вкусу; он умело размыкает текст, приоткрывая область, лежащую по ту его сторону, с помощью точной дозировки элементов отсутствия и молчания: лакун, пробелов, полей, интервалов. Его искусство живет незащищенностью. Часто описывая аскетический опыт, он тем не менее чувствует свою постоянную связь с грехом, который может вновь утянуть душу в свои низины. Короче говоря, меланхолия, рожденная ощущением брэнности, стремится *вырваться* из нее одним рывком, который приобретает смысл то греховной *трансгрессии*, то *восхождения* к священным высотам. Верная и в этом отношении бодлеровским урокам, поэзия Жува всегда сохраняет «двойное стремление»².

Нужно ли приводить здесь памятные тексты, утверждающие, что путь к горным высотам может пролегать через бездну греха? *Perissem, nisi perissem*³. Следует еще добавить, что по законам поэзии духовная цель может предстать только как предмет влечения, сожаления, желания, жажды, образного преломления — и ни в коем случае не быть однажды завоеванным

1. *Jouve P.-J. Les Noces. Paris: Au sans pareil, 1928. P. 56.*
2. Цитата из «Моего обнаженного сердца» Бодлера: «В каждом человеке всегда живы одновременно два стремления: одно — к Богу, другое — к Сатане» (перевод Г. Мосешвили). См.: *Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. М.: РИПОЛ классик, 1997. С. 435. — Прим. перев.*
3. Если бы я не погиб, то погиб бы (*лат.*). — *Прим. перев.*

и хранимым благом. В «Пустынном мире» самая трагическая неудача уготована персонажу, который в начале повествования пытался кратчайшим путем покорить горную вершину и увидеть первый рассветный луч. С помощью поэтических воспарений нельзя стяжать и спасение души: оно не может и не должно застывать в какой-либо форме. Однако поэзия, даже и восставая против формальной завершенности, всегда сохраняет связь с формой. Художник забывает сделанное, стирает и начинает заново. Хотя ему и случается вписать след своего духовного странствия в прекрасный объект, которым становится стихотворение, он не должен терять готовность разрушить этот объект, как и любой другой, — чтобы оставаться таким же нагим, жаждущим, беззащитным перед «опасным начальным движением», как в день своего появления на свет.

Поэзия привольно дышит только в том случае, если у поэта хватает смелости быть вечным вероотступником. Он должен упорствовать в своем желании оставаться мастером промежутка: между мраком нашего телесного удела и ослепительным видением, существующим только в наших надеждах.

Сатурн в небе минералов

Сатурн стал товарищем Роже Кайуа с очень давних пор:

В лицее я был смущен стихом латинского поэта: *Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus, Magna virum*¹. То, что землю приветствуют как мать урожаев, казалось естественным. Для меня не было секретом, что упоминание Сатурна отсылает к золотому веку. Но я знал также, что он пожирает своих детей. Более того, поскольку я тогда читал Парацельса, Джона Ди и самые разные книжки, популяризирующие алхимию, то видел в Сатурне прежде всего губительное светило, повелевающее свинцом и меланхолией, да еще и окруженное кольцами (неподвижными или вращающимися вместе с ним?), из которых ближайшее к нему носило имя *траурного кольца*².

Позже Сатурн взойдет в небе минералов. Кайуа обнаружит лучи этой пагубной планеты в куске известняка из своей коллекции:

Над светящимися бороздками, в уголке этого герба, пощаженном дождем кривой штриховки: далекий диск, крохотный кружочек, в котором по блеску свежего свинца можно узнать образ печального Сатурна³.

Похожий камень Роже Кайуа упоминает — в художественном тексте, заполняющем лакуны истории, — как вдохновителя дюреровской «Меланхолии I»:

1. «Здравствуй, Сатурна земля, великая мать урожаев! / Мать и мужей!» (Вергилий. Георгики, II. Пер. С. Шервинского. — *Прим. перев.*).
2. *Caillois R. Le Fleuve Alphée. Paris: Gallimard, 1978. P. 140.*
3. *Idem. L'Écriture des pierres. Genève: Skira, 1970. P. 106.*

Он всматривался в прозрачную пластинку, за которой дрожал огонек лампы. И сразу заметил восходящую (или шедшую на закат) черную звезду в асфальтовом или пепельном ореоле. Он тут же представил себе вселенную, где все устроено наоборот, где черное как смоль солнце источает мрак¹.

Признавая, что совершенная форма минералов «зиждется на отсутствии жизни, на зримой неподвижности смерти»², Роже Кайуа в то же время добавляет: «В этих зеркалах я стараюсь рассмотреть свое — далекой давности — отражение»³. Неудивительно, что он ассоциирует себя с чувствами, которыми в его книге наделяется Дюрер:

Подобно змепоклонникам, грамматософистам, подобно Дюреру и Гюго, мне случается воображать — впрочем, никогда не называя его ужасным, — иное, бывшее солнце, разливающее волны изначальной тьмы⁴.

В другом тексте⁵ Кайуа уподобляет «камешек со стесанными углами» барочным аллегориям земной тщеты, *vanitas* — жанру живописи, в котором меланхолия легко находила объект для печальных раздумий или для самопроецирования. Эти полотна почти совпадают во времени с опытом (также воображаемым), который Гофмансталь в своем знаменитом «Письме» приписывает лорду Чандосу, — опытом меланхолическим и вместе с тем экстатическим упоминанием в *цитате* из сочинения Гофмансталя на заключительных страницах «Реки Алфей». Кроме того, мы знаем, что цитирование — литературный прием, характерный для той же эпохи и связанный с особой манерой письма, на которой — в особенности у Роберта Бёртона⁶ — лежит тень меланхолии.

В последних текстах Кайуа нет ни горечи, ни уныния. Меланхолия там неотделима от блаженного созерцательного состояния, которое она уравнивает. Фичино назвал бы

1. *Idem*. Trois Leçons des ténèbres. Paris: Fata Morgana, 1978. P. 19.
2. *Idem*. L'Écriture des pierres.
3. Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни / Пер. Н. Кисловой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. С.247. — Прим. перев.
4. Caillois R. Aveu du nocturne. Paris: Agorà, 1975 (без пагинации).
5. *Idem*. Trois Leçons des ténèbres.
6. Ibid.

такую меланхолию «благородной», поскольку она не имеет ничего общего с парализующим оцепенением и может сочетаться с лирическим взлетом, с раскованностью воображения. В противоположность романтической меланхолии, побуждающей к иронии и разрывам, меланхолическое чувство разливается по бархатной прозе Роже Кайуа в момент *возвращения*, новой полноты бытия, когда Алфей, пересекший море, опять становится речным источником:

Чернилами, смолюю, копотью, асфальтом и дегтем ночь напоминает мне о том, скольким я ей обязан. Тонкой перстью сожженных костей, черной гангреной, съедающей злаки, золой осужденных книг ночь напоминает мне о моем рождении. Я сын ночи¹.

Дитя ночи... Мы как будто слышим здесь отзвук слов гётевского Мефистофеля: «Я части часть, которая была / Когда-то всем и свет произвела. / Свет этот — порожденье тьмы ночной»². Когда Кайуа в фильме о 15-м округе Парижа предстает в плаще и бархатной полумаске, он не просто примеряет театральный костюм. Не голосом ли Мефистофеля нашептаны фразы, воспевающие вечность камней, которая лежит по ту сторону образов, внушенных этими камнями художнику (в данном случае Дюреру), более того — по ту сторону времени, там, где уже исчезли род человеческий и все живое?

Как в самом начале, теперь существовала только пустыня, усеянная бессмертными камнями: среди них, полагаю, лежал и агатовый кругляш, хранивший в своей плотной прозрачности «наоборотное» солнце, и неприкаянный многогранник, схожие с геральдическими фигурами на никому не нужном гербе³.

При подобном взгляде человеческий род — «поздний», «скоропреходящий», «заблудший» — предстает побочным явлением, ненадолго потревожившим минеральную вечность. Всего лишь частным эпизодом бесконечно более обширной длительности. В «Реке Алфей», оглядывая свою жизнь с такой же орлиной высоты, Кайуа называет *частным эпизодом*

1. Caillois R. Trois Leçons des ténèbres.
2. Перевод Б. Пастернака. — *Прим. перев.*
3. Caillois R. Trois Leçons des ténèbres. P. 25–26.

и весь тот период, когда он старался как можно точнее описывать праздники, игры, человеческие заблуждения: «Постепенно я пришел к выводу, что едва ли не все мои разыскания и труды были гигантским частным эпизодом, в котором я позволил себе замкнуться, который длился почти всю мою жизнь и охватил собой почти все мои книги»¹. Это отречение от пройденного пути следует, без сомненья, отнести на счет новой ясности сознания, строго судящего чрезмерные притязания юности, — но, несмотря на тихую просветленность интонации, здесь налицо и разочарование в себе, без которого картина меланхолии не была бы полной.

Как известно, в молодости Роже Кайуа испытывал жгучий интерес ко всему таинственному и к «ночной стороне природы». Но это увлечение (сюрреалистический период) длилось недолго: почти сразу последовал резкий разворот — не столько в отношении к чарам ночи, которых он никогда не отрицал, сколько в способе на них реагировать. Лучше, рассудил Кайуа, воздавать почести ночной тьме, чем вступать с ней в противоборство, не говоря уже о том, чтобы по-мальчишески ее задирать. Таинственное осталось под прицелом, но теперь Кайуа смотрел на него иным взглядом, который, не позволяя себя обворожить, вооружился всей мощью разума. Позиция боевая — более того, двойко наступательная, позволявшая ополчиться и на таинственное как таковое, и на адептов «самопроизвольности» и легковесных восторгов. Задачи, стоящие перед воинствующей «ортодоксией», формулирует в этих запальчивых сочинениях сын не Сатурна, а Марса, не меланхолия, а *гнев*. Враги были названы: любое капитулянтство мысли, но в равной мере и узкий рационализм, опирающийся скорее на правдоподобие, чем на систематическую последовательность. С бодрым нетерпением Кайуа был готов безотлагательно перейти в атаку, дабы вернуть жизни здравый порядок. Этого, считал он, следует добиваться «всем своим существом». Значит, и порвать нужно было со всем и всеми: с существующим положением вещей, но даже в большей степени — с бунтарями, стремящимися лишь к новым формам рабства. Кайуа проповедовал аскезу, самопожертвование, любовь к *опустошенности*, вознаграждением за которые станет

1. *Idem*. Le Fleuve Alphée. P. 67.

подлинная независимость. И отвергал по причине «слабости» и «несостоятельности» почти все формы собственно литературной деятельности, прежде всего — поэтические игры сюрреалистов. Права признавались только за строгим — следующим принципу связности и систематичности — осмыслением социальных фактов, по большей части трактуемых как природные объекты (из природы, полагал в ту пору Кайуа, можно почерпнуть, как в его знаменитых исследованиях миметизма, рабочие модели психологических и социальных механизмов поведения). Принципы послевоенного «структурализма», позже воспроизведенные в «Играх и людях», были ясно изложены уже в ранних социологических работах Кайуа.

Эта доктрина объявляла себя созданием «люциферовского» ума. Как она провозглашала, «маловероятно, чтобы в мире, который во всем предстает нам как единая вселенная, содержался непреодолимый разрыв между воспринимаемым и формами восприятия»¹. В то же время она призывала к сущности знания:

По мере того как познание становится все взыскательнее и стремится все глубже проникать в свой предмет, на первый план выходят вопросы метода, организация знания становится важнее его материи, мы стараемся понять сам процесс нашего понимания. Мы интересуемся не столько тем, что познаем, сколько тем, как познаем, и постепенно именно это становится единственным предметом познавательных усилий. Тогда и достигается опустошенность — у исследования больше нет другого материала, кроме собственного синтаксиса. Дорога эта коротка, но все-таки вынуждает к величайшим жертвам².

