



Walter Benjamin

**ILLUMINATIONEN**

*Ausgewählte Schriften*

Frankfurt am Main  
Suhrkamp  
1977

Вальтер Беньямин

# ОЗАРЕНИЯ



Москва  
Мартис  
2000

Перевод  
Н. М. Берновской (сс. 9-121, 211-376), Ю. А. Данилова (сс. 168-210),  
С. А. Ромашко (сс. 122-167)

Данное издание выпущено в рамках программы  
Центрально-Европейского Университета «Translation Project»  
при поддержке Центра по развитию издательской деятельности  
(OSI — Budapest) и Института «Открытое общество. Фонд Содействия»  
(OSIAF — Moscow)

**Беньямин В.** Озарения / Перевод Н.М.Берновской, Ю.А.Данилова, С.А.Ромашко. — М.: Мартис, 2000. — 376 с.

Вальтер Беньямин (1892-1940) — фигура значительная в немецкой культуре первой половины XX века. Публицист, эссеист, исследователь, критик, историк литературы, эрудит, своеобразный и в высшей степени субъективный мыслитель.

Книга «Озарения» была составлена Т.Адорно после смерти автора. Он попытался в этой небольшой книге представить весь спектр разнообразных интересов Беньямина. В нее входят литературные портреты М.Пруста, Ш.Бодлера, И.-В.Гете, К.Крауса, Н.Лескова. Кроме того, в ней представлены основные работы Беньямина по эстетической теории и культурологии, а также документы личного характера. В книгу включена биографическая заметка Фр. Полшуса о жизни и творчестве автора. За исключением двух эссе остальные впервые переведены на русский язык.

Книга рассчитана на всех интересующихся историей культуры и философии, интеллектуальной жизнью и связями Германии и России первой половины XX века.

ISBN 5-7248-0051-9

© Издательство «Мартис». 2000.

© Перевод с немецкого — Н.М.Берновская. 2000

© Перевод с немецкого и французского — Ю.А.Данилов. 2000

© Перевод с немецкого и французского — С.А.Ромашко. 2000.



# СОДЕРЖАНИЕ

## Теория. Критика. Комментарии

Жизнь студентов .....	9
Два стихотворения Фридриха Гёльдерлина .....	20
Судьба и характер .....	39
Задача переводчика .....	46
«Избирательное сродство» Гёте .....	58
Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. <i>Перевод С. А. Ромашко</i> .....	122
Париж, столица XIX столетия. <i>Перевод С. А. Ромашко</i> .....	153
О некоторых мотивах у Бодлера. <i>Перевод Ю. А. Данилова</i> .....	168
Центральный парк .....	211
О понимании истории .....	228
Теолого-политический фрагмент .....	237
Комментарии к письмам буржуазного столетия .....	239

## Тексты для чтения

Берлинское детство на пороге века .....	253
Деструктивный характер .....	261
Опыт и скудость .....	263
Короткие тени I .....	268
Сладкий ужас .....	276
Картины для размышления .....	277
Маленькие фрагменты об искусстве .....	282
Мысли, пришедшие в Ибице .....	285
Гашиш в Марселе .....	292

## Л и т е р а т у р н ы е э с с е

К портрету Пруста .....	301
Роберт Вальзер .....	313
Карл Краус .....	317
Рассказчик. <i>Размышления о творчестве Николая Лескова</i> .....	345

## П р и л о ж е н и е

Фридрих Подшус. Библиографическая заметка .....	369
Хронология жизни и творчества .....	374

**Т е о р и я**  
**К р и т и к а**  
**К о м м е н т а р и и**



## ЖИЗНЬ СТУДЕНТОВ

Существует такой взгляд на историю, который, ориентируясь на бесконечность времени, различает только темп людей и эпох в их замедленном или быстром движении по пути прогресса. Этому взгляду на историю соответствуют отсутствие связей, недостаток точности и строгости в требованиях к современности. В противоположность этому настоящее рассмотрение имеет в виду определенное состояние истории, когда она сконцентрирована в фокусе, как в утопических картинах мыслителей. Элементы этого конечного состояния не являются здесь некой бесформенной тенденцией прогресса, они глубоко вошли в каждую эпоху как творения и мысли, со всех сторон подверженные опасностям, опроверженным и осмеянным. Историческая задача заключается в том, чтобы состояние, имманентное совершенству, изобразить в чистой и абсолютной форме, придать ему характер очевидности, господствующей в современности. Однако это состояние не следует описывать с помощью прагматического изображения отдельных явлений (институты, обычаи и т. д.), ибо оно ему не поддается; и может быть осмыслено только в своей метафизической структуре, как мессианское царство или Французская революция. Историческое значение современного студенчества и высшей школы, форма их существования в современности заслуживают описания лишь как сравнение, как отражение высшего метафизического положения истории. Только так это становится возможным и понятным. Такое описание не призыв и не манифест, ни то ни другое не эффективно, но оно показывает кризис, который заключен в сути дела и заставляет принимать решение, трус перед ним пасует, мужественный подчиняется. Единственный способ говорить о студенчестве и высшей школе — это система. До тех пор пока не существует необходимых условий, остается одно — вычленив из современности то будущее, которое существует в нем в искаженной форме. Этому и посвящена данная критика.

Жизнь студентов ставит вопрос об осознанном единстве. Он возникает сразу, потому что здесь не требуется рассматривать отдельные пробле-

мы — науку, государство, добродетель, если для того, чтобы подчиниться, не хватает мужества. Для жизни студентов в самом деле очень характерна воля к сопротивлению, когда речь идет о том, чтобы подчиниться принципу; главная мысль — можно пробиться и так. Имя науке нужно в первую очередь для того, чтобы скрыть глубоко укоренившееся врожденное равнодушие. Соизмерять студенческую жизнь с идеей науки — это ни в коем случае не панлогизм или интеллектуализм, чего иногда опасаются, а вполне обоснованная критика, так как чаще всего науку обрушивают на студентов железным валом совершенно «чуждых» им требований. Итак, речь идет о внутреннем единстве, а не о критике извне. Это и есть ответ с указанием на то, что для большинства студентов наука — это школа обучения профессии. Поскольку «наука не имеет с жизнью ничего общего», она должна влиять на жизнь только того человека, который ею руководствуется. Одно из самых невинно-ложных заблуждений состоит в том, что наука может помочь тому или другому освоить профессию. Профессия так мало следует из науки, что одно может исключать другое. Потому что наука по самой своей сущности не терпит, когда от нее отделяются, в известном смысле она заставляет исследователя всегда оставаться учителем, чтобы деятельность его не принимала форм государственных профессий врача, юриста, преподавателя высшей школы. Когда институты, где люди получают титулы, звания, возможности для жизни и профессии, называют себя очагами науки, это не приводит ни к чему хорошему. Возражение, что государству нужны сегодня врачи, учителя и юристы, в этом смысле ничего не доказывает; она лишь подчеркивает грандиозность задачи — вместо корпорации чиновников и студентов необходимо основать общность познающих; оно лишь показывает, до какой степени сегодня науки, развивая свой профессиональный аппарат (посредством знаний и умений), отходят от своего единого происхождения в идее знания, так что последняя становится для них тайной, если не вовсе фикцией. Тот, для кого сегодняшнее государство есть данность, и кому линия его собственного развития совершенно ясна, должен игнорировать все это, если не решится потребовать от государства протекции и поддержки «наук». Ведь свидетельством упадка является не соглашение между высшей школой и государством, это может быть просто честным варварством, а гарантия и провозглашение свободы такой науки, от которой с безоговорочной жесткостью ожидают, что она поведет своих адептов к социальной индивидуализации и государственной службе. Высшая школа не терпит свободных взглядов и учений до тех пор, пока жизнь не получает возможности их выдвигать (так же как и строгие концепции), и этот чудовищный разрыв между высшей школой

и государством продолжают наивно не замечать. Нет никакого смысла выдвигать отдельные требования до тех пор, пока при исполнении каждого из них не возникает сознания общности: примечательно и удивительно при этом то, как в учебном заведении, подобно какой-то чудовищной игре в прятки, учителя и ученики движутся не соприкасаясь, не замечая друг друга. Не являясь официальными лицами, ученики всегда оказываются позади учителей, а правовая основа университета, олицетворением которой является министр культуры, назначаемый сувереном, но не избираемый в университете, — это наполовину скрытое соглашение между академическими инстанциями и вожаками студентов (в редких, счастливых случаях также и преподавателей) с государственными органами.

Важной чертой студенческой жизни является то, что такое положение принимается безоговорочно и без всяких сомнений. Правда, так называемые свободные студенческие организации и другие социально ориентированные союзы предприняли некую псевдопопытку освобождения. Но она свелась к тому, что университет полностью превратился в гражданский институт, так что именно здесь стало совершенно очевидно, что сегодняшние студенты как общность не в состоянии вообще поставить вопрос о научной жизни и понять неразрешимое противоречие между наукой и профессиональным существованием наших дней. Критика деятельности «свободных студентов» и родственных им движений совершенно необходима, поскольку она с надлежащей резкостью говорит о хаотичности представлений студентов о научной жизни. Здесь мы приведем слова из речи автора этих строк, произнесенной перед студентами, когда он призывал их к обновлению: «Существует очень простой и четкий критерий для того, чтобы определить ту или иную духовную ценность некой общности. Это вопрос: может ли каждый член реализовать в ней в полной мере, должна ли общность поглотить его целиком, и может ли она без него обойтись? Или каждому она нужна меньше, чем он ей? Очень просто поставить эти вопросы, очень просто ответить на них относительно каждого из современных социальных типов общности, и этот ответ является решающим. Всякий, кто чего-то добивается, стремится к полному осуществлению, которым и определяется ценность его достижений, когда человеческая личность полностью и безраздельно сможет себя проявить. Но социально обоснованное достижение, каким мы видим его сегодня, не демонстрирует полноты, это нечто разрозненное и вторичное. Нередко социальная общность — это то место, где тайно и в том же составе осуществляется борьба против высших устремлений, индивидуальных целей, а природное естественное развитие оказы-

вается скрытым. Социальные достижения среднего человека в абсолютном большинстве случаев служат тому, чтобы вытеснить исконные независимые устремления духовной личности. Здесь речь идет о тех, кто преподает, кто по долгу службы всегда сохраняет духовную связь с критicismом и скептицизмом обучающихся студентов. Этим людям приходится ориентироваться в совершенно чуждой, чрезвычайно далекой от них среде, ставшей их рабочим местом. В отдаленном уголке ее они создают себе ограниченное поле деятельности, и вся полнота этих действий идет на пользу разве что самой общей абстракции. Не существует никакой внутренней исконной связи между духовной жизнью студента и его интересом к жизни детей рабочих, да даже и самих студентов. Никакой связи с собственной работой, кроме ни с чем не связанного чувства долга в соответствии с неким совершенно механическим противопоставлением: «здесь стипендиат народа — там социальная деятельность». Это чувство долга рассчитано, производно, искажено и ни в коем случае не вытекает из самой работы. И долг выполняется: не в мучительной борьбе за понятую правду, не в сомнениях исследователя, вообще вне всякой связи со взглядами, возникшими в собственной духовной жизни. А только в резком, поверхностном противоречии, в отношении: идеально — материально, теоретически — практически. Одним словом, любая социальная деятельность — это не этический рост, а боязливая реакция духовной жизни. Однако не это представляет собой самое существенное и серьезное возражение против социальной деятельности; будучи абстрактной и лишенной каких-либо существенных связей, она противостоит собственно студенческой работе и стремится усмотреть в ней высшее проявление дурного релятивизма, который старательно и встревоженно все духовное стремится сочетать с физическим, так что для каждой посылки сразу же находит ее противоположность, соответственно не в состоянии увидеть синтез в жизни, но не то становится определяющим, что эта целостность на самом деле лишь пустая общепольность, — а то, что, несмотря на все это, существует необходимость выдержки и любви там, где как будто бы дело идет лишь о механическом чувстве долга, и часто; стремясь избежать последствий духовного критического существования, взятого на себя как обязанность, студент сворачивает в сторону. Ведь в самом деле он на то и студент, чтобы проблемы духовной жизни были ему ближе, чем практические социальные заботы. Наконец, и это совершенно точный признак: социальная деятельность студентов ни разу не принесла обновления понятий и оценок социальной деятельности вообще. Для общественности социальная работа по-прежнему означает своеобразное смешение долга и благотворительности каждого от-



дельного человека. Студенты не имели возможности четко определить свои душевные потребности, поэтому никогда еще не возникала действительно серьезно настроенная общность, а лишь корыстные объединения по обязанности. Дух толстовства, который создал чудовищную пропасть между жизнью буржуазии и пролетариата, мысль, что служение бедным есть главная цель человечества, а не побочная задача в жизни студента, и здесь, именно здесь от него требуется все или ничего, — этот дух, выросший из идеи глубочайшего анархизма и монашеской общины, дух истинной, серьезной социальной работы, для которой при этом не требовалось детских попыток вживаться в психологию рабочих и простого народа, в студенческих общинах не прижился. Стремление превратить академическую общность в общность социальных работников потерпело поражение ввиду абстрактности и неопределенности предмета. Абсолютность намерения не нашла своего выражения, поскольку в этой общности она не встретила воли к абсолютности». Симптоматичное значение попыток свободных, христианско-социалистических и других студенческих объединений в том, что двойственность, которую образуют университет и государство, они стремятся повторить в микрокосме университета в интересах своих жизненных и государственных амбиций. Они завоевали в университете право на все виды эгоизма и альтруизма, на большую жизнь, где все разумеется само собой, все, кроме радикального сомнения, глубокой принципиальной критики — самого необходимого для жизни, целиком посвященной строительству нового. Здесь речь не идет о противостоянии стремления к прогрессу свободных студентов и реакционной власти корпорации. Как мы пытались показать и как видно по однообразию и мирному спокойствию общего состояния университета, свободные студенческие организации очень далеки от того, чтобы продемонстрировать обдуманное волевое, духовное начало. Ни по одному из вопросов, которые мы здесь затронули, их решающий голос до сих пор не прозвучал. Услышать его невозможно — из-за нерешительности. Их оппозиционность реализуется на плоской равнине либеральной политики. Развитие их социальных принципов застряло на уровне либеральной прессы. Свободными студентами не были продуманы важнейшие проблемы университета, поэтому горькой исторической реальностью стало то, что в официальных случаях именно корпорации, которыми идея академической общности была пережита и отвоевана, явились недостойными представителями студенческой традиции. В этих вопросах свободный студент вообще не обнаруживает более серьезной воли и большего мужества, чем корпорант, и его деятельность становится от этого едва ли не более опасной, поскольку она вводит в заблужде-

ние и обманывает, потому что это буржуазное, не знающее дисциплины мелкотравчатое направление претендует на славу борца и освободителя в жизни университета. Современного студенчества не найти там, где идет борьба за расцвет нации, его нет на поле битвы за новое искусство, рядом с писателями и поэтами, у истоков религиозной жизни. Дело в том, что немецкого студенчества как такового просто не существует. И совсем не потому, что оно не принимает участия в новых, «самых современных» движениях, а в качестве студенчества вообще игнорирует их во всей их значительности, всегда и постоянно оставаясь в арьергарде общественного мнения и медленно продвигаясь по проторенной дороге; избалованный ребенок, испорченный и захваленный всеми партиями и союзами, покорный воле каждого и начисто лишенный того благородства, которое отличало немецкое студенчество еще сто лет назад, когда оно стояло в первых рядах борцов за лучшую жизнь.

Это искажение творческого духа и превращение его в дух профессиональный, которое мы наблюдаем повсюду, полностью охватило высшую школу и привело к изоляции ее от свободной творческой жизни. Очевидным и болезненным симптомом этого является кастовое презрение к ученым и художникам чуждым и враждебным государству. Один из самых знаменитых немецких профессоров говорил с кафедры о «сочинителях из литературных кафе, по мнению которых христианство давно уже занимается какой-то ерундой». Тон и справедливость этих слов примерно равноценны. Еще более определенно, чем по отношению к науке, которая своей прикладной «применимостью» как бы демонстрирует непосредственно государственные тенденции, высшая школа, организованная таким образом, приступает к музам, пытаясь взять их голыми руками. Стремясь сориентировать на профессию, она неизбежно должна оставить в стороне непосредственное творчество как форму общности. Действительно, враждебная отчужденность, полная неспособность школы к пониманию жизни требуют искусства, которое можно истолковать как отказ от непосредственного, ни с чем официальным не связанного творчества. У студентов с их инфантильной незрелостью это проявляется изнутри. С точки зрения эстетического чувства, может быть, самое заметное и неприятное внешнее проявление в высшей школе то, как механически реагируют студенты, слушая лектора. Как воспринимается то, что говорится с кафедры, можно было бы понять через академическую или софистическую культуру диалога. Но студенты далеки от этого, для них гораздо привычнее форма доклада, при этом не имеет значения, говорит учитель или ученик. Организация высшей школы основывается теперь не на продуктивности работы студентов, как когда-то задумали ее

основатели. Они в основном представляли себе студента как учителя и ученика одновременно, как учителя, поскольку продуктивность означает полную независимость, взгляд на науку, а не на обучающего. Там, где господствующей идеей жизни студентов является профессия и служба, там нет науки. Эта жизнь уже не может быть посвящена познанию, так как оно заставляет сойти с дороги бюргерской надежности. Она не может быть посвящена науке точно так же, как и жизни грядущих поколений. И все же эта профессия учить — пусть даже в совсем иных формах, чем сегодняшние, — непосредственно связана с самым глубоким постижением науки. Эта опасная преданность науке и молодежи должна существовать в студенте как способность любить и стать основой его деятельности. Жизнь его должна следовать древним, он обучается науке у своих учителей, но не идет за ними в профессии. Он с легкостью отказывается от общности, которая связывает его с творящими, и может обрести общую форму только на основе философии. В каком-то смысле он должен быть одновременно творцом, философом и учителем, причем самым определенным и существенным образом. Из этого вытекают формы профессии и жизни. Общность творческих людей поднимает всякое обучение до универсальности — в форме философии. Эта универсальность достигается не тем, что юристам читают лекции на литературные темы, а студентам-медикам — на юридические (иногда такие попытки предпринимались), а тем, что общность предпринимает усилия и сама добивается того, что перед лицом всякого обособления специального обучения (которое сохраняется исключительно в связи с ориентацией на профессию), поверх всей этой активности предметной учебы, она сама остается общностью университета как таковой, создавая и охраняя философские формы общности, но не с постановками вопроса ограниченной, научной, специальной философии, а с метафизическими проблемами Платона и Спинозы, романтиков и Ницше. Именно это, а не походы в социальные учреждения означало бы глубокую связь профессии с жизнью, правда с более значительной жизнью. И это помогло бы предотвратить превращение студента в копилку знаний. Это студенчество должно было бы окружить университет, который предлагает весь методический состав знаний вместе с осторожными, смелыми и вместе с тем точными попытками создания новых методов, подобно тому как толпы народа волнами окружают княжеский дворец как место, где постоянно происходит духовная революция, где вызревают новые проблемы широкого охвата, возможно еще неясные и неточные, но основанные иногда на более глубоком проникновении, чем научные постановки вопросов. В его творческой функции студенчество можно было бы рассматривать как

гигантский трансформатор, который на основе философского осмысления способен превращать в научные проблемы те новые идеи, которые в искусстве и социальной жизни возникают раньше, чем в науке.

Тайное господство профессиональной идеи не главное в этой фальсификации, основное здесь удар в самую сердцевину творческой жизни. Самая банальная позиция в жизни — это противопоставление духу суррогатов. Она стремится скрыть опасности духовной жизни, а тех из понимающих, кто еще существует, объявить фантазерами. Неосознанную жизнь студентов еще глубже искажают эротические обычаи. С той же уверенностью, с которой профессиональная идеология сковывает совесть интеллекта, мысль о браке, идея семьи тяжелым грузом ложатся на эротические понятия. Они как будто бы исчезают вовсе в тот пустой и неопределенный промежуток времени, который находится между существованием сына и отца семьи. Где искать единства между существованием творящего и производящего на свет и возникает ли это единство в семье — такой вопрос не следовало ставить, находясь в тайном ожидании брака, на том незаконном промежуточном этапе, когда самой большой добродетелью становится способность противостоять искушению. Эрос творящих — это общность студентов, если существует вообще какая-то общность, способная его увидеть и за него бороться. Но там, где не было внешних условий бюргерского существования, где бюргерское стремление завести семью не имело перспективы, где во многих городах Европы большое количество женщин — проститутки — строят свое экономическое благополучие только на тех, кто учится, и там студент не спрашивал себя об эросе, который был его естественным свойством. У него могли появляться сомнения, должна ли способность к зачатию и творчеству существовать в нем по отдельности так, что одно послужило бы семье, а другое — службе, то и другое без связи с его собственным существованием и, значит, искажено. Потому что, как бы болезненно и вместе с тем издевательски ни выглядело ставить так вопрос по отношению к жизни сегодняшних студентов, это все-таки придется сделать, потому что в них по самой своей сущности эти два полюса человеческого бытия существуют во времени рядом друг с другом. Речь идет о вопросе, который никакая общность не должна оставлять нерешенным и который тем не менее со времен древних греков и ранних христиан ни один народ не смог осмыслить как идею; всегда он оставался обузой великих творцов: как остаться в образе, достойном человека, и создать общность с женщинами и детьми, продуктивность которой имеет совершенно иную направленность. Греки, как мы знаем осуществляли насилие, подчиняя эрос зачатию творчеству, так что в конце концов их государство, в

самой сущности которого не осталось места женщинам и детям, перестало существовать. Христиане нашли решение, возможное для Царства Божьего: они отбросили особенности того и другого. Студенчество в наиболее передовой своей части исходило в бесконечных эстетических разглагольствованиях о товарищеских отношениях со студентками; без смущения выдвигалась даже идея необходимости «здоровой» эротической нейтрализации учеников и учениц. Действительно, нейтрализация эроса в высшей школе удалась с помощью проституток. А там, где этого не произошло, воцарялась беспредельная наивность или утарная веселость и развязную студентку восторженно приветствовали как преемницу старой безобразной преподавательницы. Здесь напрашивается общее замечание: насколько более сильный инстинкт осторожности в отношении подавляющей власти эроса имеет католическая церковь, чем буржуазия. Высшая школа замалчивает, отрицает гигантскую нерешенную задачу, гораздо более важную, чем многие другие, на которые обращена ее социальная активность. Вот она: на основе духовной жизни превратить в единство то, как духовная независимость творящего (в студенческих корпорациях) и как необузданная власть природы (в проституции) печально взирают на нас в виде изуродованного торса одухотворенного эроса. Необходимая независимость творящего и необходимое привлечение женщины, продуктивность которой осуществляется в другой сфере, в единственно возможную общность созидających в любви. Именно такого решения следует требовать от студента, потому что это форма его жизни. Но здесь имеет место такое ужасное положение дел, что студенчество даже не признает своей вины перед проституцией, что убийственное, богохульственное опустошение стараются остановить призывами к целомудрию, не имея мужества посмотреть в глаза собственному прекрасному эросу. Такое уродование молодежи травмирует ее сущность глубже, чем это можно описать словами. Оно должно стать предметом размышлений для сознательных, решительных и мужественных. Полемике оно недоступно.

Как молодежь видит себя сама, какой образ носит она в своей душе, молодежь, которая допускает такое искажение самой идеи, самого содержания своей жизни? Этот образ запечатлен в корпоративном духе, который все еще является самым очевидным носителем понятия студенческой молодежи, которому другие, прежде всего свободные студенческие организации противопоставляют свои студенческие лозунги. Немецкое студенчество то в большей, то в меньшей мере буруеваемо идеей, что надо наслаждаться молодостью. Это совершенно иррациональное время ожидания служебной должности и брака должно само из себя породить некое содержание, и оно должно быть неким игровым, псевдоромантическим времяпрепро-

вождением. Это страшная стигма на их знаменитых веселых песнях, на этом новом удалом великолепии буршей. Это страх перед грядущим и в то же время спокойное примирение с будущей жизнью филистера, где весьма приятно увидеть себя «старым господином». Продав свою душу бюргерству вместе с профессией и браком, тем больше ценят несколько лет свободы. Этот обмен предпринимается во имя юности. Открыто или тайно, в пивной или на оглушительных сборищах с громкими речами достигают дорогой ценой состояния угара, который должен запомниться. Это сознание весело проведенной юности и проданной зрелости, которая в конце концов жаждет покоя, об него разбивались все попытки одухотворить студенчество. Эта форма жизни существует против всякой очевидности в противоречии со всеми духовными и природными силами, и они выступают против нее — государство посредством науки, эрос с помощью проституток, так она уничтожается самой природой. Потому что студенты — это не самое молодое поколение, они уже стареют. Почувствовать свой возраст — это героическое решение для тех, кто потерял молодые годы в немецких школах, и высшая школа приоткрыла для них наконец возможности жизни юноши, которые годами ускользали от них. И все-таки надо понять, что они должны быть созидателями, то есть одиночками и стареющими, что уже существует более молодое поколение юных и детей, которому они могут посвятить себя только как учителя. Из всех ощущений это самое чуждое для них. Именно поэтому они не могут найти себя в своем существовании и не согласны с самого начала жить с детьми — это ведь и означает учить, — потому что нигде не попадают в сферу одиночества. А поскольку они не признают своего возраста, то пребывают в безделье. Только осознанная тоска по прекрасному детству и достойной юности есть условие для творчества. Без этого невозможно обновление их жизни — без жалоб по поводу несостоявшейся блестящей карьеры. Страх перед одиночеством есть причина эротической невоздержанности. Сравнивая себя с отцами, а не с теми, кто придет после них, они сохраняют видимость молодости. Их дружба лишена величия и одиночества. Экспансивная, видящая перед собой бесконечность дружба созидателей, которая и в том случае имеет в виду человечество, даже когда они остаются вдвоем со своими стремлениями, неизвестна молодежи из высшей школы. Их дело — это личное братание, ограниченное и одновременно безудержное, совершенно одинаковое в пивной или кафе в момент возникновения нового союза. Все эти объединения — это базар преходящих ценностей, как и пребывание на семинарах или в кафе, заполнение пустого времени, заглушающее звук голоса, призывающего построить свою жизнь в духе единства творчества, эроса, молодости. Речь идет о целомудренной, скромной в своих



требованиях молодежи, исполненной почтительности к потомкам, о которой говорит Георг:

Искусник звучных песен и лукавых  
Бесед наедине: разлука, давность срока  
Мне разрешают главного врага  
Стереть с доски воспоминаний — поступи  
Алогично: и по лестнице порывов  
И гнева перестанем опускаться  
Мы оба. Лесть и мальчиков хвалы  
Не вызовут в душе раскаты грома.