Вместе с тем этот постулат о единообразном знании, соединяющем разные области, и о вселенной, целиком подчиненной стройным законам сочетаемости, не исключал того, что на уровне переживаемых мысленных установок Кайуа

1. *Caillois R. Le Mythe et l'Homme. Paris: Gallimard, 1972. P. 214. (Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С. 136–137. Пер. С. Зенкина. — Прим. перев.)*
2. *Idem. L'aridité // Mesures. 1938. № 2. P. 8–9. (Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры / Пер. С. Зенкина. М.: ОГИ, 2007. С. 294. — Прим. перев.)*

допускал противоречия, конфликты и даже своеобразное манихейство, определявшее зло как «разрастание», «вспухание», «брожение» — то есть благодушное самодовольство, деланную раскованность, пустопорожние разглагольствования:

Я записал тогда, не посмеяв ее обнародовать и в полной мере отнести к себе самому, безусловно утрированную максиму, звучащую примерно так: «Я ненавижу зеркала, деторождение и романы: они населяют мир излишними существами, понапрасну нас отвлекающими»¹.

В пределе Кайуа призывал «братъ сторону человека» «против самой природы» — пусть человек и не в состоянии отрицать свои природные корни. В годы, когда часто, и притом романтически, рассуждали о бунте, только такое «ужесточение позиции» казалось ему по-настоящему «плодотворным бунтом». Изначально общество (культура) предоставляет человеку единственную возможность выйти победителем в борьбе с природными силами:

Общество нам подобных помогает нам возвыситься над той глиной, чьим сомнительным потомством, несмотря на все усилия, мы остаемся².

Но враждебные силы — глина, природа — действуют везде и всюду, стараясь отвоевать утраченные позиции и сдвинуть в свою пользу ту границу, за которую отступает, держа оборону и пытаясь там суверенно править, трезвая мысль. Не успел Кайуа постулировать антиприродные свойства социальной жизни, как ему приходится признать, что враг уже проник внутрь нее и что ожидаемая поддержка отсутствует:

Неодолимая инерция постоянно вынуждает общество опускаться вновь на уровень природы, подчиняясь ее недостойным законам. Тем самым оно тоже становится отвратительным, и человек должен сражаться уже против него, стараясь внести в него другие, не столь низменные законы, которые он сумел для себя уяснить³.

1. *Idem.* Rencontres. Paris: Presses universitaires de France, 1978. P. 56.
2. *Idem.* Babel. Paris: Gallimard, 1948. P. 284.
3. *Ibid.*

Тем самым общество в целом оказывается втянутым обратно в лоно первозданной глины, а ум, не желающий этому поддаваться, оказывается обреченным на почти полное одиночество: он пересчитывает товарищей по оружию, пытается их сплотить в общество частичное — элиту или последнюю когорту, — перед которым стояла бы задача практиковать «активную социологию», действующую наподобие техники, опирающейся на естественные науки:

Общество — это вторая природа, и <...> человеку по силам его упорядочить¹.

Мечта, от которой Кайуа со временем отречется, но которую надо было пережить сполна, чтобы довести *дуалистический* взгляд на мир до логической завершенности. Мечта, очерченная достаточно ясно, чтобы помочь Кайуа в изучении «духа сект», чьи стратегии и механизмы соблазнения он в дальнейшем сумеет описать как бы изнутри. Нельзя избежать впечатления, что эта мечта об активном господстве питалась фантазмом противостояния мягким, влажным, чудовищно плодородным силам (образы опасной женственности?), угрожающим поглотить тех, кем они завладеют. Эпизод из «Реки Алфей», где рассказывается о том, как товарищ по детским играм Кайуа утонул «в грязной жиже», среди развалин, оставленных войной, показывает, насколько ранним был опыт, отложившийся в сознании Кайуа навязчивым образом пагубной «глины»².

Но если враждебная стихия-глина способна захватить общество, в котором Кайуа поначалу видел сдерживающую дамбу, то не может ли она зайти в своих действиях еще дальше? В конце концов, сам человеческий ум есть произведение природы — и, определяя его как постоянную жажду, называя человека, противостоящего природе, «ненасытным животным», Кайуа лишь свидетельствует, что ум — не столько поглощающий, сколько поглощенный — навсегда отдан во власть изначальной стихии, от которой он, Кайуа, надеялся его отделить и освободить. Поистине странным выглядит утверждение

1. *Caillois R. Approches de l'imaginaire. Paris: Gallimard, 1974. P. 85.*

2. *Idem. Le Fleuve Alphée. P. 31.*

Кайуа в «Реке Алфей», где период его социологических исследований, когда он сражался за суровое трезвомыслие, объявлен погружением «в *зыбку* стихию слов и идей»!¹ Впрочем, в тот момент, когда писалась «Река Алфей», Кайуа был склонен сглаживать противоречия. Хотя он и не полностью отрекся от того, что мы выше назвали его дуализмом, он больше не противопоставлял разум и его сухой огонь миру мягких сил и влажных субстанций: он сравнивает «прорыв живой воды» из своих поэтических книг (притоков *реки* Алфей) с хаотическими водными массами «моря, которое нельзя вспахать». В терминах материальной образности (которые здесь, безусловно, не вполне адекватны) мы могли бы сказать, что Кайуа, избрав для описания своей жизни метафору реки, примиряется с *водой* — в то самое время, когда его любовь к сухому блеску находит непрístupное убежище в мире минералов.

Декларируя верховенство предельно яркого света, люциферовское мышление порывает с темным упорством жизни. Но, уходя в этот раскол и на эту войну, бесплотная мысль навлекает на себя всевозможные бедствия: мало того, что даже чистейшее мышление должно смиряться с необходимостью признавать собственным источником деятельность смертного мозга, — коль скоро это мышление хочет отыскать во внешнем мире порядок, аналогичный тому, какой оно способно установить внутри себя самого, то ни ночная тьма, ни самые безумные плоды воображения не должны объявляться ненавистными или «недостойными»: они должны быть присоединены к царству разума на правах отдаленных провинций, где остаются в силе его четкие законы. С самого начала в сочинениях Кайуа соперничали воинственный дуализм, нередко пробуждаемый негодованием, и примирительный монизм, все более уверенный в своей обоснованности. В ранних книгах наступательное настроение (и, как следствие, разделение мира на два лагеря) преобладало, и в поздних оно, несмотря ни на что, тоже далеко не исчезло, — но там оно зачастую обращается против себя самого. Кайуа вступает в ироническое, меланхолическое сражение с собственным прошлым. Как мы видели, он без снисхождения судит о том периоде своей жизни, когда, желая бороться за точное знание, он играл на руку «таким

1. Ibid. P. 49–50.

гуманитарным наукам, которые только называются науками», и участвовал в «беспорядочном приращении мыслительной деятельности»¹, не менее вредоносной, чем умножение буйной растительности. Как ни просветлены последние тексты Кайуа, единство духа и материи торжествует в них не безоговорочно: вселенная, пишет он, — текст, не свободный от огрехов и помарок; всюду — как в деятельности воображения, так и в природе — нужно учитывать, что не все начатки имеют будущее:

[Природа] дарует ускользящее, смутное и эфемерное бытие бесчисленными пузырьками, которые, едва успев возникнуть, тут же лопаются².

Твердость (скажем точнее: минерализация) — вот успешный итог, в котором, миновав стадию бесчисленных недолговечных проб, кристаллизуются и стихотворение, и гармонично сформированный камень. Хотя Кайуа доходит до дерзкого утверждения, будто на всех ступенях лестницы существ — «от бесчувственного камня до меланхолического воображения»³ — выражается один и тот же закон, он отнюдь не считает равными все грезы, все стихотворения, все бредовые видения. Некоторые из них несут в себе собственную обреченность, так как неспособны устойчиво длиться и восхищать. Монизм склоняет к уступчивости, а критическая взыскательность, не сложившаяся оружием, опирается на «природные» критерии долговечности, считая их отвечающими эстетическим ожиданиям.

Дуализм и требование единства противоположностей существуют в творчестве Кайуа изначально. Но со временем именно требование единства заставляет его переоценить прежнее отрицание, стать «отступником», примирившимся с поэзией и неожиданно осознавшим, что теперь для него «строгость, как и блуждания, имеет сомнительную ценность»⁴.

Строгость была доблестью, которой надлежало вооружиться *социологическому* подходу, противостоявшему блужданиям автоматического письма и случайных восторгов. При всей

1. *Caillois R. Le Fleuve Alphée. P. 78, 82.*
2. *Idem. La Pieuvre. Paris: La Table ronde, 1973. P. 226.*
3. *Idem. Pierres réfléchies. Paris: Gallimard, 1975. P. 152. (Кайуа P. В глубь фантастического. Отраженные камни. С. 252. — Прим. перев.)*
4. *Ibid. P. 15. (Там же. С. 160, перевод изменен. — Прим. перев.)*

убежденности в необходимости *порядка* Кайуа, изучая общество, не занимался формами его стабильного функционирования: он предпочитал анализировать феномены перерыва или переворота — праздники, игры, войны, секты, — которые ставят социальный институт под угрозу и, случается, парадоксальным образом способствуют его обновлению. В своем интересе к сакральному он с самого начала обращал внимание не столько на то, что создает основы социального порядка, сколько на то, что в определенные моменты заставляет этот порядок разрушаться под напором *превосходящих* его сил. Рассуждая о строгости и желании порядка, он, похоже, не имеет иной цели, как воздать должное известным функциям беспорядка. С другой стороны, в своих исследованиях животного миметизма Кайуа был заморожен структурными и поведенческими гомологиями, выявляемыми при сопоставлении разных «царств» природы. Общество (культура), убедился он, отличается от природы не настолько, чтобы его нельзя было интерпретировать с помощью природных моделей. Кайуа стихийно пришел к идее социобиологии. Доказательством (среди многих прочих) могут служить следующие его строки, где растительная метафора становится в буквальном смысле объяснительным принципом для социальных механизмов:

Общество ведет себя как вторая природа, не менее слепая, неразумная и бесчувственная, чем первая <...> Наблюдая, как соперничающие государства наперегонки наращивают вооружения и, ничуть не увеличивая разницу в силах (хотя в конечном счете только она имеет значение), доходят до грани разорения, некоторые, при виде этого изнурительного и бесплодного состязания, с полным основанием думали об усилиях сосен, которые в иных растительных образованиях зря расходуют драгоценные соки, чтобы гнать свои стволы все выше и перекрывать верхними ветвями ветви соседей, отнимая у них солнечный свет. В результате мы видим почти полностью оголенные гигантские стволы: только верхушки сохраняют жизнеспособность и зеленеют¹.

Сближая таким образом, на основе морфологического сходства, социальные и природные факты, мысль, желающая

1. *Idem*. *Instincts et Société*. Paris: Denoël-Gonthier, 1976. P. 57–59.

соединить их в нечто целое, меняет свою шкалу: теперь она исследует не человеческое общество (и без того чрезвычайно разнообразное), но общество, включенное в контекст природы, где образования, не принадлежащие к человеческому миру, посредством «скрытых повторений» там и тут предвосхищают изобретения людей или, наоборот, их отражают. Социолог здесь превращается в *физиолога* (в том смысле, какой этот термин имеет применительно к мыслителям-докриатикам, ставившим целью описать универсальный порядок *physis*). Но если поле зрения расширить до размеров вселенной, то специфический объект, каким является человек, да и общество, какое он образует вместе с себе подобными, уменьшаются до полной неразличимости. То, что Кайуа впоследствии, излагая историю своих идей, назовет «социологическим эпизодом»¹, представляло собой не что иное, как ретроспективно определяемое стремление к «структуральной» интерпретации социальных фактов, с самого начала стремившейся встроиться в некую космологию. На деле же космология в его сочинениях оказалась более властной и вобрала социологию в себя, отведя человеку и его истории роль ничтожно малой веточки в «разветвленном универсуме». Смена шкалы, превратившая проект «активной социологии» в «созерцательную физиологию», обязывала рассматривать с более высокой, более удаленной точки зрения частные заключения отдельного *биологического вида*, к которому отныне прилагался целый ряд насмешливых и уничижительных эпитетов: «беспольный», «поздний», «случайный», «скоропреходящий».