*Пер. Е. Головина*

Отсутствие мужества не дает студентам приблизиться к пониманию этого. Но всякая форма жизни, ее ритм определяются заповедями творящего. До тех пор пока студенчество не приблизится к ним, жизнь будет карать его уродством и даже в сердце самого тупого поселится безнадежность.

Пока речь идет еще о важнейшей необходимости, находящейся под угрозой, здесь необходимо четкое направление. Каждый найдет свои собственные заповеди, которые предлагают ему высшие требования жизни. В искаженных формах современности он нащупает и высвободит будущее.

## ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ ФРИДРИХА ГЁЛЬДЕРЛИНА «МУЖЕСТВО ПОЭТА» — «НЕРАЗУМИЕ»

Задачу данного исследования нельзя без объяснения отнести к сфере эстетики поэзии. Эта наука как истинная эстетика основные свои силы посвящает отдельным видам литературного творчества, и среди них прежде всего трагедии. Комментарии удаются, как правило, только великие произведения классиков, а если комментарии создавались к чему-то, кроме классической драматургии, то скорее филологические, нежели эстетические. Здесь предполагается сделать попытку прокомментировать два лирических стихотворения, но прежде несколько слов о методе. В этих стихотворениях надо выявить внутреннюю форму, то, что Гёте называет содержанием — *Gehalt*. Надо понять поэтическую задачу, это предпосылка для того, чтобы оценить произведение. Оценка не может быть основана на том, как поэт смог осуществить свою цель. Но серьезность цели и масштаб определяют оценку. Сама поэтическая задача должна быть понята через стихотворение. Ее надо видеть и как предпосылку к созданию стихотворения, и как духовную и наглядную структуру того мира, о котором стихотворение говорит. Эта задача, эта предпосылка понимаются здесь как последний этап, доступный анализу. Мы не будем говорить ни о творческом процессе лирического поэта, ни о его личности и мировоззрении; особый и единственный объект нашего внимания — это задача и предпосылки стихотворения. Эта сфера есть одновременно продукт и предмет исследования. Она сама уже не может быть сравнима со стихотворением, она единственное, что возможно в этом исследовании реально установить. Это сфера, которая для каждого произведения поэзии имеет особый характер, мы будем обозначать ее термином «поэтическая субстанция». В ней мы предполагаем раскрыть ту особую область, где заключена «истина» произведения. Эта истина, наличие которой в своих произведениях настоятельно подчеркивали именно серьезные художники, должна быть понята как предметность творчества, как выпол-



нение художником своей задачи в каждом отдельном случае. «У каждого произведения есть идеал априори и необходимость быть здесь, у себя» (Новалис). Поэтическая субстанция в своей общей форме синтетична. Единство духовного и наглядного ряда. Это единство получает свой особый характер как внутренняя форма особого произведения.

Понятие поэтической субстанции — пограничное понятие в двойном смысле. Прежде всего по отношению к понятию стихотворения. Поэтическая субстанция как категория эстетического исследования существенно отличается от схемы форма — содержание, поскольку сохраняет в себе фундаментальное эстетическое единство формы и содержания, вместо того чтобы одно отделять от другого, и таким образом закрепляет в себе их имманентную необходимую связь. Поскольку речь здесь пойдет о поэтической субстанции отдельного стихотворения, никаких теоретических обобщений предложено не будет, а сама она будет отмечаться в каждом отдельном случае. Здесь нет места также и теоретической критике понятия «форма — содержание» в его эстетическом значении. Единство формы и содержания является существенным общим признаком поэтической субстанции и стихотворения. Последняя сама построена по принципу художественного организма. Она отличается от стихотворения как пограничное понятие, как понятие его задачи не каким-нибудь еще принципиальным признаком, а только своей большей определемостью: не из-за недостаточного количества определений, а вследствие потенциального наличия тех, которые реально имеются в стихотворении, и еще других. Поэтическая субстанция — это ослабление той крепкой функциональной связанности, которая существует в стихотворении, она не может возникнуть иначе, чем игнорируя некие определения, таким путем делается понятным сцепление, функциональное единство остальных элементов. Потому что стихотворение настолько детерминировано реальным наличием всех определений, что может быть воспринято только в единстве как таковое. Но понимание функции предполагает множество разных возможных связей. Таким образом, понять построение стихотворения можно только постигая его все более строгую определенность. Чтобы подвести к этой абсолютной определенности стихотворения, поэтической субстанции приходится отказываться от некоторых определений.

Поэтическая субстанция своей позицией в отношении единства наглядной и духовной функции стихотворения обнаруживает себя в качестве пограничного определения относительно него. Одновременно поэтическая субстанция является пограничным понятием в другом единстве функций, ведь пограничное понятие только и возможно на границе двух понятий. Это другое единство функций, это идея задачи, соответствующ-

шая идее решения, чем и является стихотворение. (Потому что задача и решение абстрактно разделимы.) Идеей для задачи художника всегда является жизнь. В ней заключено другое крайнее единство функций. Поэтическая субстанция обнаруживает себя как переход от единства функций жизни к единству функций стихотворения. В ней жизнь определяет себя через стихотворение, задача через решение. Основой является не жизненное настроение художника, а жизненная целостность, определяемая искусством. Категории, в которых может быть осмыслена сфера, переходная сфера обоих функциональных единств, еще не определены и, возможно, в дальнейшем будут сближаться с понятием мифа. Неудачные произведения искусства связаны с непосредственным ощущением жизни, в то время как величайшие в своей истине связаны со сферой, родственной мифу, — с поэтической субстанцией. Жизнь в общем есть поэтическая субстанция стихотворения, — так можно было бы сказать; однако, чем упорнее поэт старается жизненное единство перевести в единство художественное, тем больше он обнаруживает свою бездарность. Мы уже привыкли к тому, что требованием и оправданием бездарности являются «непосредственное ощущение жизни», «сердечность» и «душа». На весомом примере Гёльдерлина становится понятно, что поэтическая субстанция позволяет судить о произведении по тому, насколько связаны и значительны его элементы. Оба эти момента неразделимы. Потому что, чем больше распространяется вялое чувство, заменяя собой значительность и форму элементов (которые мы приблизительно обозначаем как мифические), тем меньше связь, тем хуже результат, будь то творение природы, приятное и никак не связанное с искусством или не связанное ни с искусством, ни с природой человеческое творение. Жизнь — это конечное единство, лежащее в основе поэтической субстанции. Однако, чем раньше анализ стихотворения, ведет к самой жизни как к поэтической субстанции, оставляя в стороне формы восприятия и структуру духовного мира, тем — в узком смысле слова — более материальным, бесформенным и незначительным окажется произведение. В то же время анализ великих произведений столкнется если и не с самим мифом, то с единством, возникающим из мощно стремящихся навстречу друг другу мифических элементов, которое и есть собственное выражение жизни.

О том, что природа поэтической субстанции — это сфера между двумя границами, свидетельствует метод ее изображения. Для этого метода не имеет значения доказательность так называемых конечных элементов. Потому что последних внутри поэтической субстанции нет. Гораздо важнее показать интенсивность связи духовных и наглядных элементов, и прежде всего на примерах. Но при этом должно быть очевидно, что

речь идет не об элементах, а о соотношениях, ведь и сама поэтическая субстанция есть сфера, где искусство соотносится с жизнью, а ее собственные единства совершенно непостижимы. Таким образом, поэтическая субстанция оказывается предпосылкой стихотворения, его внутренней формой, его художественной задачей. Закон, по которому все кажущиеся элементы чувственности и идеи становятся воплощениями существенных, принципиально бесконечных функций, называют законом идентичности. Идентичность означает синтетическое единство функций. Оно имеет в каждом случае свою особую форму и воспринимается как априори стихотворения. Исследование чистой поэтической субстанции, абсолютной задачи представляется после всего сказанного чисто методической, идеальной целью. Иначе чистая поэтическая субстанция перестала бы быть пограничным понятием и превратилась бы либо в жизнь, либо в стихотворение. До тех пор пока не проверена применимость метода для эстетики лирической поэзии, а может быть, и для более отдаленных областей, дальнейшие рассуждения недопустимы. Только тогда станет понятным, что такое априори отдельного стихотворения, стихотворения вообще, других видов поэзии и поэзии в целом. Яснее станет и то, что суждение о лирической поэзии требует если не доказательства, то во всяком случае аргументации.

Два стихотворения Гёльдерлина, возникшие в поздний, зрелый период — «Мужество поэта» и «Неразумие» — мы попробуем проанализировать пользуясь этим методом. В ходе рассмотрения будет доказана сравнимость стихотворений. Их связывает известное родство, так что можно даже говорить о разных редакциях. Одна редакция, которая существовала между ранней и поздней («Мужество поэта» — вторая редакция), не будет обсуждаться, так как она менее существенная.

Рассмотрение первой редакции обнаруживает большую неопределенность в наглядном и несвязанность отдельных моментов. Так миф стихотворения смешивается с мифологичностью, мифологическое оказывается мифом в меру связанности. Миф узнается по внутреннему единству Бога и судьбы, по господству ἀνάγκη (необходимости). Судьба в первой редакции для Гёльдерлина предмет изображения — смерть поэта. Он воспевае источник мужества перед лицом этой смерти. Эта смерть — центр, в котором должен проявиться мир поэтического умирания. Существование в этом мире — это и было бы мужеством поэта. Но здесь ощущается только луч острого предчувствия этой закономерности из мира существования поэта. Сначала начинает робко звучать голос, воспевающий космос, для которого смерть поэта означает собственную гибель. Миф возникает из мифологии. Бог солнца — предок поэта, его умирание — это судьба, кото-

рая становится действительной лишь тогда, когда она отразилась в смерти поэта. Красота, внутренний источник которой нам неизвестен, растворяет образ поэта примерно так, как и Бога, вместо того чтобы его формировать. Мужество поэта странным образом объясняется еще и другим, чужим порядком. Родством живущих. Через него он оказывается связанным со своей судьбой. Какое значение имеет родство живущих для мужества поэта? В стихотворении нельзя почувствовать того глубокого права, на основании которого поэт вплотную приближается к своему народу, к живущим и ощущает с ними родственную связь. Нам знакома эта мысль, одна из самых утешительных для поэтов, мы знаем, что Гёльдерлину она была особенно дорога. И тем не менее такая природная связанность со всем народом не может быть для нас обоснованием поэтической жизни. Почему же поэт — причем с полным правом — не прославляет *Odi profanum*? Об этом можно и нужно спросить, раз живущие не создали пока никакого духовного сообщества. В высшей степени странно, что поэт обеими руками хватается за чужие устройства — мира, народа и Бога, чтобы установить в себе свой собственный — в этом мужество поэта. Но песня, внутренняя жизнь поэта, главный источник его добродетели, оказывается слабой без власти и величия. Стихотворение живет в греческом мире, похожая на греческую красота оживляет его, мифология греков владеет им. Но особый принцип греческого искусства не находит здесь чистого выражения. «Denn seitdem der Gesang sterblicher Lippen sich / Friedenatmend entwand, frommend in Leid und Glück / Unsre Weise der Menschen / Herz erfreute...» / «С тех пор как песня сошла со смертных губ, / Дышавших миром, / Благочестивых в страдании и в счастье / Наша мелодия / Радует сердца людей»<sup>1</sup>. В этих словах почтение к образу поэтического, которое наполняло Пиндара — и много позднее с ним Гёльдерлина — только в очень ослабленном виде. «Певцы народа», «милые сердцу» каждого, как кажется, не приспособлены к тому, чтобы создать зримую мировую основу для этого стихотворения. В образе умирающего Бога солнца самое яркое свидетельство двойственности, не преодоленной во всех элементах. Еще продолжает играть свою роль в противовес образу Бога идиллическая природа. Иначе говоря, красота еще полностью не превратилась в образ. Представление о смерти не возникает еще целиком из образных связей. Сама смерть еще не становится, как она понималась позднее, образом с глубокими связями, это просто уга-

---

<sup>1</sup> Невежественная толпа (лат.).