Глядя со своего наблюдательного пункта, откуда должна быть видна конечная вселенная — «шахматная доска и колючие заросли», — пронизываемая для диагональных наук, Кайуа не может не признать, что мышление, воображение лишь *продолжают собой* выдумки материи, игру ритмов и чисел, чьи первые отпечатки хорошо различимы уже в незапамятно древних образованиях, порожденных косной материей. При этом его собственная позиция наблюдателя оказывается как бы атакованной с тыла: вселенная-алфавит, распахивая свое пространство перед созерцающим, вместе с тем и замыкает его

1. *Caillouis R. Approches de l'imaginaire. P. 60.*

в себе, отводя ему роль лишь отдельной *цифры* или вибрации среди всех тех, из каких соткан общий миропорядок. Можно было бы говорить об орфизме, не будь сам этот Орфей (или Амфион, или «гаммельнский флейтист») *продуктом* чисел и игр, которые он дешифрует, а не их действительным источником. Чисел, не осуществляющих какой-либо божественный акт творения (*fiat*), чисел, порождающих только комбинации самих себя и, коль скоро человек не более чем продолжение или отзвук безличной энергии, отнимающих у него даже его хрупкую идентичность. Так разум узнает себя в собственном предмете, но Кайуа (близкий в этом отношении к Дидро, к Буланже) делает отсюда не идеалистический вывод о мире как духовном организме — напротив, он делает материалистический вывод о мышлении как об удачной (хотя и опасной) разновидности молекулярной организации. Иные «структуралисты» толковали о смерти человека. Что можно сказать об интеллектуальном предприятии, в ходе которого рассудок, возмечтавший было укротить социальную природу, видит в себе ничтожно малую частицу упорядоченной системы, безличному закону которой он принужден покориться в тот самый миг, когда как будто держит в руках ключ к ней? И разве удивительно, что в этот момент вспыхивает всеми своими темными огнями восходящий Сатурн? Когда все диагонали пройдены и все вещи постигнуты в их общей основе, уму больше нечем себя занять. Смещенный со своей верховной позиции, он обнаруживает, что запутался в «скрытой непрерывности мировой ткани»¹.

Но что бы ни занимало воображение Кайуа — камни, мифы или асимметрия, — он всегда выражал это всеведение или исчерпанность научного знания в форме великолепного метафорического эквивалента.

Он открыто заявил Андре Бретону, что берет сторону *знания* — в его противостоянии *лирике*. Ему казалось, что научность, последовательность, строгая систематичность открывают доступ к «такому чудесному, которое не боится познания»². Иллюзорному прикосновению к мировым тайнам посредством «окультурной» магии, вдохновляемому

1. *Idem.* La Pieuvre. P. 229.

2. *Idem.* Approches de l'Imaginaire. P. 36.

доктринами донаучной эры (астрологией, алхимией), Кайуа решительно предпочел современную науку, ее движение вперед, сопровождаемое безостановочным обновлением ее собственного языка. Но он все же не отказался от идеи *обобщения*, представляющего вселенную с ее случайными образованиями и регулярными возвратами назад как скрытую за видимостями гигантскую игральную доску или «периодическую таблицу». К такому обобщению могло привести только воображение, только экстраполяция данных, которые научная строгость обязывает не выносить за пределы замкнутого поля той или иной специальной дисциплины, где эти данные были добыты. В этом принципиальном вопросе Кайуа оставался непокорен велениям научного мышления, требующим отказаться от притязаний на тотальность. Как напоминал Башляр, главное ограничение, которое налагает на себя современное научное мышление, состоит в том, чтобы «изучать изолированные системы». Для того, кто не согласен принести подобную жертву, единственным выходом становится эстетический путь, путь образов, складывающихся во *всеобщую* картину, которая гарантирована лишь своим соблазнительным метафорическим потенциалом. Послушаем Кайуа еще раз:

Пути, которыми движутся вещества и грезы, далеки друг от друга, но аналогичны. В этом смысле я и утверждаю, что между материей и воображением нет разрыва. Позволю себе сказать, что по этому единому полю пробегает одна и та же иннервация и подчиняет его отдаленные, столь несхожие и, казалось бы, во всем противопоставленные полюса каким-то общим маршрутам и нормам, которые если и не полностью идентичны, то по меньшей мере согласованы и взаимосвязаны, однотипны¹.

Такая рискованная теория, систематическая гипотетичность не просто открывают перспективу построения новой науки — они сопровождаются одушевлением, выливающимся в поэтическую прозу, которая заставляет мерцать *слова* и таким образом рассказывать о том, чему в будущем, возможно не столь далеко, *предстоит* найти подтверждение на языке

1. *Caillouis R. La Pieuvre. P. 227.*

уравнений. Обобщенное знание, каким его желал видеть Кайуа, могло находить выражение лишь в форме лирического предвосхищения, через дерзкую экстраполяцию существующих научных достижений. Если нельзя прямо сейчас найти исчерпывающие формулы для «логики воображаемого», продолжающей логику организации материи, — почему бы не отдался полету *воображения, рисующего логику?*

Итак, порвав с поэзией, Кайуа встречается с ней вновь, — не возвращаясь назад, но пройдя до конца путь, по которому думал от нее удалиться. И сам откровенно в этом признается:

Обнаружить или вычислить алфавит — дело бесконечно более трудное и редкое, чем сочинять, чем исторгнуть из себя крик, признание, мгновенную вспышку: одним словом, стихотворение. Я искал и ищу в этом мире, ограниченном для бога, но неисчерпаемом для смертного, его элементарную основу, шифр, точнее — алфавит. Пустая затея. И хорошо еще, если в этих поисках, всегда отвергавших поэзию, мне случилось вдруг наткнуться на стихотворение¹.

Признание в разочаровании? Да, но и в примирении с противником, который по инквизиторской воле Кайуа все время вставал на его пути, возрождаясь именно из-за завороченности его образом. Исчадия ночи, чудовища, грезы — Кайуа надеялся их силой уже потому, что стремился разгадать их тайну; камни, которые он описывал или снабжал геральдическими истолкованиями, маски, которые он любовно коллекционировал у себя дома, оставались, несмотря на работу по прояснению их смысла, лишавшую их слишком поверхностной таинственности, посланцами мельком приоткрывшегося мира *точной поэзии*. Доведя до конца усилия, призванные окончательно «обнажить» все сокрытое (в случае своего успеха — впрочем, постоянно откладываемого — они превратили бы мир в бесплодно-опустошенное царство понятий), остается умиротворенно принять внешнюю видимость этого мира, его маску, за которой нам не дано, встретить что-то более истинное:

1. *Idem*. Pierres réfléchies. P. 15. (Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни. С. 161. Перевод с изменениями. — Прим. перев.)

Отбрасывание видимостей уже не кажется мне самым важным, скорее наоборот, — потому что, описывая камни, я почти всегда стараюсь передать как можно точнее лишь внешний их облик, создать что-то вроде его словесного слепка¹.

Теперь поэзия уже не под запретом. В последних текстах Кайуа мы видим вечерний прилив, накипание лирического сока. Это воодушевление, однако, не остается без уточняющей оговорки: «Я примирился с писательством лишь в тот момент, когда начал писать с мыслью, что это все равно бесполезно»². Сатурн еще раз утверждает свое влияние. Невозможность абсолютного знания узаконивает поэзию, но вместе с тем наполняет ее меланхолией, ибо своим рождением эта поэзия обязана далекости чаемого просветления. Стихи — это ночной остаток люциферовского предприятия, след падения ангела, который должен был принести свет.

1. *Caillois R. Le Fleuve Alphée*. P. 213.

2. *Ibid.* P. 201.

«Спасут, быть может, черные чернила»

Теория меланхолии рождается в тот момент, когда философы и врачи предпринимают попытку объяснить страх, печаль, умственные расстройства естественной причиной, способной исключить любую мифологическую интерпретацию этих явлений. Наш рассудок помрачают не боги, не демоны, не таинственная Ночь, — человека угнетает избыток вещества, которое скапливается в теле и воздействует на него отнюдь не таинственно, а примерно так же, как крепкое вино и вызванное им опьянение.

Мифология Ночи, однако, забывается не вполне — на смену мифическим персонажам приходит мифическое вещество: *черная желчь*, о которой говорят первые «физиологи». За внешней простотой теории четырех гуморов по-прежнему таится иррациональное содержание¹. К тому же черная желчь не имеет столь конкретного вида, как кровь, флегма и желчь желтая. Хотя древние считали, что видят ее в испражнениях и рвоте, содержащих черноватую переваренную кровь, существование черной желчи можно не столько наблюдать, сколько воображать мысленно: ее физические свойства и возможности морального воздействия — умозрительный постулат, переносящий атрибуты злокозненных божеств на особое вещество. Речь идет уже не о ночной Эринии, но по-прежнему о чем-то черном; не о Боге, но по-прежнему о чем-то неодолимом; не о парализующих объятиях демона, но о постепенно удушающей смоле, вязком и холодном дегте, который, проникая во все системы организма, блокирует движение жизненных токов. Одержимость сверхъестественной, божественной

1. См. в наст. книге раздел «История врачевания меланхолии», с. 25.

силой сменяется внутренней физической блокадой, гуморальным паразитизмом, — что-то находящееся внутри нас восстает против нас же. Соответственно, изгнание злого духа с помощью экзорцизма теперь надлежит заместить прозаическими методами очищения организма. Вещество изгоняют не так, как демона. Но если излитие крови, флегмы и желтой желчи доступно наблюдению и все они выводятся из тела без больших затруднений, то желчь черная, будучи гумором скрытым и застойным, выхода не находит. Она сосредоточена в селезенке, но нет протока, по которому ее можно вывести наружу. Черная желчь — образ внутренней стесненности, непреодолимой с помощью обычных лекарств; лишь такие опасные раздражающие средства, как чемерица, могут ее расшевелить, привести в движение, — если только мы не ставим целью умягчить ее, сделать более жидкой при помощи «разбавителей»...

Конструируя образ этого черного гумора, воображение представляет его нашим внутренним Стиксом, «кислотой», которая обнаруживает свои разрушительные свойства даже в состоянии *испарений*, оказывающих на нас пагубное воздействие. Один лишь смрад этих испарений окрашивает мраком наши мысли и наше восприятие окружающего мира. Мы как бы начинаем глядеть сквозь закопченное стекло. В черной желчи нетрудно узнать «стимфализованный»¹ пруд, воду, смешанную с «субстанциальным мраком», о которой говорит Гастон Башляр: «Мы полагаем, что эта *стимфализация* — не пустая метафора. Она соответствует одной особенной черте меланхолического воображения... Нужно признать, что таким ночным впечатлениям присуща своеобразная манера соединяться, размножаться, усугубляться... Вода, смешанная с ночной темнотой, — это старые угрызения совести, которые не хотят утихнуть...»².

Когда врачи начинают объяснять бредовые состояния волнением черной желчи, то при всем желании ограничить анализ областью естественных причин они, сами того не замечая, вовлекаются в туманные сферы мифа, и рациональные

1. От мифического Стимфалийского болота. — *Прим. перев.*
2. *Bachelard G. L'Eau et les Rêves. Paris: José Corti, 1947. P. 137–139. (Башляр Г. Вода и грезы. М., 1998. С. 146–147. Пер. Б. Скуратова (цитируется с небольшим изменением). — Прим. перев.)*

построения, вроде бы опирающиеся на логику, замутняются остатками фантасмагорической ночной мифологии. Поучительны споры XVI века о бесовской одержимости: в ту пору дерзостью считалось уже предположение Иоганна Вейера, что иные ведьмы могут быть лишь безобидными старухами, чей рассудок помрачен меланхолией, и что они встречаются с дьяволом только в своем больном воображении. Эпоха хочет верить в демонов, и Иоганн Вейер тоже не осмеливается отрицать их существование. Более того, объясняя подозрительное поведение человека воздействием меланхолии, тогдашние авторы вовсе не отказываются объяснять ее также и одержимостью злым духом. Возникает порой трудно опознаваемая градация переходов от обычной меланхолии к меланхолии осложненной, с примесью бесовщины. Ничего удивительного: теологи, начиная с Оригена, допускали, что меланхолия способствует козням дьявола: *Melancholia balneum diaboli*¹. Черные пары, рождаемые меланхолией, — любимое место пребывания лукавого. Он прокрадывается в этот мрак и скрывается за его завесой, лишая нас сопротивления. Черное прячется в черном, оставаясь неопознанным. Ад покоряет нас не только через сладострастие, но в еще большей степени через меланхолическое уныние; то и другое — передовые отряды сатанинского войска. Это ясно показывает легенда о Фаусте. Для людей XVI века царство меланхолии — это царство гения в обоих смыслах слова, понимаемого и как творческая сила, и как одержание дьяволом. Кампанелла, не склонный разделять представления Марсилио Фичино о полезном применении меланхолии и сатурнических влияний, считает, что опасность в этом случае намного превосходит гипотетическую выгоду, которую можно ждать от них для мыслительной деятельности. Разве меланхолические гуморы не превращались с легкостью в демонов: *atti ad indemoniarsi*?² Для черной желчи воспалиться означает буквально взбеситься. Чтобы прокалить ее и довести до «спекшегося» состояния, в котором зло и чернота достигают предельной концентрации, нужно пламя сверхъестественного происхождения.

1. Меланхолия — купальня дьявола (лат.). — Прим. перев.

2. Побуждения к беснованию (ит.). — Прим. перев.

Еще до того, как Мильтон вооружает соблазнами меланхолии своего Сатану, в меланхоликах видят излюбленную добычу нечистого. А черная субстанция, уподоблявшаяся врачами блестящей асфальтовой смоле из Мертвого моря, становится зеркалом, в котором проступает лик Врага: самый темный из наших гуморов не позволяет свести себя к чисто вещественному, безличному началу. Его черный цвет единосущен черноте ангела, восставшего против божественного света. И точно так же, как падший ангел пышет тайным огнем, меланхолия излучает внешний блеск, отчаянно соперничающий с веселыми лучами дня.

Не приходится удивляться, что в эпоху аллегорий меланхолия стала единственным из четырех гуморов, перешедшим в разряд литературных персонажей. Кровь, желчь, флегма по природе своей слишком материальны и не могут претерпеть подобную метаморфозу: их удастся персонифицировать лишь опосредованно, возводя к Марсу, Юпитеру, Луне. С меланхолией же все происходит так, будто она всегда была темноликой женской фигурой. Она включается в группу печальных спутников Сердца, выступая рука об руку с Заботой, Завистью и Старостью... Карл Орлеанский¹ вступает в переговоры с Меланхолией, гонит ее от себя, пытается ее задобрить. Это незваная, нежеланная гостья, давно знакомая всем и каждому. Она является без предупреждения. Поэт пытается ей что-то приказать:

Я Меланхолию корю,
Ее приход всегда мне к худу.
Смотри, весна уж отовсюду
Тебя изгнала, говорю,
Уйди, тебе я рад не буду².

Но Меланхолия не подчиняется приказу. У нее мертвая хватка. Она не отступает:

Мне, Меланхолии, всегда
В сраженьях верх пристало брать³.

1. *Charles d'Orléans. Poésies / Publiées sur le manuscrit de la Bibliothèque de Grenoble par Aimé Champollion-Figeac. Paris: J. Belin-Leprieur et Colomb de Batines, 1842. Rondel CCIV. P. 356.*
2. *Ibid. Rondel CCLXXIII. P. 393.*
3. *Ibid. Rondel XCVIII. P. 301.*

Она обладает властью вязать и решить; она тюремщица:

Вновь заключен
В темницу ту же,
Я связан туже,
Больней стеснен¹.

Участь поэта — переживать в фигуральном смысле плен, который был ему так хорошо знаком в смысле буквальном. Порой его тюрьма превращается в монастырь, а печаль приобретает характер какого-то неопределенного культа: он называет себя «послушником меланхолии». Впрочем, появляется и образ школы, а тюремщица превращается в учительницу. Эти заместительные образы говорят о тоске, чувстве зависимости, вынужденном подчинении правилам:

У Меланхолии в науке,
Исхлестан розгой Маеты,
Урок зубрю до тошноты:
На склоне дней нет горше муки².

Здесь меланхолия уже не предстает незваной гостьей, которую выдворяют вон; она запирает свою жертву в тесном пространстве и не выпускает ее оттуда. У поэта больше нет собственных владений: теперь он узник, заключенный в темнице меланхолии.

Любая аллегория учреждает, ограничивает и характеризует какое-то место, какое-то пространство: представляя страсти в виде персонажей, экстериоризуя их, приписывая им мнимую способность самостоятельных действий, она обязана обозначить и территорию этих действий, поле противоборства: лужайку, огороженный двор, донжон. Одни страсти резвятся на просторе, другие лишь выглядывают из ворот; одни томятся в заключении, другим заказан вход. Судьба героя разыгрывается в пространстве, определяемом образами путешествия (или плавания), ожидания перед препятствием и решительно-го испытания: единое «я» здесь словно расщепляется на множество действующих лиц, каждое из которых играет свою роль. Аллегорическое сознание лишено собственной свободы; оно

1. Ibid. Rondel LXX. P. 286.

2. Ibid. Ballade CXVII. P. 205–206. В цитируемом издании порядок стихов отличается.

не более чем сцена, на которой мнутся различные фигуры, увлеченные своими конфликтами и исканиями. Эта сцена — место далеко не нейтральное; у него есть символическая конфигурация; если личность отказывается от свободы и инициативы, предоставляя их аллегорическим фигурам, она сама становится местом действия, превращается в своего рода ландшафт, лишь реагирующий на те события, которые в нем разворачиваются, — что не мешает ей одновременно выступать в роли дополнительного персонажа, безымянного и безликого «я», вовлекаемого аллегорическими фигурами в их хоровод, где его убажают или терзают. Вот почему небезразлично, что Меланхолия предстает то нежданной гостьей, пришедшей *снаружи*, то хозяйкой сумрачного помещения, *внутри* которого заточен поэт. Аллегория поочередно принимает вид либо стрелы, сражающей нас в нашем убежище, либо тюрьмы, в которую мы брошены. Когда меланхолия стучится снаружи, мой дом не может меня защитить, двери открываются. Когда она затворяется вместе со мной внутри, стены смыкаются и двери оказываются навсегда запертыми. Сколь бы клишированными и традиционными ни были выразительные средства аллегории, ее описание обеих разновидностей меланхолической беспомощности отчасти напоминает то, что пишут по этому поводу современные феноменологи.

Иногда персонифицированные фигуры исчезают, и аллегория ограничивается пространственными образами. Но это пространство одушевленное, пронизанное ветром — подвижной и холодной субстанцией. Когда Карл Орлеанский говорит о *Ветре Меланхолии*, он держит в памяти ту аллегорическую метаморфозу, в результате которой черный гумор стал женской фигурой (называемой также *Mère Ancolie*, «Матерью Аквилегией»)¹, но на нее наслаивается метаморфоза вторичная, превращая эту женскую фигуру в природную стихию — ледяную, резкую, яростную, причиняющую боль, предвещающую все те унижения, какими сопровождается старость. Ветер — материальная стихия, наделенная достаточно емким символическим потенциалом: он одновременно и выражает, и вытесняет как аллегорическую фигуру, так и буквальную

1. Этот каламбур, как и соответствующая рифма, служил в XV веке основой для ассоциации цветка аквилегии (водосбора) с меланхолией и печалью. — *Прим. перев.*

реальность. В нем также воплощается нападение извне, неприкаянная блуждающая сила, которая срывает листву с деревьев и леденит сердца людей. Эта блуждающая сила без конца возвращается, ведь одна из наиболее постоянных характеристик Меланхолии — упрямая привязчивость, нежелание отступать от своих жертв:

Когда отстанешь от меня? —
Я к Меланхолии зываю...¹

Не стоит думать, что ситуации заточения и блуждания несовместимы. Поэтическое воображение давно сумело осуществить синтез этих противоположностей. Тюрьма, внутри которой скитаются, заточение, обернувшееся блужданием, — это лабиринт. Карл Орлеанский рассказывает о своем открытии сдержанно, но его голос волнует нас больше, чем иные бурные излияния:

Мне лабиринт застенком стал.
Здесь Меланхолии темница:
Строга Дедала ученица,
Ей нужно, чтобы я блуждал,

И сокрушался, и рыдал.
К Веселью выход только мнится:
Мне лабиринт застенком стал!
Здесь Меланхолии темница.

Как древле мучился Тантал,
Как скитник иль монах томится,
Как тот грустит, чей дом — больница,
Так я скитаться здесь устал.
Мне лабиринт застенком стал!²

Сама форма рондо — небольшого лабиринта, сложенного из слов, — великолепно отражает петляющее скитание в замкнутом пространстве, продвижение вперед, обреченное на постоянные возвращения, когда, ища выхода, оказываешься под конец в точности там, где начал. Неподвижность, скрытая

1. *Charles d'Orléans. Poésies. Rondel CCXXIX. P. 369.*

2. *Ibid. Rondel CCLXXX. P. 396.*

за регулярным движением; музыкальное развитие, скрытое за повторением. Вроде бы ничто не сдвинулось с места, но меланхолическое стихотворение все-таки родилось.

Блуждания с непредсказуемым исходом, насильственное заточение или добровольное затворничество — такова участь, которую астрологическая традиция всегда отводила меланхолику, человеку, чье рождение было отмечено влиянием Сатурна. Случайно ли аллегорические образы, к которым Карл Орлеанский прибегает для изображения меланхолии, близки к тем рисункам и гравюрам, где показана судьба людей, рожденных под знаком Сатурна? Мы видим там монахов, узников, нерадивых школяров, оторопелых или неподвижно застывших мечтателей, погруженных в тягостные грезы; наряду с ними мы встречаем изнуренных паломников, нищих, бродяг, которые никак не могут добрести до цели своих странствий. В длинной веренице персонажей, олицетворяющих темпераменты, меланхолики отличаются поразительным разнообразием, вплоть до прямых противоположностей: здесь соседствуют потонувший в созерцании геометр и провонявший кожевник, отшельник и скряга, мореплаватель и висельник.

В этих судьбах, социальных положениях, профессиях, располагающих к меланхолии, мы можем выделить общий признак неудачно складывающихся отношений с пространством: сознание, скованное пленом или сбитое с толку блужданием, никак не может примириться с тем местом, которое вынуждено занимать. Бесприютное или недовольное своим домом, помещенное в тесную келью или заброшенное в бескрайние просторы, оно не в состоянии постигнуть гармоническое соотношение внешнего и внутреннего, делающее жизнь сколь-нибудь приемлемой. Сознание либо заточено без надежды на освобождение, либо слоняется без надежды найти пристанище; оно обречено на нескончаемую муку, которую невозможно унять ни терпеливым пребыванием на одном и том же месте, ни бегством: ведь когда бежишь без определенного направления, все места стоят друг друга.

Тоска побуждает обращаться к песнопению и к сложению стихов. Во всяком случае, так утверждает Жоашен дю Белле; объясняя природу собственной грусти, он перечисляет персонажей, которые уже встречались нам в когорте рожденных под знаком Сатурна:

Я не пою, Маньи: скорее, жизнь мою
Оплакиваю... Нет, я, плача, опеваю
Мою печаль — и тем ее одолеваю.
Вот почему, Маньи, я день и ночь пою.

Так за трудом поет мастеровой унылый,
Иль пахарь под вечер, когда изменят силы,
Иль странник, загрустив по дому своему,

Так может петь гребец, измучась тяжким зноем,
Иль воин, грезя о любимой перед боем,
Иль узник, мысленно кляня свою тюрьму¹.

Говоря, что пение умеряет его печаль, дю Белле обходит стороной вопрос, почему песнь рождается. Но, приводя в пример стольких несчастных певцов, он (возможно, сам того не сознавая) раскрывает секрет, позволяющий лучше понять связи, которые мы так часто ощущаем и так редко можем объяснить, — связи, соединяющие меланхолию с песенным даром. Меланхолия побуждает к пению, но не потому, что она сама по себе наделяет творческой способностью, а потому, что она порождает состояние *нехватки* (слишком тесное пространство или пространство, лишённое путеводного ориентира), так что мелодическая речь становится одновременно и символической компенсацией, и чувственным выражением этой нехватки, растворяя смысл слов в кажущейся бессмысленности музыкальной «фразы», организуя собственное пространство, которое сулит пленному сознанию выход наружу, а сознанию скитающемуся — ритмическое покорение далей, прежде казавшихся неясными и удушливыми.