<sup>2</sup> Ввиду того что опубликованные переводы обоих стихотворений, как правило, не содержат тех слов, на которые автор статьи опирается в своей интерпретации, здесь и дальше привожу цитаты в оригинале и следом прозаический дословный перевод, насколько это возможно. (Примеч. пер.)

сание пластического, героического существа в прекрасной природе. Пространство и время этой смерти еще не выделены духом из образа как некое единство. Та же неопределенность формулирующего принципа, которая так непохожа на предмет поклонения — Грецию, становится угрозой для всего стихотворения. Красота, которая связывает общим настроением прекрасную песню и веселость Бога, это обособление Бога, мифологическая судьба которого получает значение для поэта только по аналогии — все это не возникает в центре изображенного мира, мифическим законом которого является смерть. Этот плохо организованный мир погибает в красоте, когда заходит солнце. Отношение богов и людей к поэтическому миру, к пространственно-временному единству, в котором они существуют, не очень интенсивно и по-гречески не очень проработано. Надо полностью отдать себе отчет в том, что ощущение жизни, широко разлитой неопределенной жизни, — это далеко не безоговорочное основное настроение в этом стихотворении, благодаря чему выступает на первый план опозитизированная связь его разрозненных в красоте элементов. Жизнь не подвергается сомнению, как главный, может быть, прелестный, может быть, возвышенный основной факт, она еще определяет (и мысли в туманной форме) этот мир Гёльдерлина. Об этом странным образом свидетельствует и говорящая форма заглавия, так как своеобразная неясность становится той добродетелью, которой дают имя ее творца, показывая нам таким образом замутненность ее чистоты тем, что подходят к этой добродетели слишком близко (ср. языковое образование: женская верность). Серьезный конец ощущается в ряду образов как нечто почти чужеродное по звучанию: «Und dem Geiste sein Recht nirgend gebricht» / «И права духа не нарушаются нигде», это мощное предостережение, порожденное мужеством поэта, остается здесь в одиночестве, и только один образ ранней строфы примыкает к нему своим величием: «uns... / Aufgerichtet an goldnen / Gängelbanden, wie Kinder, hält» / «Он за помочи держит / золотые нас, как детей».

Связанность Бога с людьми втиснута жесткими ритмами в большой образ. Но, оставшись в одиночестве, он не в состоянии истолковать основу этих связанных сил и поэтому теряется. Только сила превращения сделает все понятным и подлежащим обозначению. Поэтический закон в этом гёльдерлиновском мире еще не выполняется.

Что означает внутренняя связь этого поэтического мира, которая намеком присутствует в первой редакции, и как углубление обусловило трансформацию структуры, как из образованного центра с необходимостью возникают образы одного стиха за другим, — это показывает последняя редакция. Ощущение жизни, лишенное наглядности понятие

жизни, лишенное мифического смысла и судьбы, из совершенно несущественной сферы стало необходимой предпосылкой первого проекта. Там, где образы разобщены и целое лишено необходимых связей, появляется наглядно-духовная система, новый космос поэта. Очень трудно найти подступ к этому единому и единственному миру. Полная непроницаемость связей не допускает никакого иного проникновения, кроме чувственного. Метод требует того, чтобы с самого начала исходить из связанности и в конечном счете найти путь к пониманию связей. Следует сравнить поэтическую композицию обеих редакций с точки зрения связи образов, постепенно приближаясь к центру связей. Раньше уже говорилось о неопределенной принадлежности друг к другу (а также и поэту) народа и Бога. Этому противостоит в последнем стихотворении сильнейшая связанность отдельных сфер. Боги и живущие теснейшим образом сплетены в судьбе поэта. Традиционная простая иерархия мифологии полностью отменяется. О стихе, который подводит ее «der Einkehr zu» / «Ко входу», сказано, что он, подобно небесным, ведет людей и самих небесных. Итак, упразднена сама основа для сравнения, потому что весь ход рассуждения говорит: *небожителей точно так же, как людей, ведет песнь*. Порядок богов и людей здесь — в середине стихотворения — странным образом противопоставлен так, что один уравнивает другой. (Как две чаши весов: их оставляют в равновесии, приподняв от основы.) Таким образом очень ясно выступает главный формальный закон поэтической субстанции, происхождение той закономерности, осуществление которой создает основу последней редакции. Этот закон идентичности говорит, что все единства в стихотворении уже находятся в состоянии интенсивного взаимопроникновения, ни в одном случае не могут быть восприняты как элементы в чистом виде, а только как сочетание связей, в котором идентичность отдельного существа есть функция бесконечной цепи рядов, где разворачивается поэтическая субстанция. Закон, по которому все сущности обнаруживают себя в поэтической субстанции как единство принципиально бесконечных функций, — это закон идентичности. Ни один элемент не может высвободиться из связей и вырваться из идентичности того мира, который существует в ощущении. Этот закон реализуется во всех отдельных соединениях внутренней формы, в строфах и образах, чтобы в конце концов проявиться в самом центре поэтических связей и установить идентичность наглядных и духовных форм между собой, пространственно-временное взаимопроникновение всех образов в одном духовном воплощении, поэтической субстанции, которая идентична жизни. Здесь, однако, следует назвать только присутствующую форму этого порядка: далекое от мифологиче-



ского равновесие сфер живущего и небесного (так называл это обычно Гёльдерлин). И после небесного, даже и по названию стиха вновь возникает «der Fürsten / Chor nach Arten» / «Хор князей / По правилам». Так что здесь в середине стиха люди, небесное и князья, как будто обрушившись из своих прежних порядков, появляются рядом. То, что мифологический порядок не является решающим, что образы этого стихотворения созданы совсем по другому канону, с наибольшей очевидностью проявляется в тройном делении, где князья занимают место рядом с небожителями и людьми. Это новый порядок поэтических образов — богов и живущих — основан на том значении, которое те и другие имеют для судьбы поэта и для чувственных образов его мира. Именно его особое происхождение, как видел это Гёльдерлин, может проявиться только в конце, как некая основа всех связей, а прежде видны только разные измерения этого мира и этой судьбы, которые они получают от Богов и от живущих, а именно полная жизнь в поэтическом космосе этих когда-то отдаленных друг от друга образных миров. Закон, который формально в общем кажется условием для структуры этого поэтического мира, постепенно обнаруживает себя как чужеродный и насильственный. Все образы приобретают идентичность в связях поэтической судьбы, так что они оказываются объединенными общим взглядом и, какими бы самостоятельными они ни казались, подпадают все равно в конце концов под законы стиха. Растущая определенность и яркость образов особенно заметны в изменениях в сравнении с первой редакцией. Всюду усиливается концентрация поэтической силы, и строгое сравнение позволит установить единую причину мельчайших отклонений. При этом можно сделать выводы о внутреннем намерении, при том даже, что в первой редакции оно осуществлялось чрезвычайно слабо. Жизнь в поэзии, в неотвратимой поэтической судьбе, закон гёльдерлиновского мира мы проследим на взаимосвязанности образов.

Боги и смертные проходят в стихотворении как бы двумя разными отдельными порядками в противоположном ритме. Это становится ясно в отдалении от центральной строфы и возвращении к ней. Происходит хорошо организованная, хотя и скрытая смена измерений. Живущие в этом мире Гёльдерлина видны очень ясно, здесь всегда расширенное пространство, широкий план, в котором (мы это еще увидим) происходит расширение судьбы. В величии — или в ориентально понимаемом пространстве — появляется возглас: «Sind denn nicht dir bekannt viele Lebendigen?» / «Разве тебе незнакомы многие из этих живущих?» Какова функция начального стиха первой редакции? Родство поэта со всеми живущими было провозглашено как источник мужества. И ничего не ос-

талось, кроме знакомства, знания многих. Вопрос о том, что толпа определяется гением, которому она «знакома», вводит в дальнейшие связи. Много, очень много слов сказано о космосе Гёльдерлина, слов, которые — снова что-то чужое, как из мира Востока и в то же время исконное, как греческая парка, — дают величие поэту. «Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?» / «Разве нога твоя не ступает по истине, как по ковру?» Продолжается трансформация значения начала стихотворения в направлении мужества. Ассоциации с мифологией уступают место собственному мифу. Потому что, было бы слишком поверхностно, если в претворении мифологического взгляда усматривать только прозаическое понимание движения или видеть только, как зависимость в первой редакции («Nährt zum Dienste denn nicht selbst die Parze dich?» / «Разве сама парка не побуждает тебя к службе?») превращается в посылку во второй («Geht auf Wahrem dein Fuß nicht?...» / «Разве твоя нога не ступает?...»). Также «verwandt» / «родственный» в первой редакции возвысилось до «bekannt» / «знакомый» во второй: активность, выросшая из зависимости. Но решающим является возвращение этой активности снова в мистическое, из которого возникала зависимость в первом стихотворении. Но мистический характер этой активности основывается на том, что она сама происходит в соответствии с судьбой, понимая в самой себе свое существование. То, что всякая активность поэта вмешивается в порядок, определенный судьбой, этим самым порядком уничтожается и уничтожает его, свидетельство этого существования народа и его близость поэту. Его знание живущих и их существование основаны на порядке, который в системе понятий стихотворения следует воспринимать как истину ситуации. Возможность второго стиха с невероятной напряженностью его образа предполагает истину ситуации как основополагающее понятие порядка гёльдерлиновского мира. Пространственный и духовный порядок оказываются связанными идентичностью определяющего и определяемого, которые свойственны им обоим. Эта идентичность в обоих порядках неодинакова, но идентична, и благодаря ей они пробиваются к идентичности между собой. Потому что в пространственном принципе решающим является то, что в представлении здесь осуществляется идентичность определяющего с определяемым. Положение является выражением этого единства, пространство следует понимать как идентичность положения и того, что в нем находится. Всему определяющему в пространстве имманентна собственная определенность. Каждое положение в пространстве является определенным и вместе с тем определяющим. Подобно тому как в картине ковра (где дана предпосылка для некой духовной системы) необходимо вспомнить об узоре,



мысленно оценивая в орнаменте духовный произвол, — а значит, орнамент в полной мере определяет положение и делает его абсолютным, — так и порядку, в который вступает сама истина, присуща интенсивная активность движения как внутренняя пластическая временная форма. В эту духовную область можно войти, при этом неизбежно она предоставляет входящему произвольно шагать в сфере истинного. Эти духовно-чувственные порядки составляют символическую сущность живущих, здесь сосредоточены все элементы поэтической судьбы в своей внутренней особой форме. Временное существование в бесконечной протяженности, истина ситуации — связывают живущего с поэтом. В том же смысле проявляется связь элементов в отношении народа и поэта еще и в последней строфе: «Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir» / «Для кого-то мы на что-то годны и ловки». Согласно (может быть, общему) закону лирики слова в стихотворении получают свой наглядный смысл, не теряя смысла переносного. Так, в двойном смысле слова оба порядка (geschickt — направленно и ловко) проникают один в другой. Определяющим и определенным является поэт среди живущих. Так же, как в причастии «направлено» временное определение и пространственный порядок происходящего окончательно объединяются, в определении цели как «один к чему-то» повторена эта идентичность системы. Как будто бы в системе искусства оживление должно быть повторено дважды, все остальное остается неопределенным и на большом протяжении, в «один к чему-то» содержится намек на разобщенность. Удивительно только то, как на том месте, где народ обозначен чрезвычайно абстрактно, изнутри этой строчки поднимается новый образ конкретной жизни. Как судьба обнаружит себя в интимнейшей сути певца в виде предела существования, так и это здесь является перед живущими как направленное, так что возникает идентичность в определенной форме: определяющее и определенное, центр и протяженность. Активность поэта находит свою определенность в живущих, живущие между тем в своем конкретном существовании «один к чему-то» определяют что-то в сущности поэта. Знаком и записью бесконечной протяженности его существования является народ. Эта судьба, позднее она еще проявится, его песни. И в качестве символа песен народ должен заполнить космос Гёльдерлина. То же обнаруживает трансформация, превратившая «поэтов народа» в «голоса народа». Предпосылка этой поэзии заключается в том, что образы, заимствованные из нейтральной «жизни», все больше превращаются в элементы мистического порядка. При этом повороте народ и поэт включаются в него в одинаковой степени. Особенно заметен в этих словах отказ гения от своего господства. Потому что поэт вме-