Карл Орлеанский различает голос меланхолии в смутной жалобе ветра, в его надсадном и враждебном завывании, от которого нужно себя ограждать:

Я сердцу приказал: не слушай,
Как ветер заунывно воеет;
Тому, кто дверь ему откроет,
Он выстудит навеки душу².

1. *Du Bellay J.* Les Regrets. Paris, 1558 // Œuvres poétiques. 6 vol. / Éd. par H. Chamard. Vol. II (1910). Paris, 1908–1931.
2. *Charles d'Orléans.* Poésies. Chanson LXXI. P. 231.

В то же время Карл Орлеанский знает и о глубочайшей связи между меланхолией и поэзией. В одном из своих стихотворений он прослеживает эту связь, выстраивая ряд образов, который, однако, выводит не к пению, а к письму и чернилам, куда поэт окунает свое перо:

В колодце меланхолии постылой
Надежды воду зачерпнуть стремлюсь.
Я утешенья жажду и томлюсь,
Не находя там влаги, сердцу милой.

То кажется: она чиста, без ила,
То вижу: нет, мутна, грязна. Креплюсь:
В колодце меланхолии постылой
Надежды воду зачерпнуть стремлюсь.

Я ею разбавлять люблю чернила.
Пишу, пишу, но все не исцелюсь:
Фортуна рвет мой лист, как ни гневлюсь,
И топит строки, что перо чертило,
В колодце меланхолии постылой¹.

Редко бывает, чтобы аллегория с такой изысканностью и точностью сводила воедино персонажей, вещества и образы пространства. Стихотворение предлагает нам фантазию: грациозный танец условных и отстраненных фигур, перерастающий в череду символов, особенно близких поэту. Эти формы, которые поэтика аллегории только начинает очерчивать извне, наполняются необычным содержанием, сочетающим в себе реальный опыт и плоды воображения. Здесь, может быть впервые в западной литературе, меланхолия напрямую связывается с образом глубины². То, что в других стихотворениях было нескончаемым заточением, блужданием в замкнутом пространстве, становится теперь колодцем, дно которого недостижимо. Станным может показаться, что в таком колодце должна обнаружиться вода надежды. Однако надежда всегда исходит из глубины: любой водный источник — образ надежды. А для автора этого стихотворения глубина изначально

1. *Charles d'Orléans. Poésies. Chanson LXXXVII. P. 240.*

2. Дословный перевод первого стиха анализируемого рондо: «В глубоком колодце моей меланхолии». — *Прим. перев.*

характеризовалась меланхолией (как и меланхолия — глубокой). Неудивительно, что поэт, «жаждущий утешения», вынужден склоняться над глубоким «колодецем» своей меланхолии. Как и во множестве других стихотворений, он обречен умирать от жажды над источником — ведь воды на дне колодца нет. Так меланхолия получает новое описание: она осмысливается как иссякание утоляющего питья, которого требовала жажда. Настоящая минута дает счастье («утешение») лишь тогда, когда пропитана надеждой: в отсутствие этого текучего предвосхищения будущего наше настоящее скудеет и наполняется тревогой. Людвиг Бинсвангер развивает такую гипотезу¹: сущность меланхолии следует понимать как нарушение нормальной структуры темпоральной объективности. Из-за неспособности осуществить «протенсивный» акт, связывающий его с будущим, меланхолик обречен видеть, как разрушается самая основа настоящего. Мудрый поэт, писавший в XV веке об иссякающей воде надежды, выразил в своем образе то, что описывает феноменологический анализ Бинсвангера.

Вторая строфа дополняет этот образ еще двумя: помутнения и потемнения. Может показаться, что образы иссякшей воды и воды загрязненной несовместимы, но это не так. Помимо всяких рассуждений ясно, что эти образы родственны. Вода черная и вязкая, вода свинцовая непригодна для утоления жажды: это тинктура, краситель, агрессивно пропитывающий все, что в него погружают. Эта новая аллегорическая метаморфоза возвращает в наше поле зрения вещественный эквивалент черной желчи, чьи свойства Карл Орлеанский поначалу переносил на персонифицированные фигуры или фигуры пространства. До появления черной воды образный строй рондо носил пространственный характер («колодец»), и эта пространственная картина потребовала наиболее естественного в данном случае материального дополнения — воды; но поскольку глубокая вода всегда темна, то парадоксальное соединение подземной *удаленности* (distance) и водной *субстанции* (substance) вызывает в воображении поэта чернила, напитанные тьмой, кислоту, непрерывно разрушающую колодец, на дне которого она образуется. По-видимому, в этом стихотворении Карл Орлеанский

1. См. наст. издание, с. 173.

возвращается к тому движению творческой мысли, которое в свое время привело к построению теории меланхолии. Основные темы, связанные с «депрессией», — это особые виды опыта, которые наше сознание сразу же транспонирует в некий материальный язык, в вещественно-цветовые регистры: мир становится мутным, косным и заторможенным, краски разжижаются и блекнут, все покрывается слоем сажи.

Алхимия меланхолии превратила воду надежды, утратившую свою прозрачность, в чернила для письма. Это сравнение будет повторяться не раз. Не говоря уже о чернильнице, фигурирующей среди разбросанных инструментов в дюреровской «Меланхолии I», заметим, что Кампанелла, рассуждая о дурном действии черной желчи, называет ее чернилами, *quell' inchiostro*. Кеведо, рассказывая о своих злключениях, обыгрывает тот же образ: «Звезды... навлекли на меня столь черное несчастье, что оно могло бы служить чернилами»¹. Согласно легендарному бестиарию, упоминаемому Ницше, каракатица выделяет в качестве секрета чернила и отчаяние, образующие единую черную смесь, — по его собственному признанию, он окунал в эту смесь перо, когда писал «По ту сторону добра и зла»...

Темная вода превращается в материал для письма: этот метафорический сдвиг перемещает нас в область прилежного труда. Как мы видели выше, Карл Орлеанский называл себя учеником Меланхолии: став поэтом из-за отсутствия Веселья, он против воли подчиняется учебной дисциплине и порядку². Писатель покрывает белую страницу знаками, которые читаются лишь как знаки померкшей надежды; он разменивает отсутствие будущего на членораздельный ряд слов, превращает невозможность жить в возможность говорить... Но едва лишь эта возможность открывается, как ее тут же грубо уничтожают: «Фортуна рвет мой лист». Творческий акт остается незавершенным: его коверкает враждебная сила. Стихотворение рвется в клочья. Когда же надежда окрашивается в черный цвет, когда нас уже ничто не влечет в будущее, реальность текущей минуты распадается, ее элементы больше ничто не удерживает

1. *Quevedo Francisco de*. «Parióme adrede mi madre» (восьмое четверостишие).
2. Г. Телленбах (см. выше с. 428, прим. 2), обсуждая основные черты меланхолического характера, специально обращает внимание на тщательное соблюдение порядка, склонность угрюмо подчиняться безликим принципам.

вместе. Рондо началось образом воды, которую хотят достать из колодца; завершается оно движением в противоположном направлении: обрывки разорванной страницы летят вниз.

Читатель наверняка заметит, что стихотворение Карла Орлеанского — это в высшей степени удачное описание писательской неудачи. Чтобы рассказать о бесплодии меланхолического ума, поэт сумел вознестись над губительным царством меланхолии: в дело вмешался таинственный прилив сил, который позволяет поэту говорить о том, что он принужден к молчанию. Как видим, Карл занимает место в длинном ряду поэтов, умевших показать силу в воспевании слабости. Твердой рукой он доводит до совершенства стихотворение, повествующее о несовершенстве меланхолической поэзии, и преодолевает бессилие письма в том самом произведении, которое о нем заявляет. Может быть, эти стихи написаны какими-то другими чернилами? Или, скорее, чернила меланхолии благодаря своей непрозрачности, напитанности мраком приобретают чудесную способность отсвечивать и мерцать? Темная глубина вполне может заблестеть — нужно только покрыть ее сверху каким-нибудь гладким веществом. Об этом догадывался Шекспир, когда говорил о чуде любви, которая способна воссиять в черных чернилах стихотворения, спасающих ее от неотвратимого действия Времени:

...светлый облик милый
Спасут, быть может, черные чернила!

That in black ink my love may still shine bright¹.

Так в результате этой высшей метафорической трансформации меланхолия, ранее ставшая чернилами, теперь становится зеркальной амальгамой, в которой блещет образ. Сгущенная до предела тьма ложится под лучи света отражающей поверхностью, и свет люциферически сверкает оттуда, изливаясь как бы из вторичного источника.

1. Уильям Шекспир, сонет 65. (Пер. С. Маршака. — *Прим. перев.*)

Указатель имен¹

- Абеляр, Пьер (1079–1142) 162
Августин, Аврелий (354–430) 182, 232, 444, 446–448
Агриппа Неттесгеймский, Генрих Корнелиус (1486–1535) 119, 145
Аддисон, Джозеф (1672–1719) 545
Александр Тралльский (VI в.) 48, 89, 145
Альфьери, Витторио (1749–1803) 74
Аполлинер, Гийом (1880–1918) 495
Аретей (I в.) 40–42, 80, 145, 253
Ариосто, Галассо (1489–1546) 481, 482, 485
Ариосто, Лудовико (1474–1533) 316, 330
Аристотель (384–323 до н.э.) 26, 27, 65, 145, 160, 164, 173, 224, 226, 228, 232, 529
Артемидор Эфесский (II в.) 416
Асклепиад (I в. до н.э.) 36
Аспель, Огюст (XIX в.) 266, 267
Асселино, Шарль (1820–1874) 171, 407, 414
Аэций (VI в.) 48, 145
- Бабинский Жозеф (1857–1932) 107, 145
Базиле, Джамбатиста (1566 или 1575–1632) 329, 330, 334, 344, 347, 363, 364
Байярже, Жюль (1809–1890) 498
Балль, Бенжамен (1834–1893) 113, 138, 145
Банделло, Маттео (1480–1561) 479–482, 484–491, 494
Баттё, Шарль (1713–1780) 333, 334
Бачко, Бронислав (род. 1923) 205, 207, 559
Башляр, Гастон (1884–1962) 16, 26, 151, 425, 586, 590
Бейль, Анри — см. Стендаль
Бейль, Антуан-Лоран (1799–1858) 132, 145
Бейль, Пьер (1647–1706) 185, 201
Беккет, Сэмюэль (1906–1989) 177
Бекфорд, Уильям (1759–1844) 110, 336
Беллони, Луиджи (XX в.) 35, 151

1. Состав указателя и сведения о включенных в него лицах соответствуют французскому изданию книги Ж. Старобинского, с отдельными поправками. — *Прим. ред.*

- Бенъямин, Вальтер (1892—1940) 358, 430, 474
 Берг, Альбан (1885—1935) 565, 566
 Беркли, Джордж (1685—1753) 179
 Бертен, Антуан (1752—1790) 282
 Бёртон, Роберт (1577—1640) 44, 47, 50, 57, 68, 69, 109, 113, 120, 145,
 160, 175—188, 191—200, 202, 205—215, 218—220, 230, 575
 Бинсвангер, Людвиг (1881—1966) 16, 173, 215, 428—430, 516, 599
 Бланшо, Морис (1907—2003) 435, 517, 518
 Блейлер, Манфред (1903—1994) 151, 241, 502
 Боден, Жан (1529—1596) 233
 Бодлер, Шарль (1821—1867) 50, 51, 141, 145, 170—172, 252, 274,
 289—294, 302—305, 310—313, 405—419, 423—425, 427, 428, 430,
 432—439, 441—443, 445—452, 466—470, 472, 474, 475, 477—480,
 486—494, 512—524, 570—572
 Бонфуа, Ив (род. 1923) 320—324, 477
 Боргоньони, Уго (1180—1258) 35
 Бордэ, Теофиль (1722—1776) 114
 Борелли, Джованни Альфонсо (1608—1679) 254
 Босуэлл, Джеймс (1740—1795) 110
 Боссюэ, Жак-Бенинь (1627—1704) 443
 Брайт, Тимоти (ок. 1551 — 1615) 69, 145, 176, 230
 Брентано, Клеменс (1778—1842) 288
 Бретон, Андре (1896—1966) 585
 Бретт, Джордж Сидни (1787—1865) 223
 Бриер де Буамон, Александр (1797—1881) 51, 103, 104, 128—130, 133,
 135, 141, 145, 436
 Буало, Никола (1636—1711) 161, 186
 Буассо, Франсуа-Габриель (1791—1836) 262, 263, 264
 Буасье де Соваж, Франсуа (1706—1767) 46, 114, 145, 269
 Буат, Пьер-Клод-Виктор (1765—1824) 441, 446
 Буланже, Никола-Антуан (1722—1759) 585
 Бургаве, Герман (1668—1738) 69, 98, 113, 145, 228
 Бурдалу, Луи (1632—1704) 443, 444
 Буур, Доминик (1628—1702) 162
 Бэкон, Фрэнсис (1561—1626) 178, 184, 234, 235
 Бютор, Мишель (род. 1926) 414, 415
 Бюхнер, Георг (1813—1837) 168, 565
 Бюшо, Пьер-Жозеф (1731—1807) 120, 121
- Валери, Поль (1871—1945) 526, 527
 Валь, Жан (1888—1974) 375
 Ван Гельмонт, Ян Баптист (1577—1644) 98, 485
 Ван Гог, Винсент Виллем (1853—1890) 236—239, 241—243
 Ван Гог, Теодор (1857—1891) 236
 Ванини, Лучилио (1585—1619) 66, 150

- Варан, Элеонора де (1699–1762) 110
Ватто, Жан-Антуан (1684–1721) 477
Ведекинд, Франк (1864–1918) 565
Вейер (Виерус), Иоганн (1515 или 1516–1588) 175, 176, 230–233, 591
Вергилий (ок. 70 — 19 до н.э.) 167, 275, 295–298, 300, 306–309, 324, 325, 574
Виженер, Блез де (1523–1596) 184
Вийон, Франсуа де Монкорбье (1431 — после 1463) 316
Виланд, Кристоф Мартин (1733–1813) 161, 203
Вольтер, Франсуа-Мари Аруэ (1694–1778) 105, 151, 331, 332, 337
Вордсворт, Уильям (1770–1850) 286–288
- Гален (ок. 130 — ок. 200) 26, 44–48, 62, 65, 75, 147, 162, 181, 224, 226, 228, 233, 253
Галилей (1564–1642) 184
Галлер, Альбрехт фон (1708–1777) 76, 79, 164, 255
Гарвей, Геденон (ок. 1640 — ок. 1700) 109, 148
Гарвей, Уильям (1578–1657) 184
Гардер, Иоганн Якоб (1656–1711) 279
Гардзони, Томазо (1549–1589) 176, 183
Гартли, Дэвид (1705–1757) 257, 258
Гаше, Поль-Фердинанд (1828–1909) 236–243
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831) 163, 372, 380, 388, 548
Генетт, Норбер (1854–1894) 241
Генрих IV (1553–1610) 65, 93
Гераклит (ок. 554 — ок. 480 до н.э.) 160, 162, 170, 179, 200–202
Гёте, Иоганн Вольфганг (1749–1832) 52, 147, 163, 167, 261, 272, 275, 289, 312–315, 337, 352, 512, 526, 527, 576
Гиппократ (V в. до н.э.) 24–27, 29, 31, 33, 34, 36, 49, 148, 157–161, 172, 174, 181, 187, 197, 198, 202, 203, 218, 228
Гис, Константин (1802–1892) 469, 475
Гислен, Жозеф (1797–1860) 134, 141, 148
Гоген, Поль (1848–1903) 238, 239
Гоклениус Старший, Рудольф (1547–1628) 222, 223
Голдсмит, Оливер (1728–1774) 110
Гольдони, Карло (1707–1793) 334, 335, 339, 345, 349
Гольдштейн, Курт (1878–1965) 15
Гомер (конец VIII в. до н.э.) 22–24, 148, 273, 279, 316–318, 323–325
Гонкур, Жюль де (1830–1870) 243
Гонкур, Эдмон де (1822–1896) 243
Готье, Теофиль (1811–1872) 215, 292, 432
Гофман, Фридрих (1660–1742) 75, 148, 254
Гофман, Эрнст Теодор Амадей (1776–1822) 169, 170, 342, 348–352, 354–356, 358–369, 371, 376
Гофмансталь, Гуго фон (1874–1929) 314, 323, 326, 575

- Гоцци, Карло (1720—1806) 334—336, 338—342, 345—352, 363, 365, 366, 368, 370
- Грасьоле, Луи-Пьер (1815—1865) 493
- Грегори, Джон (1724—1773) 258, 259
- Гризингер, Вильгельм (1817—1868) 37, 40, 94, 127, 141, 148
- Грин, Мэтью (1696—1737) 109, 148
- Данте Алигьери (1265—1321) 54, 146, 177, 298, 299, 315, 316, 471, 472, 474
- Дарвин, Эразм (1731—1802) 105, 107, 252
- Дезаллер, Ролан-Пюшо (ум. 1755) 139
- Декарт, Рене (1596—1650) 52, 76, 185, 224
- Де Квинси, Томас (1785—1859) 146, 441
- Делакруа, Эжен (1798—1863) 239, 290, 310, 311, 406, 448
- Делиль, Жак (1738—1813) 260, 281
- Демокрит (ок. 460 — 370 до н.э.) 49, 50, 157—161, 165, 170, 172, 174, 177, 179, 187, 189—192, 194, 196—204, 211, 213, 218, 243
- Джексон, Джон Э. (XX—XXI в.) 292, 294, 413, 418, 419
- Джероза, Франческо (начало XVII в.) 68
- Ди, Джон (1527—1608 или 1609) 574
- Дидро, Дени (1713—1784) 114, 146, 178, 202, 203, 235, 337—339, 352, 461, 585
- Диоген Лаэртский (III в.) 196, 338
- Диоген Синопский (ок. 413 — 327 до н.э.) 160
- Диоскорид, Педаний (I в.) 32, 146
- Донат, святой (IV в.) 209
- Донн, Джон (1573—1631) 36, 146, 180
- Дуато, Виктор (XX в.) 242
- Дю Белле, Жоашен (Жоаким, 1522—1560) 108, 146, 277, 596, 597
- Дюбо, Жан-Батист (1670—1742) 255
- Дюбуа, Жак (1478—1555) 67, 150
- Дю Деффан, Мари (1697—1780) 139, 146
- Дю Лоран, Андре (ок. 1550 — 1609) 64—69, 89, 146, 176, 230
- Дюма, Жорж (1866—1946), 144, 147
- Дюмарсе, Сезар Шено (1676—1756) 364
- Дюпле, Сципион (1569—1661) 223, 224
- Дюрер, Альбрехт (1471—1528) 55, 64, 116, 152, 242, 432, 574—576
- Еврипид (ок. 480 — 406 до н.э.) 323, 348
- Женетт, Жерар (род. 1930) 180
- Жид, Андре (1869—1951) 247
- Жубер, Жозеф (1754—1824) 288
- Жув, Пьер-Жан (1887—1976) 453, 560—572

- Заксль, Фриц (1890–1948) 55, 60, 64, 116, 152, 190, 229, 511
Закутус, Авраам (1575–1642) 89, 90, 151, 228
Зеннерт, Даниэль (1572–1637) 89, 224
Зертюрнер, Фридрих Вильгельм Адам (1783–1841) 140
- Иероним, святой (ок. 340 — 420) 53, 148
Иисус Христос (I в.) 56, 238, 239, 465, 501, 506–511
- Йегер, Вернер (1888–1961) 28, 152
- Кабанис, Пьер-Жан-Жорж (1757–1808) 80, 82, 86, 122, 145, 254
Казенав, Пьер-Луи-Альфе (1795–1877) 30, 146
Кайуа, Роже (1913–1978) 574–588
Калиостро, Джузеппе Бальзамо, граф де (1743–1795) 516
Каллен, Уильям (1710–1790) 46, 98, 146, 255
Кальмейль, Луи-Флорантен (1798–1895) 33, 34, 110, 146
Кампанелла, Томмазо (1568–1639) 26, 63, 111, 119, 146, 153, 591
Кант, Иммануил (1724–1804) 52, 163, 164, 261, 270, 310
Карл Орлеанский (1394–1465) 592, 594–601
Кассиан, Иоанн (конец IV — начало V в.) 53, 54, 56, 57, 146
Кастильоне, Джованни Бенедетто (1609–1664) 243
Кафка, Франц (1883–1924) 435, 517, 519
Киприан Карфагенский (200–258) 209
Кирико, Джорджо де (1888–1978) 453, 454, 466
Кирхер, Атаназиус (1602–1680) 119, 120, 148
Китс, Джон (1795–1821) 177
Клейст, Генрих фон (1777–1811) 545
Клибанский, Раймонд (1905–2005) 190, 229, 511
Ковалевский, Павел Иванович (1849–1923) 141, 148
Койре, Александр (1892–1964) 15, 203
Кокс, Джозеф Мейсон (1762–1822) 105, 106, 123, 124, 137, 140, 146
Кольридж, Сэмюэль Тейлор (1772–1834) 139, 284
Констан, Бенжамен (1767–1830) 139, 146, 337, 372, 379, 393
Константин Африканский (вторая половина XI в.) 60–65, 74, 146
Коперник, Николай (1473–1543) 271
Корнель, Пьер (1606–1684) 14
Котар, Жюль (1840–1889) 433, 495, 496, 500–506, 514, 516, 518, 519
Коэффето, Никола (1574–1623) 230
Кратценштейн, Христиан Готлиб (1723–1795) 105, 148
Крафт-Эбинг, Рихард фон (1840–1902) 148, 499–501
Кребильон, Клод-Проспер Жолио де (1707–1790), 331
Крепелин, Эмиль (1856–1926) 142, 148
Купер, Уильям (1731–1800) 273, 286, 292
Курбе, Гюстав (1819–1877) 239
Кьеркегор, Сёрен (1813–1855) 54, 368–399, 401, 490

Кьяри, аббат Пьетро (1712–1785) 334, 345, 349, 350, 363, 366
 Кьяруджи, Винченцо (1759–1820) 86, 95, 139, 146
 Кюн, Роланд (1912–2005) 15, 16

Лабрюйер, Жан де (1645–1696) 184, 201
 Ламорлиер, Жак Рошетт де (1719–1785) 331
 Лапримодде, Пьер де (1546–1619) 224
 Ларошфуко, Франсуа де (1613–1680) 14, 247, 272
 Ларрей, Феликс-Ипполит (1808–1895) 264
 Лафонтен, Жан де (1621–1695) 29, 50, 148, 160, 203, 330
 Лебо, Жан (XX в.) 203
 Лелю, Луи-Франсиск (1804–1877) 493
 Леопарди, Джакомо (1798–1837) 289
 Лепуа, Шарль (1563–1636) 228
 Леспинас, Жюли де (1732–1776) 139
 Лёре, Франсуа (1797–1851) 92, 93, 101, 102, 124, 125, 127, 148, 498, 501
 Лист, Ференц (1811–1886) 261
 Локк, Джон (1632–1704) 163, 166, 257
 Лорри, Анн-Шарль (1726–1783) 76–78, 120, 149
 Лузитанус, Амагус (1511–1566) 228
 Лукиан Самосатский (ок. 120 — ок. 180) 196, 199, 209
 Лукреций (I в. до н.э.) 178
 Людовик XIV (1638–1715) 303, 329
 Люис, Жюль (1828–1897) 142, 149