сте с народом, из глубины которого он творит, целиком погружен в круг своей поэзии и поверхностное единство народа со своим певцом (в поэтической судьбе) — это опять-таки конец. И вот появляется — можно ли сравнить это с византийской мозаикой? — обезличенный народ, скученный на плоскости вокруг плоской громадной фигуры своего святого поэта. Это иной народ, гораздо более определенный в своей сущности, чем в первой редакции, этому соответствует и другое понимание жизни: «Drum, mein Genius, tritt nur / Bar ins Leben und Sorge nicht!» / «Итак, мой гений, / вступай же в жизнь спокойно, без забот!» «Жизнь» находится за пределами поэтического существования, в новой редакции это не предпосылка, а предмет мощного свободного движения: поэт вступает в жизнь, а не удаляется от нее. Включение народа в понимание жизни первой редакции превратилось в связь судеб живущих и поэта. «Was geschieht, es sei alles gelegen dir!» / «Что бы ни случилось, все это будет подходящим для тебя!» В прежней редакции на этом месте было «gesegnet». Это тот же процесс смешения мифологического, который определяет всю внутреннюю форму переработки. «Gesegnet» / благословенный — это представление, зависящее от трансцендентального, традиционно мифологического, оно понимается не из центра стихотворения (например, от гения). «Gelegen» / подходящий — целиком возвращается к центру, оно означает отношение самого гения, где уничтожается риторическое «sei» / пусть будет — в этой строфе благодаря присутствию «Gelegenheit» / возможность. Вновь возникает пространственное расширение в том же смысле, что и раньше. Вновь речь идет о закономерностях упорядоченного мира, в котором положение соответствует тому, что полагается поэтом, для которого истинное должно быть доступно. Однажды Гёльдерлин начал стихотворение так: «Sei froh, du hast das gute Los erkorren» / «Будь счастлив, ты избрал хороший жребий». Причем имеется в виду избравший, ему полагается именно этот жребий, то есть именно хороший. Предметом этого идентичного взаимоотношения между поэтом и судьбой являются живущие. Слова «Sei zur Freude gereimt» / «Будь рифмой к радости» основаны на чувственной звуковой организации. И в самой рифме заключается определяющее и определенное примерно так, как структуру единства можно представить себе как половину двуединства. Идентичность как закон не существенна, а лишь функциональна. Дело не в рифмованных словах. Потому что, разумеется, «zur Freude gereimt» / «быть рифмой к радости» не означает «auf Freude gereimt» / «рифмоваться с радостью», так же как «Wie gelegen dir» не превращает само «du» в нечто пространственное. Подобно тому как положенное «das Gelegene» было понято как некое отношение гения (не к нему), так

рифма — отношение радости (не к ней). Наоборот, этот диссонанс образов, к которому присоединяется сильно акцентированный звуковой диссонанс, позволяет осмыслить и озвучить функцию, органическую духовную временную организацию радости в цепи бесконечно протяженного происходящего, которое соответствует бесконечным возможностям рифмы. Так диссонанс образов истинного и ковра создал возможность описать объединяющую связь системы, так же как «Gelegenheit» / «возможность» означает духовно-временную идентичность (истинность) положения. Эти диссонансы выделяют в поэтическом целом присущую всем пространственным связям временную идентичность и таким образом абсолютно определяющую природу духовного существования внутри идентичной протяженности. Носителем этих связей в первую очередь безусловно являются живущие. Путь и надлежащая цель теперь, после крайностей образности, должны видеться по-другому, чем тогда, когда в соответствии с идиллическим ощущением жизни прежнего времени этим стихам предшествовало: «Oder was könnte denn / dich beleidigen, Herz, was / Da begegnen, wohin du sollst?» / «Или что же могло тебя ранить, сердце, что могло тебе встретиться там, куда ты стремишься?» В этом месте можно увидеть нарастающую силу, которая приближает строфу к концу, стоит также сравнить знаки препинания в обоих вариантах. По тому, как в последующей строфе смертные с тем же значением, как небожители, приближены к стихотворению, становится полностью понятно, что они нашли свое окончательное воплощение в поэтической судьбе. По настойчивому стремлению быть понятым все это можно сравнить с той интенсивностью образа, которую Гёльдерлин в первоначальной версии придал народу. Когда народ был рад этой песне, родственно связан с поэтом и даже могла иметь место речь о поэтах народа. Но здесь уже можно предположить более строгие требования к картине мира, она уже и раньше как бы издали стремилась к пониманию судьбоносной роли народа на основе такого взгляда, который делает его чувственно-духовной функцией поэтической жизни.

Это соотношение, которое в смысле функции времени до сих пор оставалось неясным, приобретает новую определенность, если проследить его своеобразную трансформацию на образе богов. Через внутреннюю форму, которую они приобретают в новой конструкции мира, можно увидеть яснее сущность народа, как бы в сравнении с противоположностью. Так же мало, как в первой редакции, понятно значение живущих, внутренняя форма которых — их существование, включенное в поэтическую судьбу, определенное и определяющее, подлинно в пространстве — так и особый порядок богов в ней трудно распознать. Но в новой редак-

ции заметно движение в сторону интенсивной пластичности, и прежде всего в отношении богов. (Наряду с тем направлением, которое отражено в народе, пространственное направление на бесконечность происходящего.) Боги стали здесь совершенно особенными и определенными образами, в которых закон идентичности понят по-новому. Идентичность божественного мира и его связь с судьбой певца совершенно иные, чем идентичность в системе живущих. Там происходящее в своей определенности через и для поэта воспринималось как происходящее из одного источника. Поэт воспринимает истину. Так он знал народ. Но в божественном мире, как станет ясно позднее, есть особая внутренняя идентичность образа. Эту идентичность в намеке можно было обнаружить уже в образе пространства и отчасти в определении поверхности через орнамент. Но, став основным в порядке, она приводит к овеществлению живущего. Возникает своеобразное удвоение образа (который идентичность связывает с пространственными определениями), когда каждый из них еще раз обнаруживает свою концентрацию, чистую, присущую ему пластичность как выражение существования во времени. Предметы стремятся в этом направлении к концентрации, стремятся к существованию как чистая идея и определяют судьбу поэта в чистом мире образов. Пластичность образа получает духовный смысл. Так «радостный» день превратился в «думающий» день. Определение к слову «день» не выражает его сущности, оно придается ему как некое условие духовной идентичности существа — мышление. В новой редакции день появляется полностью выраженным, спокойным, согласным с самим собой, в сознании, образ внутренней пластичности существования, который соответствует идентичности происходящего в мире живущих. С точки зрения богов, день являет собой воплощение времени. От этого он приобретает глубокий смысл, поскольку Бог разрешил его. Эта мысль о том, что день разрешен, не имеет ничего общего с традиционным представлением о дарованном дне. Потому что здесь уже содержится намек на то, что позднее будет показано с большой силой: что идея овеществления образа является ведущей и что боги полностью подчинены собственной пластике, могут день разрешить или его не разрешать, потому что в образе идеи они сильнее. Здесь опять необходимо указать на чисто звуковую задачу, на аллитерацию. То, как красиво день возведен в принцип пластической наглядности, в усиленном виде возвращается в начале «Хирона»: «Wo bist du? Nachdenkliches! Das immer muß / Zur Seite gehn zu Zeiten, wo bist du, Licht?» / «Где ты, задумчивое, которому всегда приходится по временам отходить в сторону, где ты, свет?» Тот же взгляд существенно изменил второй стих пятой строфы, придав ему гораздо более

тонкий смысл по сравнению с соответствующим местом прежней редакции. В полную противоположность к «flüchtiger Zeit» / «мимолетное время», к «Vergänglichlichen» / «преходящее» новая редакция этой строки демонстрирует терпение, протяженность в образе времени и людей. «Wende der Zeit» / «Поворот времени» фиксирует еще — это очевидно — минуту терпения, момент внутренней пластики во времени. И то, что этот момент внутренней временной пластики является центральным, становится ясным позднее, так же как и центральное значение других, уже раньше показанных явлений. Тот же смысл имеет выражение «uns die Entschlafenden» / «Нас, засыпающих». Здесь вновь выражена глубокая идентичность образа (во сне). Здесь необходимо напомнить слова Гераклита: «бодрствуя, мы видим смерть, а во сне — только сон». Речь идет о пластической структуре мысли во всей ее интенсивности, основой чего является наглядно работающее сознание. То же отношение идентичности, которое в своей интенсивности дает образу временную пластичность, должно в экстенсивном смысле привести к бесконечной форме образа, к гибели пластики, в которой образ становится идентичен бесформенности. Овеществление образа в идее означает в то же время его безграничное и бесконечное расширение, слияние образов в образ, которым становятся боги. Они представляют собой тот момент, который ограничивает поэтическую судьбу. Боги означают для поэта неизмеримое изображение его судьбы в то время, как живущие обеспечивают максимальную протяженность происходящего в сфере поэтической судьбы. Это определение судьбы путем изображения составляет предметность поэтического космоса. В то же время оно означает чистый мир временной пластичности в сознании, идея становится господствующей. Там, где прежде была скрыта истинность активности поэта, она становится господствующей в чувственной воплощенности. В процессе формирования этой картины мира все более строго пресекается любое соприкосновение с условной мифологией. Вместо отдаленного «предка» выступает «отец», Бог солнца превращается в Бога небесного. Пластическое, даже архитектурное значение неба неизмеримо больше, чем солнца. В то же время здесь становится понятным, как поэт все больше и больше сокращает различие между образом и бесформенностью, небо означает, например, расширение и точно так же уменьшение образа по сравнению с солнцем. Силу этой взаимосвязи показывает следующее: «Aufgerichtet an goldnen / Gängelbanden, wie Kinder, hält» / «Он за помочи держит / золотые нас, как детей». И вновь неподвижность и недоступность образа напоминает восточный стиль. Когда посреди неизображенного пространства возникает пластическая связь с Богом, интенсив-

ность которой к тому же подчеркнута красочно, единственное место в этой новой редакции — строка, которая производит странное, чужеродное, почти убийственное впечатление. Архитектурный элемент силен настолько, что он соответствует соотношениям в образе неба. Образы поэтического мира бесконечны и в то же время отчасти ограничивающи, согласно внутреннему закону образ должен в той же мере раствориться в существовании стихотворения, войти в него, как подвижные силы живущих. Бог в конце стихотворения также должен исполнить долг и осуществить свой закон, как народ должен был стать знаком его распространения. Это происходит в конце: «und von den Himmlischen / Einen bringen» / «И привести одного из небесных». Изображение, принцип внутренней пластичности так усилились, что Бог стал жертвой мертвой формы, что пластичность, выражаясь образно, вышла изнутри наружу и Бог полностью превратился в предмет. Временная форма переломилась изнутри наружу, как движение. Небесный *появляется*. Это есть высшее выражение идентичности: греческий бог целиком стал предметом собственного принципа, изображения. Самое большое преступление получило объяснение: ὄψρις<sup>\*</sup>, достижимое только для Бога, преобразует его в мертвый образ, ὄψρις означает дать образ самому себе. Бог перестал определять космос стихотворения, точнее, его сущность, с искусством добровольно выбирается предметность, он приводит Бога, потому что боги уже превратились в овеществленное существование мира в мыслях. Здесь мы хотим обратить внимание на удивительное сочетание последних строф, в котором обобщается цель всего сказанного в стихотворении. Пространственная протяженность живущих определяется временным вмешательством поэта: так, слово «geschickt» / «направленно и ловко» объясняется такой же разобшенностью, в какой народ превратился в целый ряд функций судьбы. «Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir» / «Для кого-то мы на что-то годны и ловки» — это Бог, ставший предметом в своей мертвой бесконечности, поэт подхватывает его. Система Народ и Бог, растворившаяся в единствах, становится единством поэтической судьбы. Здесь очевидна разнообразная идентичность, в которой взаимно уничтожаются народ и Бог, как условия чувственного существования. Центр этого мира принадлежит другому.

Взаимопроникновение отдельных форм видения, их взаимосвязь с духовным и таких элементов внутри него, как идея, судьба и т. д., уже достаточно показана. И в конце речь не будет идти об исследовании последних отдельных моментов, потому что основным законом этого мира

---

\* Бесчинство, святотатство (греч.).