Магритт, Рене (1898–1967) 453
 Маклиш, Арчибальд (1892–1982) 326
 Макферсон, Джеймс (1736–1796) 285
 Малер, Густав (1860–1911) 288
 Малларме, Стефан (1842–1898) 452, 516, 526
 Мальбранш, Никола (1638–1715) 257
 Мальдине, Анри (1912–2013) 16
 Мальзерб, Кретъен-Гийом де Ламуаньон де (1721–1794) 526
 Мандельштам, Осип (1891–1938) 315–320
 Маньян, Валантен (1835–1916) 141, 149
 Марат, Жан-Поль (1743–1793) 254
 Марке, Франсуа-Никола (1687–1759) 120, 121, 149
 Маркс, Карл (1818–1883) 388
 Марло, Кристофер (1564–1593) 184
 Марулич, Марко (1450–1524) 222
 Массийон, Жан-Батист (1663–1742) 443, 444
 Мейнерт, Теодор Герман (1833–1892) 133, 149
 Меланхтон, Филипп (1497–1560) 160, 222
 Менипп Синопский (IV–III вв. до н.э.) 160, 182
 Мериме, Проспер (1803–1870) 456, 556

- Меркуриалис, Джеронимо (1530–1606) 113
Мерло-Понти, Морис (1908–1961) 15
Микеланджело (1475–1564) 456, 457, 469
Мильтон, Джон (1608–1674) 592
Мишеа, Клод-Франсуа (1815–1882) 141
Мольер, Жан-Батист Поклен (1622–1673) 187, 202
Моника, святая (331 или 332–387) 447
Монтень, Мишель де (1533–1592) 14, 15, 104, 113, 149, 176, 180, 184,
185, 192, 193, 201, 213, 221, 230, 301, 337, 486, 524, 525
Монтескье, Шарль-Луи де Секонда, барон де (1689–1755) 249, 459
Мопертюи, Пьер-Луи Моро де (1698–1759) 105
Мор, Томас (1478–1535) 188, 206, 211
Морганьи, Джованни Батиста (1682–1771) 82
Морель, Бенуа-Огюстен (1809–1873) 111, 112, 149, 499
Моцарт, Вольфганг Амадей (1756–1791) 565
Мунк, Эдвард (1863–1944) 242
Мюссе, Альфред де (1810–1857) 168
- Наполеон I (1769–1821) 500
Нарбонн-Лара, Луи-Мари де (1755–1813) 546, 557
Некке, Пауль (1851–1913) 141
Нерваль, Жерар де (1808–1855) 163, 461–465, 475
Нерон (37–68) 50, 248
Никколо III д'Эсте (1383–1441) 481–483, 490
Ницше, Фридрих Вильгельм (1844–1900) 383, 388
Нодье, Шарль (1780–1844) 329
- Обинье, Агриппа д' (1552–1630) 419, 514, 515
Овидий (43 до н.э. — ок. 18 н.э.) 22, 273–278, 289, 291, 305–317,
438–440, 448, 449, 455–459
Одье, Луи (1748–1817) 140
Олендер, Морис (род. 1946) 16
Орибасий (325–403) 48, 149
Ориген (185–253) 591
- Павел Эгинский (VII в.) 48, 149
Панофский, Эрвин (1892–1968) 55, 64, 116, 152, 190, 229, 511
Парацельс, Теофраст (1493–1541) 64, 68, 149, 233, 574
Парис, Гастон (1839–1903) 501, 504, 506, 507
Паскаль, Блез (1623–1662) 410, 444, 525
Пеллетан, Пьер (1782–1845) 30, 149
Перро, Шарль (1628–1703) 329, 330
Перфект, Уильям (1740–1789) 137, 149
Перси, Пьер-Франсуа (1754–1825) 264, 265
Пети, Антуан (1718–1794) 498

Петрарка (1304–1374) 56
 Пиндар (ок. 520 — 440 до н.э.) 22
 Пинель, Филипп (1755–1826) 30, 46, 74, 80, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 93,
 94, 97–99, 101, 109, 114, 122, 133, 136, 140, 143, 149, 263, 264, 485, 486
 Пиранделло, Луиджи (1867–1936) 93, 149
 Писсарро, Камиль (1830–1903) 237
 Платон (427–347 до н.э.) 116, 117, 173, 174, 178, 261, 320, 333, 408
 Платтер, Феликс (1536–1614) 69, 150, 227
 Плиний Младший (61–114) 206
 Плиний Старший (23–79) 30, 32, 150, 457
 Плутарх (ок. 46 — 126) 22, 43, 150, 183, 192
 По, Эдгар Аллан (1809–1849) 170, 412, 415
 Полан, Жан (1884–1968) 177
 Помм, Пьер (1735–1812) 70, 150
 Прево, Антуан-Франсуа, аббат (1697–1763) 110
 Птолемей, Клавдий (II в.) 117
 Пуле, Жорж (1902–1991) 15, 284, 546
 Пюссен, Жан-Батист (1745–1811) 86

Рабле, Франсуа (ок. 1494 — 1554) 185, 201, 344
 Рамадзини, Бернардино (1633–1714) 257
 Рамос де Пареха, Бартоломе (1440 — ок. 1521) 117, 150
 Расин, Жан (1639–1699) 14, 275, 301–303, 320, 545, 553
 Рейль, Иоганн Христиан (1759–1813) 86, 90, 91, 95–98, 100, 122,
 123, 150
 Рейнар, Марсель (1917–2012) 262
 Рембо, Артюр (1854–1891) 261
 Рембрандт (1606–1669) 239
 Ренье, Матюрен (1573–1613) 161, 202
 Роджер из Вендовера (XIII в.) 507, 510
 Роджерс, Сэмюэл (1762–1855) 260, 280
 Роза, Сальватор (1615–1673) 243
 Ролен, Жозеф (1708–1784) 70, 71, 150
 Ронсар, Пьер де (1525–1585) 119, 230, 568
 Рубинович, Жак (1862–1950) 137, 142, 150
 Руссо, Жан-Жак (1712–1778) 14, 15, 86, 110, 122, 150, 164, 249, 259,
 260, 276, 278, 280, 292, 331, 337, 459, 460, 525, 526, 545, 558, 559
 Руф Эфесский (начало II в.) 43, 62, 150
 Руше, Жан-Антуан (1742–1794) 282, 273

Сад, Донасьен-Альффонс-Франсуа, маркиз де (1740–1814) 91, 92, 271
 Сакки, Антонио (1708–1788) 334, 340, 342, 346
 Салель, Гюг (1504–1553) 201
 Санд, Жорж (1804–1876) 215, 337
 Сартр, Жан-Поль (1905–1980) 218, 388, 389, 449

- Свифт, Джонатан (1667–1745) 58, 150
 Сегюр, Пьер, маркиз де (1853–1916) 139, 152
 Сезанн, Поль (1839–1906) 237
 Сейерс, Дороти (1893–1957) 177
 Сеймур, Эдвард Джеймс (1796–1866) 141
 Сенанкур, Этьен Пивер де (1770–1846) 260, 261, 445
 Сенека (I в.) 50–52, 150, 183, 192, 202
 Сен-Жермен, граф де (ок. 1690 — 1784) 516
 Сент-Бёв, Шарль-Огюстен (1804–1869) 273, 424, 427
 Сервантес, Мигель де (1547–1616) 528, 529, 531, 532, 534, 536–542, 544
 Сериз, Лоран-Алексис-Филибер (1806–1869) 135, 136, 146
 Сеферис, Йоргос (1900–1971) 326
 Сиденгам, Томас (1624–1689) 73–77, 113, 150
 Силаши, Вильгельм (1889–1966) 173, 174, 429
 Сисмонди, Жан-Шарль-Леонар Сисмонд де (1773–1842) 335, 340
 Скот, Реджинальд (1538–1599) 233
 Смоллетт, Тобиас Джордж (1721–1771) 110
 Соран (начало II в.) 39, 40, 116
 Софокл (ок. 495 — ок. 405 до н.э.) 25, 26, 150
 Сталь-Хольштейн, Анна-Луиза-Жермена Неккер, баронесса де
 (г-жа де Сталь, 1766–1817) 259, 337, 445, 545–559
 Стендаль (Анри Бейль, 1783–1842) 14, 86, 337, 396, 547
 Стерн, Лоренс (1713–1768) 110, 219
- Тассо, Торквато (1544–1595) 167, 230, 313, 314
 Телленбах, Губерт (1914–1994) 428, 432, 516
 Темкин, Овсей (1902–2002) 15, 27, 153
 Тибулл (54–19 до н.э.) 315, 320
 Тик, Иоганн Людвиг (1773–1853) 342, 368, 369
 Траян (53–117) 206
 Труссо, Арман (1801–1867) 104
 Тулуз, Эдуард (род. 1936) 137, 142, 150
 Тульп, Николас (1593–1674) 89
 Тьеполо, Джамбаттиста (1696–1770) 331
- Уарте де Сан-Хуан, Хуан (ок. 1530 — 1588) 162, 175, 176, 233
 Уизеринг, Уильям (1741–1799) 242
 Уиллис, Томас (1621–1675) 253
 Уолпол, Хорас (1717–1797) 110
 Уолтон, Исаак (1593–1683) 109, 151
- Фальконе, Этьен-Морис (1716–1791) 459, 461
 Фальре, Жан-Пьер (1794–1870) 132–134, 147, 239
 Фальре, Жюль (1824–1902) 495, 496, 502
 Фенелон, Франсуа де Салиньяк де Ламот-Фенелон (1651–1715) 202

- Феофраст (ок. 371 — ок. 287 до н.э.) 160
Фернель, Жан (1497–1558) 69, 147, 181, 224, 227, 228
Ферран, Жак (первая половина XVII в.) 44, 147, 176, 184, 230
Ферриар, Джон (1761–1815) 139, 140, 147
Фетти, Доменико (1589–1624) 243
Филипп II Испанский (1527–1598) 230
Филострат Лемносский (II в.) 184
Фичино, Марсилио (1433–1499) 63, 64, 117–119, 147, 153, 161, 162, 181, 219, 229, 232, 575, 591
Флобер, Гюстав (1821–1880) 55, 147, 247, 556
Флорио, Джон (1553–1625) 176
Форд, Джон (ок. 1586 — ок. 1639) 91, 344
Форе (Форестус), Пьер (1522–1597) 89, 228
Фрагонар, Жан-Оноре (1732–1806) 477
Фракассини, Антонио (1709–1777) 76, 147
Франк, Себастьян (1499–1543) 203
Фрейге, Иоганн Томас (1543–1583) 222
Фрейд, Зигмунд (1856–1939) 172, 270, 313, 365, 442, 451, 503, 539, 540
- Хайнрот, Иоганн Христиан Август (1773–1843) 58, 95, 98, 100, 103, 107, 148
Хатчесон, Френсис (1694–1746) 257
Хильдегарда Бингенская (1098–1179) 58, 59, 148
Холл, Джозеф (1574–1656) 230
Хофер, Иоганн (1669–1752), 108, 148, 250, 251, 253, 254, 279
- Цвингер, Теодор (1533–1588) 256
Целан, Пауль (1920–1970) 318
Целий Аврелиан (начало V в.) 39, 49, 145
Цельс, Авл Корнелий (начало I в.) 35–38, 108, 116, 146, 485
- Чейн, Джордж (1671–1743) 109, 146
Чиголотти (XVIII в.) 339, 350
Чоран, Эмиль (1911–1995) 527
- Шарьер, Белль де Зейлен де (1740–1805) 139
Шатобриан, Франсуа-Рене де (1768–1848) 274, 288, 444, 445
Шейхцер, Иоганн Якоб (1672–1733) 254, 255
Шекспир, Вильям (1564–1616) 35, 109, 150, 176, 180, 184, 186, 187, 214, 215, 276, 299–301, 321, 322, 347, 477, 601
Шиллер, Фридрих фон (1759–1805) 165–167, 309, 310, 312, 349, 367, 369
Шлегель, Август-Вильгельм (1767–1845) 342
Шлегель, Фридрих (1772–1829) 314, 342
Шмидт, Альбер-Мари (1906–1966) 36, 152

- Шмидт, Альбер-Мари (1906–1966) 36, 152
Шпитцер, Лео (1887–1960) 15
Шпиц, Рене (1887–1974) 269, 270
Шуберт, Готхильф Генрих (1780–1860) 358
- Эдельштейн, Людвиг (1902–1965) 15, 49, 152
Эйхендорф, Йозеф Карл Бенедикт (1778–1857) 394, 456
Энгелькен, Фридрих (1806–1858) 141, 147
Эпикур (ок. 341 — 270 до н.э.) 200
Эрленмейер, Адольф Альбрехт (1822–1877) 141, 147
Эскироль, Жан-Этьен-Доминик (1772–1840) 19, 33, 80–83, 85, 86, 89,
90, 92, 99, 101, 103, 104, 107, 108, 110, 125, 127, 137, 147, 486, 498
- Ювенал (конец I в. — начало II в.) 160, 196
- Якоби, Максимилиан (1775–1858) 100, 148
Ямвлих (242–325) 232
Ясперс, Карл (1883–1969) 236, 268, 277
Яусс, Ханс Роберт (1921–1997) 273, 426, 431, 434
- Chastel, André (1912–1990) 63, 151
Curtius, Ernst Robert (1886–1956) 60, 151
Edelstein, Emma Jeannette (XX в.) 49, 152
Kristeller, Paul Oskar (1905–1999) 63, 152
Lély, Gilbert (1904–1985) 92, 152
Lepenies, Wolf (род. 1941) 205, 207
Pigeaud, Jackie (род. 1937) 202
Préaud, Maxime (род. 1945) 190
Shklar, Judith (1928–1992) 205
Thorndike, Lynn (1882–1965) 64, 153
Trousson, Raymond (род. 1936) 205, 206
Voisin, Auguste (1829–1898) 141

Источники текстов

За исключением предисловия, главы этой книги представляют собой либо основательно переписанные, либо слегка поправленные, либо оставленные неизменными тексты, источники которых перечислены ниже.