является связь как единство функции связывающего и связываемого. Но самое центральное место этой связи еще предстоит показать, то место, где граница между поэтической субстанцией и жизнью максимально выдвигается вперед, где энергия внутренней формы оказывается тем мощнее, чем более текучей и бесформенной становится показанная жизнь. В этом месте единство поэтической субстанции становится очевидным, связи прослеживаются максимально далеко, ясно видна трансформация стихотворения в обеих редакциях, углубление от первой к последней. О единстве поэтической субстанции в первой версии говорить нельзя. Ход прерывается подробным сопоставлением поэта с Богом солнца, однако потом мысль не возвращается к поэту с той же интенсивностью. В этой редакции, в ее подробном особом изображении смерти, да и в самом названии сохраняется напряжение между двумя мирами, миром поэта и той «действительностью», в которой угрожает смерть, которая появляется здесь лишь в оболочке божественности. Позднее двойственность мира исчезает, вместе с умиранием исчезает свойство мужества, ничего не остается, кроме существования поэта. Вопрос о том, на чем основано сравнение этих двух проектов, столь различных и в общем ходе и во всех подробностях, действительно требует ответа. И вновь сравнимость можно доказать не совпадением отдельных элементов, а только связанностью функций. Эти функции заключены в единственном воплощении функций, которое можно определить в поэтической субстанции. Именно поэтическую субстанцию обоих вариантов — не по схожести, которой не существует, а по «сравнимости» — надлежит сравнивать. Оба стихотворения связаны в своей поэтической субстанции, связаны в своем отношении к миру. Это мужество, которое, чем глубже оно понимается, тем меньше остается свойством, превращаясь в связь человека с миром и мира с человеком. Поэтическая субстанция первой редакции знает мужество еще только как свойство. Человек и смерть противостоят друг другу, застывшие в неподвижности, не объединенные наглядным миром. Правда, была попытка найти более глубокую связь со смертью через поэта с его божественно-природным существованием, однако не просто, а через посредничество Бога, которому смерть свойственна — мифологически — и которому — опять-таки мифологически — уподоблялся поэт. Жизнь была еще условием для смерти, образ пришел от природы. Определенное формирование взгляда и образа на основе общего духовного принципа избегалось, поэтому не было их взаимопроникновения. Угроза смерти в этом стихотворении преодолевалась красотой. В то время как в поздней редакции вся красота приходит от преодоления опасности. Раньше Гёльдерлин кончал разрушением образа, в конце но-

вой редакции появляется чистая основа изображения. И она появилась на духовной почве. Двойной образ: человек и смерть — мог таким образом быть основан только на понятном ощущении жизни. Он просуществовал недолго, так как поэтическая субстанция сконцентрировалась до глубокой связанности и духовный принцип — мужество — изображал жизнь из самого себя. Мужество — это принятие опасности, которая угрожает миру. В нем заключена особая парадоксальность, исходя из которой только и можно полностью осмыслить характер поэтической субстанции в обеих редакциях: мужественному угрожает опасность, однако он не обращает на нее внимания. Потому что он был бы трусом, если бы обращал внимание на опасность, а если бы ему ничто не угрожало, он не был бы мужественным. Это странное соотношение уничтожается, так как мужественному ничто не грозит, зато опасность угрожает миру. Мужество — это такое ощущение жизни, когда человек отдается опасности, расширяя ее своей смертью до опасности для мира и тем самым преодолевая. Значительность опасности возникает в мужественном в тот момент, когда она его настигла; в тот момент, когда он принял ее, она настигает мир. Его смертью она преодолевается и настигает мир, которому больше не угрожает; в смерти высвобождение и одновременно стабилизация тех чудовищных сил, которые постоянно, как что-то ограниченное, окружают тело. В смерти эти силы изменились: то, что было опасностью для мужественного, успокоилось в нем. (Это овеществление сил, которое сущность богов уже приближает к поэту.) Мир мертвого героя — это новый мифический мир, напоенный опасностью. Это мир второй редакции стихотворения. Здесь духовный принцип полностью берет верх — слияние героического поэта с миром. Поэту нечего бояться смерти, он герой, потому что он в центре всех связей. В нем высший бесконечный образ и отсутствие образа, пластичность временного и пространственного существования. Идея и чувственность. И каждая функция жизни в этом мире — это судьба, в то время как в первой версии судьба определяла жизнь. Это восточный мистический принцип, преодолевающий все границы; в этом стихотворении он все снова и снова уничтожает греческий принцип изображения, создает духовный космос из чистых связей созерцания, чувственного существования, в котором духовное есть лишь выражение функции, стремящейся к идентичности. Превращение двойственности смерти и поэта в единство мертвого поэтического мира «mit Gefahr gesättigt» / «насыщенного опасностью» — это та связь, которая объединяет поэтическую субстанцию обоих стихотворений. Только в этом месте появляется возможность рассмотреть третью среднюю строфу. Совершенно очевидно, что смерть в форме «Einkehr» /



«Вхождение» помещена в середину стихотворения, что именно эта середина, как воплощение всех функций, есть источник стихотворения, что здесь возникают идеи «искусства», «истинности» как выражение устойчивого единства. То, что было сказано об уничтожении системы смертных и небожителей, ощущается в этой связи как нечто защищенное. Следует предположить, что слова «ein einsam Wild» / «одинокая (брошенная) дичь» относятся к людям, и это вполне согласуется с названием стихотворения — «Неразумие», что стало, собственно, позицией поэта. Поскольку он оказался в центре жизни, то ему ничего не остается, кроме неподвижного существования, полной пассивности, которая и есть сущность мужества, он может только целиком отдаться этим связям. Они исходят от него и возвращаются к нему, то есть стихотворение касается живущих и они ему знакомы, но уже не родные. Поэт и песня в космосе стихотворения уже не различаются. Он — это только отграничение от жизни, полная нейтральность, окруженная чудовищными чувственными силами и идеей, которые заключают в себе его закон. Насколько он означает неприкосновенный центр, об этом сильнее всего сказано в двух последних строчках. Небесные находятся под знаком бесконечной жизни, которая, однако, ограничена в отношении поэта: «Und von den Himmlischen / Einen bringen. Doch selber / Bringen schickliche Hände wir» / «И привести одного из небесных, но сами мы приносим свои нужные руки». Таким образом, поэт уже не воспринимается как образ, а только как принцип образа, нечто ограничивающее и все еще несущее свое тело. Он несет свои руки и небесных. Подчеркнутая цезура этого места создает дистанцию, которая нужна поэту по отношению к образу и ко всему миру, как его единство. Композиция стихотворения есть доказательство понимания слов Шиллера: «В этом... заключается, собственно, тайна искусства мастера, когда материал уничтожает форма... душа слушателя и зрителя должна оставаться совершенно свободной и неуязвленной. Из волшебной сферы искусства он должен выйти чистым и незамутненным, как из рук Творца».

В ходе исследования мы намеренно избегали слова «трезвость», которое казалось часто очень подходящим для характеристики. Только теперь мы хотим вспомнить слова Гёльдерлина о «heilig nüchternen» / «о священной трезвости», понимание которых теперь очевидно. Можно заметить, что эти слова предопределяют тенденцию его позднего творчества. Они происходят от внутренней уверенности, которую имеют в собственной внутренней жизни, в которой трезвость разрешается, рекомендуется, поскольку она сама по себе есть святость вне всякого возвышения в величественном. Разве эта жизнь еще похожа на Древнюю Грецию? Так

же мало, как жизнь чистого произведения искусства может быть жизнью народа, так же мало, как она может быть жизнью одного индивидуума и не может быть его собственной, что мы находим в поэтической субстанции. Жизнь передается в формах греческого мифа, но — и это является решающим — не только в них. Именно греческий элемент в последней редакции исчезает и выравнивается по сравнению с другим, который мы называли (что, правда, не вполне точно) восточным. Почти все изменения в поздней версии устремлены в этом направлении в образы, в то, как вводятся идеи, и, наконец, в новое значение смерти, все это в сравнении со спокойным явлением, заключенным в самом себе, возвышается как нечто не имеющее границ. То, что здесь содержится важнейший вопрос, может быть, не только для постижения Гёльдерлина, в этой связи не может быть доказано. Рассмотрение поэтической субстанции, однако, ведет не к мифу, а — в более крупных произведениях — только к мифическим связям, которые в произведении образуют немифологические и немифические, непостижимые для нас образы. Но если бы слова, определяющие связи внутренней жизни, из которых родилось последнее стихотворение, надо было обобщить до мифа, то вот цитата из произведения Гёльдерлина более позднего времени: «Die Sagen, die der Erde sich entfernen, / ...Sie kehren zu der Menschheit sich» / «Саги, которые отдаляются от земли, они возвращаются к людям».

## СУДЬБА И ХАРАКТЕР

Принято считать, что судьба и характер связаны причинной связью и характер есть причина судьбы. В основе этого утверждения следующая мысль: если бы, с одной стороны, характер человека, то есть его способ реагировать на мир, был известен во всех подробностях и, с другой стороны, были бы известны исторические обстоятельства в тех местах, где этот характер приходил в соприкосновение с ними, можно было бы точно сказать, с чем характеру приходилось столкнуться и что он смог совершить. То есть была бы известна его судьба. Непосредственного доступа к понятию судьбы современные представления не дают, поэтому современные люди пытаются что-то понять о характере на основании физических свойств человека, поскольку представление о характере вообще они каким-то образом находят в самих себе, в то время как мысль о том, чтобы аналогичным образом прочесть судьбу человека по линиям его руки, кажется им неприемлемой. Это представляется столь же невозможным, как невозможно «предсказывать будущее». Под эту категорию подводится именно предсказание судьбы, а характер в противоположность этому воспринимается как нечто существующее в настоящем и в прошлом, нечто подлежащее познанию. Однако те, кто предлагает свои услуги, чтобы предсказать судьбу по каким-либо знакам, утверждают, что к людям, которые проявляют к этому внимание (те, кто ощущает в себе непосредственное знание судьбы), она действительно приходит или, если выразиться осторожнее, готова прийти. Предположение, что будущая «судьба готова прийти», не противоречит понятию судьбы, а также человеческой силе познания, предсказания которой, как можно показать, не лишены смысла. Как характер, так и судьбу можно увидеть только в знаках, а не сами по себе, потому что, даже если та или иная черта характера, то или иное хитросплетение судьбы находятся непосредственно перед глазами, все равно взаимосвязанное целое, которое включает эти понятия, не может оказаться ничем, кроме знака, поскольку находится вне пределов зримого. Система характерологических зна-

ков обычно ограничивается телом, если не учитывать значения тех характерологических знаков, которые исследует гороскоп, тогда как знаками судьбы в соответствии с традиционным взглядом наряду с телесными становятся все явления внешней жизни. Но взаимосвязь между знаком и обозначенным являет собой в обеих сферах одинаково скрытые и сложные, хотя и разные проблемы, потому что, несмотря на все поверхностные истолкования и ошибочные овеществления знаков характера и судьбы, они не обнаруживают в обеих системах причинной связи. Их смысловая связь не имеет причинного обоснования, даже если в каком-то случае знаки в своем существовании порождены причинами, идущими от характера и судьбы. Ниже мы не предполагаем рассматривать то, как выглядит такая знаковая система характера и судьбы, речь пойдет исключительно о том, что ими обозначается.

Обнаруживается, что традиционное понимание их сущности и их взаимоотношений не только остается проблематичным, поскольку не в состоянии рационально объяснить возможность предсказания судьбы, но что оно вообще неверно, так как разделение, на котором оно основано, теоретически неосуществимо. Потому что невозможно составить лишённое противоречий представление о внешности действующего человека, зерном которого мы считаем характер в этом понимании. Невозможно дать определение внешнего мира и отграничить его от понятия действующего человека. Ведь между действующим человеком и внешним миром существует постоянное взаимодействие, сферы их активности постоянно переходят одна в другую, как бы различны ни были их представления, их понятия неразделимы. Не только нет возможности определить, что в человеческой жизни есть функция характера и что функция судьбы (это ничего бы здесь не означало, если бы, например, только в опыте одно переходило бы в другое), но, более того, внешнее предлагаемое действующему человеку может в очень значительной степени быть принципиально сведено к его внутренней жизни, и его внутренняя жизнь может быть в очень значительной степени сведена к внешнему миру и даже принципиально восприниматься как этот мир. Характер и судьба, которые теоретически далеки, отделены друг от друга, с этой точки зрения совпадают. Так, Ницше говорит: «Если у человека есть характер, то у него есть переживание, которое постоянно возвращается». Это означает, что если у человека есть характер, то судьба его в основном устойчива. Но это означает и то, что он вообще не имеет судьбы, — такой вывод сделали стоики.

Итак, для того чтобы получить понятие судьбы, его необходимо полностью отделить от понятия характера, что, в свою очередь, может про-

изойти только тогда, когда последнее получит точное определение. На основе этого определения оба понятия будут полностью противопоставлены друг другу: там, где есть характер, там наверняка не будет судьбы и в связи с судьбой не будет речи о характере. При этом необходимо учесть, что оба эти понятия следует отнести к таким сферам, где они не смогут узурпировать самое высокое положение в сферах и понятиях, как это происходит обычно с употреблением этих слов. Характер обычно понимается в этическом, судьба — в религиозном смысле. Понимая ошибочность такого подхода, их следует изгнать из этих обеих сфер. Ошибка возникает оттого, что понятие судьбы связывают с понятием вины. Таким образом — назовем типичный случай — несчастную судьбу рассматривают как ответ Бога или богов на религиозные прегрешения. При этом стоит задуматься о том, что в этом соединении понятия судьбы с тем понятием, которое — имея в виду вину — связано с моралью, отсутствует еще один необходимый элемент — невиновность. В классическом греческом понимании судьбы счастье, которое выпало на долю человеку, ни в коей мере не воспринимается как доказательство его безупречной жизни, оно есть искушение к величайшему греху надменности. Никакой связи с невиновностью в судьбе нет. И это идет еще глубже, а есть ли в судьбе связь с понятием счастья? Является ли счастье определяющей категорией для судьбы подобно тому, каким без всякого сомнения, является несчастье? Счастье — это скорее то, что освобождает счастливого из оков судеб и из сетей своей собственной. Не напрасно Гёльдерлин называет блаженных богов лишенными судьбы. Счастье и блаженство также выводят из сферы судьбы, как невиновность. Но система, единственными определяющими понятиями которой являются несчастье и вина и в пределах которой нет никакого пути к освобождению (потому что если это судьба, то, значит, вина и несчастье), такая система не может быть религиозной, хотя неправильно понятая идея вины как будто бы говорит за это. Значит, надо найти какую-то другую область, где имеют значение только вина и несчастье, весы, на которых блаженство и невиновность окажутся слишком легкими и устремятся вверх. Это весы права. Право возвышает законы судьбы, несчастье и вину до значения меры человеческой личности; было бы неверно думать, что только вина существует в системе права, на самом деле можно доказать, что любая провинность перед правом — это несчастье. Система права, поскольку по недоразумению ее относят к царству справедливости, а на самом деле она есть последний остаток демонической ступени существования человечества, правовые нормы которой определяли не только их связи между собой, но и взаимоотношение с богами, сохранилась до таких времен, когда демоны полностью

побеждены. Это было не право, а трагедия, когда впервые голова гения поднялась из тумана вины, потому что в трагедии происходит прорыв демонической судьбы. Но не так, чтобы языческое, безмерное сплетение вины и греха сменилось чистотой безгрешного человека, примирившегося с чистым богом. В трагедии язычник понимает, что он лучше своих богов, но от этого у него отнимается дар речи, он нем. Это понимание не оформляется в словах, но начинает втайне собирать свои силы. Вину и покаяние оно не раскладывает аккуратно на чашах весов, а перемешивает их. Нет речи о том, что будет вновь восстановлен «нравственный порядок мира», нравственный человек, еще безгласный и неуверенный — потому-то он и называется героем, — хочет встать во весь рост в этом трепещущем мучительном мире. Парадокс рождения гения в моральной безгласности, моральной инфантильности — это возвышенное в трагедии. Может быть, это и вообще основа возвышенного, в котором гений появляется гораздо чаще, чем Бог. Итак, судьба проявляется в том, что рассматривает жизнь под приговором, да, в сущности, приговор был вынесен раньше, а потом появилась вина. Гёте объединил в одном слове обе эти фазы: «Вы бедного считаете виновным». Право приговаривает не к наказанию, а к вине. Судьба — это цепь провинностей живущего. Это соответствует естественному состоянию живущего, той еще не окончательно исчезнувшей видимости, от которой человек настолько отошел, что никогда не мог в нее полностью погрузиться, а под ее господством мог лишь остаться невидимым в своей лучшей части. Итак, человек — это не тот, кто имеет судьбу, субъекта судьбы определить невозможно. Судья может увидеть судьбу, где хочет; в каждом наказании принимает участие слепая судьба. В человека не может попасть удар судьбы, а лишь в жизнь его как таковую, поскольку она по видимости участвует в естественной вине и несчастье. В отношении судьбы живущее может быть связано и с картами, и с планетами, а мудрая женщина применяет простую технику, пользуясь самыми надежными, самыми достоверными вещами (вещами, которым не так уже невинно приписывается достоверность), чтобы создать для живущего ситуацию виновности. Таким образом, в знаке она что-то узнает о естественной жизни в человеке, чем пытается заменить отсутствующие факты, а человек, пришедший к ней, отказывается от самого себя в пользу полной провинностей жизни. Обстоятельства вины совершенно вневременные, в смысле типа и меры они отличаются от времени избавления, или музыки, или истины. С фиксацией особенного типа времени судьбы связано полное понимание этих вещей. Гадающий на картах и хиромант утверждают во всяком случае, что это время всегда можно сделать одновременным с

другим (ненастоящим). Это совершенно самостоятельное время, которое паразитирует на времени другой (более высокой, меньше связанной с природой) жизни. У него нет настоящего, потому что судьбоносные моменты бывают только в плохих романах, прошедшее и будущее оно знает также лишь в своеобразных вариантах.

Итак, существует понятие судьбы — и оно подлинное, единственное как для судьбы в трагедии, так и для намерений гадалки. Оно совершенно независимо от характера, и его обоснование следует искать в совершенно иной сфере. Соответствующую позицию должно занять и понятие характера. Не случайно, что обе системы связаны с истолкованием, а в хиромантии характер и судьба прямо-таки сталкиваются. То и другое относится к природному человеку, точнее, к природе в человеке, и она проявляется в них знаками природы то ли просто сама по себе, то ли как результат эксперимента. Таким образом, обоснование понятия характера так же точно должно быть связано со сферой природы и так же мало связано с этикой и моралью, как судьба с религией. К тому же понятие характера должно быть освобождено от тех черт, которые ошибочным образом обосновывают его связь с судьбой. Эта связь осуществляется через представление о сетке, которую сплетает познание, превращая ее в крепкое плетение, поверхностным рассмотрением которого представляется характер. Дело в том, что рядом с крупными принципиальными чертами острый взгляд знатока людей якобы различает более тонкие, тесно связанные между собой до тех пор, пока сетка не превратится в плотную ткань. В нитях этой ткани неумный наблюдатель, как ему казалось, наконец обнаружил моральную сущность соответствующего характера, стал различать в нем хорошие и плохие свойства. Но обязанность морали доказать, что вовсе не свойства, а исключительно действия могут быть оценены морально. Поверхностный взгляд видит это иначе. Не только «воровской», «расточительный», «храбрый» кажутся отчасти моральными оценками (здесь еще можно не принимать во внимание кажущуюся моральную окраску понятия), но прежде всего такие слова, как «коварный», «мстительный», «завистливый», как будто демонстрируют черты характера, в отношении которых нельзя абстрагироваться от моральной оценки. Тем не менее абстрагироваться в этом случае не только можно, но и нужно для того, чтобы осознать смысл понятия. Это нужно представить себе так, что оценка сама по себе продолжает существовать, но лишенная морального акцента, чтобы уступить место в позитивном или негативном смысле таким оценкам, как, например, морально безусловно нейтральные обозначения качеств интеллекта, как «умный» или «глупый».



Как указать настоящее место псевдоморалистическим определениям свойств — этому учит комедия. В центре, как главная фигура комедии характеров, часто находится человек, которого мы назвали бы негодяем, если бы наблюдали его действия в жизни, а не смотрели на него на сцене. Но на сцене в комедии его действия представляют интерес только в том, что освещено характером, который в классических ситуациях становится объектом не морального разоблачения, а высокой веселости. Действия комического персонажа интересуют публику не сами по себе, не с моральной точки зрения, а только тем, что являются ответом характера. При этом понятно, что великий комедиограф, например Мольер, не стремится наделить своих персонажей многообразием свойств характера. Для психологического анализа его произведения недоступны. Им совершенно неинтересно, когда скупость и ипохондрия гипнотизируют в «Скупом» и «Мнимом больном», где они лежат в основе всех действий. Касательно ипохондрии и скупости эти драмы не научат ничему, дело вовсе не идет о том, чтобы их объяснять, а лишь представить с максимальной яркостью; если предметом психологии является внутренняя жизнь эмпирически воображаемого человека, то фигуры Мольера не подойдут здесь даже в виде экспонатов выставки. Характер существует в них как солнце в блеске своей единственной цели, рядом с которой ничего нельзя увидеть в ослепительном сиянии. Величие комедии характеров основано на анонимности человека и его моральности при высшей степени развитой индивидуальности и единственности этой черты характера. В то время как судьба раскручивает чудовищную сложность личности, обремененной виной, сложность и связи ее вины, характер дают ответ гения на порабощение гения всеми обстоятельствами вины. Сложность становится простой, рок — свободой. Потому что характер комического персонажа — это не пугало детерминистов, это светильник, в лучах которого свобода видит свои дела. Догме о природной вине человеческой жизни, об исконной вине, конфликту, принципиальную неразрешимость которого представляет собой учение, а возможность какого-то решения — языческий культ, гений противопоставляет представление о естественной невинности человека. Хотя это представление остается в сфере природы, однако по существу оно так близко подходит к моральным позициям, как противоположная идея только в форме трагедии, при том, что эта форма неединственная для нее. Видение характера — самое свободное среди всех форм, со свободой ее связывает — здесь это не может быть показано — ее родство с логикой. Итак, черта характера — это не узел в сети. Это солнце индивидуума на бесцветном (анонимном) небосклоне человека, которое отбрасывает тени комического действия. (Это имеет в виду и глубокое рассуждение



Когена о том, что каждое трагическое действие, как бы величественно оно ни двигалось на своих котурнах, бросает комическую тень собственным важнейшим связям.)

Физиогномические знаки, как и прочие странности, служили древним для изучения судьбы в соответствии с господствовавшей языческой идеей вины. Физиогномика, как и комедия, было явлением новой эры гениев. Ее связь с древним искусством предсказания современная физиогномика обнаруживает в моральных акцентах своих оценочных понятий, так же как и в стремлении к аналитической сложности. Именно в этом древние и средневековые физиогномисты смотрели правильно, они считали, что характер может быть понят только на основе нескольких немногих в моральном смысле нейтральных принципов, таких, например, как те, что пытались установить учение о темпераментах.

## ЗАДАЧА ПЕРЕВОДЧИКА

При создании художественного произведения или художественной формы стремление учесть возможности воспринимающего никогда не бывает продуктивно для его познания. Дело не только в том, что ориентация на определенную публику или ее представителей всегда уводит в сторону, но и в том, что само понятие «идеального» воспринимающего в теоретических трудах неполноценно, потому что в них речь идет во всех случаях о жизни и сущности человека вообще. Таким образом и само искусство принимает в расчет эту телесную и духовную сущность человека, но не его способность восприятия. Потому что ни одно стихотворение не создается для читателя, ни одна картина — для зрителя, ни одна симфония — для слушателя.

Делается ли перевод для читателя, который не понимает оригинала? Это кажется достаточным, чтобы объяснить разницу в значении одного и другого. Кроме того, это как будто бы единственная возможность повторить еще раз «то же самое». Но что же «говорит» произведение? Что оно сообщает? Очень мало тому, кто его понимает. Здесь сущность — это не сообщение, не высказывание. И перевод, который хочет что-то сообщить, ничего не может предложить, кроме сообщения, то есть чего-то несущественного. Но это есть признак плохого перевода. А то, что содержится в произведении кроме сообщения — и даже самый плохой переводчик признает это существенным, — разве это не считается непостижимым, таинственным, неким «поэтическим»? То, что переводчик может передать, возможно если он тоже «творит»? И здесь действительно появляется второй признак плохого перевода, который в этом смысле можно обозначить как неточную передачу несущественного содержания. Так происходит до тех пор, пока перевод старается служить читателю. Если бы он был предназначен для читателя, то так же дело обстоит бы и с оригиналом. Если же оригинал существует не для этого, то как же можно рассматривать таким образом перевод?

Перевод — это форма. Чтобы понять ее как таковую, необходимо обратиться к оригиналу. Потому что в нем заключен тот закон, который определяет его переводимость. Вопрос о переводимости произведения имеет двойной смысл. Во-первых, может ли в массе его читателей найтись переводчик с необходимыми возможностями? И во-вторых, и это, собственно, главное, допускает ли произведение перевод по самой своей сущности и требует ли его в соответствии со значением этой формы? В сущности, первый вопрос только проблематичен, второй же должен быть решен безоговорочно. Только поверхностный взгляд может отрицать самостоятельное значение второго вопроса и рассматривать их оба как равнозначные. В качестве возражения стоит обратить внимание на то, что некоторые относительные понятия сохраняют хороший, даже лучший смысл, если с самого начала их не относят исключительно к людям. Так можно говорить о незабываемой жизни или мгновении, даже если все люди об этом уже забыли. Ведь если их сущность требует того, чтобы они не были забыты, то ни одно из сказанных об этом слов не было бы фальшивым, а лишь требованием, которому люди не могут соответствовать, и в то же время указанием на ту область, где оно было бы нужно, на память Божию. Таким образом, о переводимости языковой структуры надо продолжать размышлять и тогда, когда для человека она кажется непереводимой. А может быть, если исходить из строгого понятия перевода, это действительно отчасти так? При таком разделении надо поставить вопрос, следует ли требовать перевода определенных языковых структур? Потому что существует мысль: если перевод — это форма, то для некоторых произведений переводимость должна быть существенной.

Переводимость есть существенное свойство некоторых произведений, это не значит, что перевод их существен для них самих, но речь идет о том определенном значении, которое имеется в оригиналах и проявляется в их переводимости. То, что перевод, как бы хорош он ни был, ничего не может значить для оригинала, — это ясно. Тем не менее через переводимость одно с другим тесно связано. И эта связь становится тем ближе, чем очевиднее то, что для самого оригинала она уже ничего не значит. Эту связь можно назвать природной, точнее, связью жизни. Как проявления жизни теснейшим образом связаны с живым, ничего для нее не знача, так и перевод выходит из оригинала. Правда, не столько из его жизни, сколько из «последующей жизни». Ведь перевод возникает позднее оригинала и означает, особенно в отношении крупных произведений, которые в самое время возникновения никогда не находят желанных переводчиков, более позднюю стадию существования. Мысль о жизни и последующей жизни произведений искусства следует воспри-

нимать ни в коей мере не как метафору, а чисто по-деловому. То, что понятие жизни имеет не только органический телесный смысл, предполагали и в эпохи скованной человеческой мысли. Но не о том пойдет речь, чтобы под слабым скипетром души расширить ее господство, как это пытался сделать Фехнер, не говоря уже о том, чтобы определять жизнь через еще менее важные животные моменты или через ощущения, которые могут ее характеризовать лишь в редких случаях. Но когда за всем тем, что имеет историю, а не является только ее ареной, признают жизнь, только тогда само это понятие приобретает полноценный смысл. Потому что именно история, а не природа, не говоря уже о таких неустойчивых понятиях, как ощущение и душа, определяет в конечном счете круг жизни. У философа в связи с этим появляется задача — всю природную жизнь понять в более широких масштабах истории. А разве последующую жизнь произведений не легче, несоизмеримо легче увидеть, чем последующую жизнь живых существ? История больших произведений искусства узнает о своем возвышении из источников, о своем значении при жизни художника и времени своей в принципе вечной жизни при следующих поколениях. Последнее, когда оно наступает, называется славой. Переводы, если они и больше, чем просто ознакомление, возникают, когда в последующей жизни произведения наступает эпоха славы. Они вовсе не служат ей, на что претендуют в своей работе плохие переводчики, а, наоборот, обязаны ей своим существованием. Жизнь оригинала достигает в них постоянно обновляющегося позднего и всеобъемлющего развития.