Предисловие: печатается впервые.

ИСТОРИЯ ВРАЧЕВАНИЯ МЕЛАНХОЛИИ. Докторская диссертация по медицине (Лозаннский университет, 1960 г.), напечатанная в некоммерческих целях в Базеле лабораторией J.R. Geigy S.A. («Acta psychosomatica», 4).

АНАТОМИЯ МЕЛАНХОЛИИ

«Смех Демокрита»: Le rire de Démocrite (mélancolie et réflexion) // Bulletin de la société française de philosophie. 1989. 83. № 1. P. 5–20.

«Утопия Роберта Бёртона»: La leçon d'anatomie // Robert Burton. Anatomie de la mélancolie / Trad. Bernard Hoepffner et Catherine Goffaux. Paris: Corti, 2000. P. VII–XXI; Démocrite parle. L'utopie mélancolique de Robert Burton // Le Débat. 1984. № 29. P. 49–72. Еще одна версия этого текста, на итальянском языке, послужила предисловием к полному переводу «Предисловия» Бёртона (Падуа: Марсилио, 1983).

«Игра без оглядки»: La mélancolie de l'anatomiste // Tel Quel. 1962. № 10. P. 21–29.

«Психологические науки Ренессанса»: Panorama succinct des sciences psychologiques entre 1575 et 1625 // Gesnerus. 1980. № 37. P. 3–16.

«Портрет доктора Гаше» Ван Гога: Une mélancolie moderne: le portrait du docteur Gachet par Van Gogh // Médecine et Hygiène. 1991. № 49. P. 1053–1056.

УРОК НОСТАЛЬГИИ

«Изобретение болезни»: Le concept de nostalgie // Diogène. 1966. № 54. P. 92–115.

«Об одной разновидности скорби»: Sur la nostalgie. La mémoire tourmentée // Cliniques méditerranéennes. 2003/1. № 67. P. 191–202.

«Звуки природы»: Les rivières, les cloches et l'éveil de la nostalgie // Mémoire et oubli dans le lyrisme européen: hommage à John E. Jackson / Dagmar Wieser et Patrick Labarthe, avec la collaboration de Jean-Paul Avice, eds. Paris: Champion, 2008. P. 169–182.

«Ночь Трои»: Mémoire de Troie // Critique. 2004. № 687–688. P. 725–753.

СПАСЕНИЕ ЧЕРЕЗ ИРОНИЮ?

«Трансцендентальная буффонада»: Ironie et mélancolie (I). Le théâtre de Carlo Gozzi // Critique. 1966. № 227. P. 291–308¹.

«Принцесса Брамбилла»: Ironie et mélancolie (II). La «Princesse Brambilla» de E. T. A. Hoffmann // Critique. 1966. № 228. P. 438–457.

«Кьеркегор: псевдонимы верующего»: Les masques du pécheur et les pseudonymes du chrétien // Revue de théologie et de philosophie. 1963. № IV. P. 334–346.

«Раскаятие и внутренняя жизнь»: Kierkegaard et les masques (I) // Nouvelle Revue française. 1965. № 148. P. 607–622.

СОН И БЕССМЕРТИЕ В МЕЛАНХОЛИИ

«Бодлеровские мизансцены»: Rêve et immortalité chez Baudelaire // Corps écrit. 1983. № 7. P. 45–56.

«Пропорции бессмертия»: Les proportions de l'immortalité // Furor. Mai 1983. P. 5–19.

«Рифмы для пустоты»: Les rimes du vide: une lecture de Baudelaire // Nouvelle Revue de psychanalyse. 1975. № 11. P. 133–143.

«Взгляд статуй»: Le regard des statues // Nouvelle Revue de psychanalyse. 1994. № 50. P. 45–64.

«Государь и его шут»: Bandello et Baudelaire (Le prince et son bouffon) // Le Mythe d'Étiemble. Paris: Didier Érudition, 1979. P. 251–259.

«“Отрицатели” и “преследуемые”»: L'immortalité mélancolique // Le Temps de la réflexion. 1982. № III. P. 231–251.

1. Эта и следующая статьи печатались ранее в русском переводе Б. Дубина в первом томе издания: *Старобинский Ж.* Поэзия и знание. М.: Языки славянской культуры, 2002. — *Прим. ред.*

ЧЕРНИЛА МЕЛАНХОЛИИ

«**В твоём "ничто" я надеюсь обрести все**»: Vide et création // Magazine littéraire. 1990. № 280. P. 41–42.

«**Es linda cosa esperar...**»: *Es linda cosa esperar* // Nouvelle Revue de psychanalyse. 1986. № 34. P. 235–246.

«**Г-жа де Сталь: не пережить смерть любви**»: Suicide et mélancolie chez Mme de Staël // Preuves. CXC. Décembre 1966. P. 41–48.

«**Пьер-Жан Жув, мастер промежутка**»: La mélancolie d'une belle journée // Nouvelle Revue française. Mars 1968. № 183. P. 387–402.

«**Сатурн в небе минералов**»: Saturne au ciel des pierres // Nouvelle Revue française. Septembre 1979. № 320. P. 176–191.

«**Спасут, быть может, черные чернила**»: L'encre de la mélancolie // Nouvelle Revue française. 1963. P. 410–423.

Жан Старобинский

ЧЕРНИЛА МЕЛАНХОЛИИ

Редактор *С. Зенкин*

Дизайнер обложки *Д. Черногаев*

Корректоры *Е. Мохова, О. Семченко*

Верстка *Д. Макаровский*

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

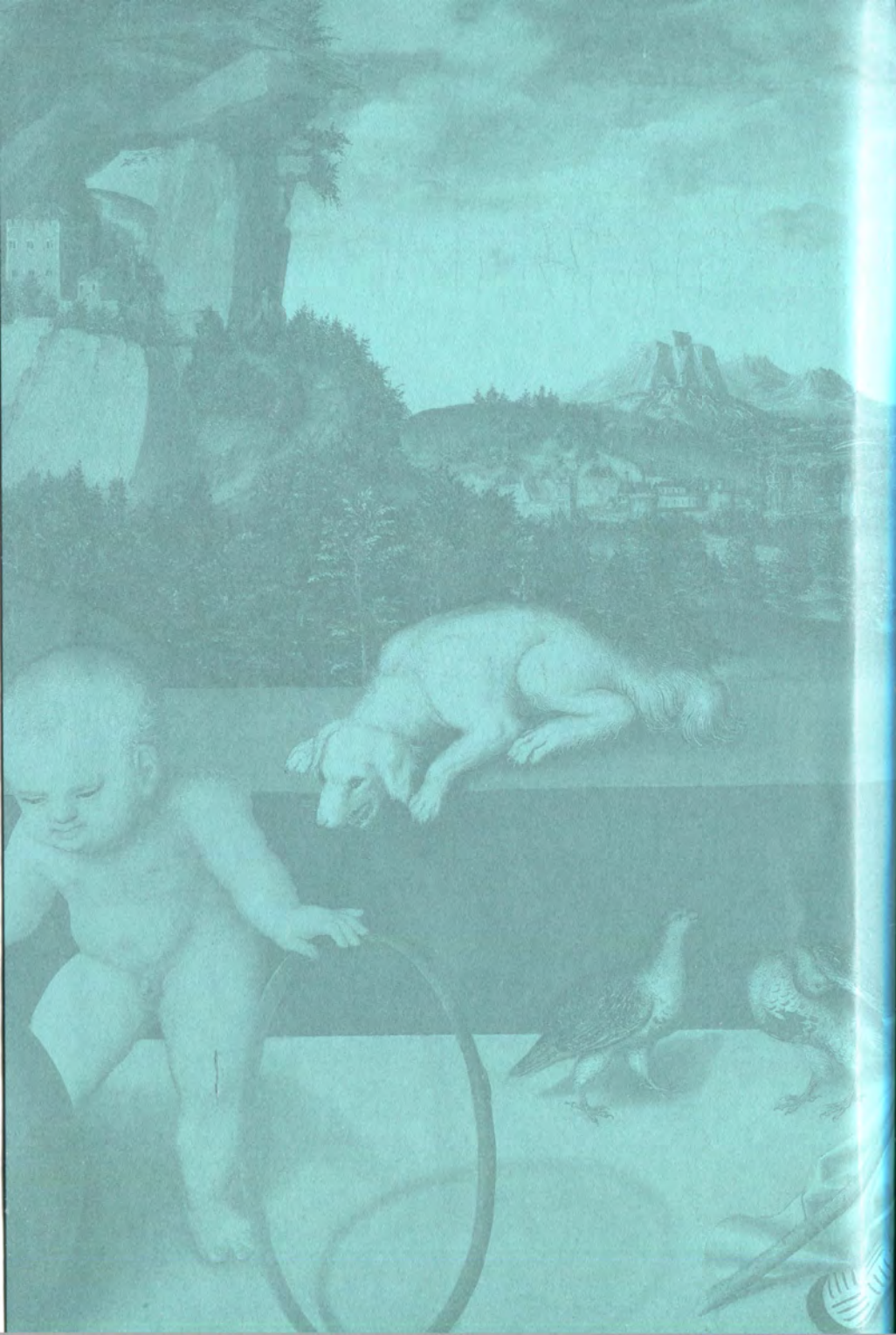
Адрес редакции:
123104, Москва,
Тверской бульвар, 13, стр. 1
тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
сайт: www.nlobooks.ru

Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1.
Офсетная печать. Печ. л. 38,5. Тираж 1500.

Заказ № 8363/16.

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт», 170546, Тверская область,
Промышленная зона Боровлево-1, комплекс №3А, www.pareto-print.ru







ЧЕРНИЛА МЕЛАНХОЛИИ

Сборник работ выдающегося швейцарского филолога и историка идей Жана Старобинского (род. 1920) объединен темой меланхолии, рассматриваемой как факт европейской культуры. Автор прослеживает историю меланхолии от античности до XX века. В поле его зрения как традиция медицинского изучения и врачевания меланхолических расстройств, так и литературная практика, основанная на творческом переосмыслении меланхолического опыта. Среди писателей и поэтов, чьи произведения анализируются с этой точки зрения, — Вергилий, Овидий, Карл Орлеанский, Мигель де Сервантес, Роберт Бертон, Карло Гоцци, Э.-Т.-А.Гофман, Жермена де Сталь, Сёрен Кьеркегор, Шарль Бодлер, Пьер-Жан Жув, Роже Кайуа, Осип Мандельштам и многие другие.



Новое
Литературное
Обозрение