Это развитие как развитие высшей и своеобразной жизни определяется высшей и своеобразной целесообразностью. Жизнь и целесообразность — их как будто очевидная и все же трудноуловимая для познания связь, раскрывается там, где цель, на которую воздействуют все остальные целесообразности жизни, ищут не в ее собственной, а в более высокой сфере. Все целесообразные явления жизни, как и сама целесообразность вообще, в конце концов целесообразны не для жизни, а для выражения ее сущности, для демонстрации ее значения. Так перевод в конце концов целесообразен как выражение теснейших внутренних взаимоотношений языков друг с другом. Это скрытое взаимоотношение он не может ни раскрыть, ни показать, но, реализуя его слегка или интенсивно, он может его продемонстрировать. Это изображение чего-то значительного с помощью попытки показать росток при его создании дает своеобразную возможность, которую едва ли можно встретить во внеязыковой жизни. Потому что здесь в аналогиях и знаках существуют другие типы предвосхищения, помимо интенсивных — предшествующее, намекающее осуществление. Уже упоминав-

шееся внутреннее соотношение языков — это некое своеобразное согласование. Оно состоит в том, что языки не чужды друг другу, но априори и независимо от каких бы то ни было исторических связей родственны тому, что они хотят сказать.

Однако предпринятая здесь попытка объяснения вновь возвращает нас как будто бы сложными обходными путями к традиционной теории перевода. Если в переводах должно проявиться родство языков, то единственный путь к тому — как можно более точно воплотить форму и смысл оригинала. Правда, понятия точности эта теория не содержит, значит, в конечном счете она не может сформулировать, что именно в переводе является существенным. В действительности родство языков подтверждается в переводе гораздо глубже и определеннее, чем сходством поверхностным и приблизительным двух художественных произведений. Для того чтобы установить истинное соотношение между оригиналом и переводом, необходимо взвесить некоторые обстоятельства с намерением, аналогичным размышлению о том, что критика познания должна доказать несостоятельность теории отображения. В ней утверждается, что познание не могло бы даже иметь претензии на объективность, если бы состояло в буквальных отображениях жизни, и это доказывает, что перевод был бы невозможен, если бы целью его было достижение полного сходства с оригиналом. Потому что в своей последующей жизни, которая вообще не заслуживала бы этого названия, если бы не была изменением и обновлением живущего, оригинал меняется. Раз сказанные слова продолжают созреть. То, что при жизни автора было тенденцией его поэтического языка, могло быть позднее завершено, иногда имманентные тенденции возникают вновь на основании чего-то существующего в законченной форме. То, что когда-то было новым, может потом оказаться отжившим, то, что было употребительным, начинает звучать архаично. Искать основу таких изменений, так же как и постоянных изменений смысла в субъективности потомков вместо собственной жизни языка и самих произведений, означало бы — даже для самого немыслимого психологизма — путать причину и сущность предмета, точнее говоря, отрицать по недомыслию один из самых мощных и продуктивных исторических процессов. И если даже последний росчерк пера автора объявить благословением для его произведения, мертвую теорию перевода это бы не спасло. Так как в течение веков меняются тон и значение великих произведений, так полностью изменяется и родной язык переводчика. И более того, если слово поэта в его языке сохраняется, то даже величайший перевод обречен на то, чтобы в ходе развития своего языка войти в него, а потом на новом этапе погибнуть. И он так

далек от того, чтобы стремиться молча уравнивать два мертвых языка, что среди всех форм именно его задача — с полным вниманием следить за последующей жизнью, вызреванием чужого слова и муками своего собственного.

Если в переводе обнаруживается родство обоих языков, то не через некую примерную похожесть оригинала и его воспроизведения. Как и вообще известно, что сходство необязательно при родстве. Понятие родства в этой связи еще и потому соответствует своему буквальному значению, что одинаковое происхождение в обоих случаях не является достаточным для того, чтобы с точностью их определить, хотя и совершенно необходимо при определении понятия происхождения в узком смысле. Где можно искать родство двух языков, если отвлечься от исторического аспекта? Во всяком случае в сходстве их поэзии так же мало, как в сходстве их слов. Очевидное родство языков основано на том, что в каждом из них, как в целом языке, имеется в виду нечто определенное, вернее, то же самое, — что, впрочем, непостижимо в каждом отдельном языке, а постижимо только в целом из усилий, дополняющих друг друга — язык в чистой форме. В то время как исключаются все отдельные элементы разных языков: слова, предложения, связи, эти языки обогащаются за счет собственных возможностей. Понять этот закон, один из главных в философии языка, все равно что в направленности мысли распознать способ мышления. В словах «*grôt*» и «*rain*», конечно, та же мысль, но способ мышления различный. Благодаря способу мышления эти слова для немца и француза имеют разное значение, так что их нельзя перепутать, и в конце концов они стремятся к тому, чтобы взаимоисключить друг друга. Что же касается абсолютного смысла, то они означают одно и то же, полностью идентичны. В то время как способ мышления в этих обоих словах настолько противоречит друг другу, он как-то компенсируется в языках, в которых возник. Способ мышления обогащается в них по пути к мысли. В отдельных, некомпенсированных языках мысль никогда не встречается в сколько-нибудь самостоятельном виде, как отдельные слова или фразы, она постоянно трансформируется до тех пор, пока не окажется в состоянии выйти из гармонии всех способов мышления как чистый язык. До тех пор она остается скрытой в языке. И когда эти способы мышления доживут таким образом до мессианского конца своей истории, появляется перевод, который загорается от вечного продолжения жизни произведений и от бесконечного возрождения языков для того, чтобы снова и снова пытаться участвовать в этом священном процессе возрастания языков: насколько сокрытое в них далеко от откровенности, насколько возможно познать эту удаленность.

Таким образом становится понятно, что это как бы некий предварительный способ разобраться в чуждой друг для друга природе языков. Какая-либо иная возможность помимо такой ограниченной и предварительной возможности быстро и окончательно решить проблему этой чужеродности человеку заказана или во всяком случае не представляется непосредственно реальной. Косвенно это может быть рост религий, благодаря которому в языках зреет сокрытое семя чего-то высокого. Итак, перевод, хотя он и не может рассчитывать на долгую жизнь своих образов и в этом смысле не похож на искусство, не отказывается от своей нацеленности на конечную, окончательную и решающую стадию становления языка. В нем оригинал поднимается в высокое и чистое воздушное пространство языка, в котором он, правда, не может оставаться долго, к тому же и попадает он туда далеко не полностью, но по крайней мере он хотя бы с особой настойчивостью указывает это направление как предопределенную, запретную сферу полного примирения и осуществления языков. Туда нельзя попасть ценой усилий, но там есть то, что в переводе больше, чем простое сообщение. Точнее, это отражающее сущность зерно можно определить как нечто такое, что в самом переводе, в свою очередь, непереводаемо. Даже если из оригинала извлечь столько сообщения, сколько удастся и все это перевести, все равно что-то из того, на что были направлены усилия переводчика, останется незатронутым. Это невозможно передать как поэтическое слово оригинала, потому что отношения содержания и языка совершенно разные в оригинале и переводе. Если в первом они возникают как некое единство плода и его оболочки, то язык перевода, как королевская мантия, обнимает свое содержание широкими складками. Потому что он означает некий более высокий язык, чем он есть на самом деле, и поэтому остается несоразмерным собственному содержанию, могучим и чужим. Этот разрыв делает невозможной, да и ненужной какую-либо передачу. Потому что любой перевод произведения определенной эпохи истории языка представляет в отношении какой-то стороны содержания одно и то же во всех остальных языках. Итак, перевод переносит оригинал в область языка окончательную (иронически), по крайней мере в том смысле, что из нее уже никаким образом невозможно его перенести еще куда-нибудь, зато все снова и снова он возвышается то одной, то другой стороной. Не случайно употребленное здесь слово «иронически» напоминает нам мысли романтиков. У них раньше, чем у кого-либо, был такой взгляд на жизнь произведений, в котором перевод воспринимался как высшее подтверждение. Правда, перевод как таковой они почти не признавали, сосредоточив все свое внимание на критике, которая, с их



точки зрения, также является важным, хоть, может быть, и менее существенным моментом для продолжения жизни произведения. И хотя теоретически они не очень много занимались переводом, однако их огромный переводческий труд сам стал свидетельством ощущения существенности и достоинства этой формы. Это ощущение — тому есть много свидетельств — необязательно должно сильнее всего присутствовать в поэте, более того, именно у поэта его бывает мало. Даже история не может внушить того условного предрассудка, что крупные переводчики были писателями, а незначительные писатели — плохими переводчиками. Многие крупные фигуры, как Лютер, Фос, Шлегель, были как переводчики куда значительнее, чем как писатели, другие среди величайших, как Гёльдерлин и Георг, не могут быть во всем объеме творчества обозначены как поэты, этого совершенно недостаточно. Тем более как переводчики. Точно так же как перевод есть особая форма, так и задача переводчика должна быть понята как особая и совершенно непохожая на задачу поэта и писателя.

Она состоит в том, чтобы понять намерение в отношении языка, на который осуществляется перевод, и, исходя из этого, пробудить отклик в оригинале. Именно в этом заключается решающее отличие поэтического произведения от перевода, целью которого никогда не бывает язык как таковой, во всей полноте, а исключительно непосредственные и определенные языковые смысловые связи. Перевод не ощущает себя, как само произведение, внутри языковых джунглей, он остается за их пределами, рядом с ними и, не вступая в этот лес, зовет туда оригинал, в том единственном месте, где на собственном языке он слышит эхо голоса произведения, написанного на чужом языке. Намерение перевода не только направлено на иную цель, чем намерение оригинала, — на язык в целом, исходя из конкретного произведения на иностранном языке, но и само это намерение иное: намерение поэта наивное, чистое, наглядное, у переводчика оно производное, конечное, идейное. Потому что в основе его труда — идея интеграции многих языков в один подлинный. Таковой, где нельзя договориться в словах, фразах, мнениях и поэтических произведениях — все это требует перевода, — где, однако, сами языки согласуются, дополняя друг друга и примиряя разные способы мышления. Но если существует язык истины, язык, где все главные тайны, над которым трудится мышление, сохраняются без напряжения даже в молчании, то этот язык истины есть истинный язык. Но именно этот язык, в ощущениях и описаниях которого заключено единственно возможное совершенство, о чем мечтает философ, полностью скрыт переводом. Не существует музыки философии — нет и музыки перевода. Но это



отною не невежество, как полагают сентиментальные артисты. Потому что существует философская изобретательность, которая всеми силами стремится к такому языку, в каком являет себя перевод. «Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manquent la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité»<sup>\*</sup>. Если то, что имеет в виду в этих словах Малларме, строго измеримо для философа, то уже в зародышах такого языка перевод оказывается между творением художника и учением. По впечатляющей силе труд переводчика, конечно, немного отстает, но в истории он запечатлел себя не менее глубоко.

Если задачу переводчика рассматривать в этом смысле, то пути ее разрешения могут оказаться непостижимыми и туманными. Да, эта задача — в переводе довести до зрелости семя чистого языка — кажется вообще неразрешимой и не рассчитанной на разрешение. Разве эта задача не теряет смысл, когда передача содержания перестает быть определяющей? А ведь ничего иного — если посмотреть на дело с отрицательной стороны — не имеют в виду те, кто этим руководит. Верность и свобода, свобода в передаче смысла и на службе этого верность слову — это традиционные понятия в каждой дискуссии о переводе. Они как будто бы не могут быть полезными — теории, которые ищут в переводе что-то кроме передачи смысла. Правда, традиционное употребление этих понятий постоянно ощущается как некое неразрешимое противоречие. Потому что как может, скажем, верность помочь передаче смысла? Верность в передаче отдельного слова почти никогда не может передать то, что сказано им в оригинале. Этот смысл в своем поэтическом значении для оригинала не исчерпывается тем, что имеется в виду, а получает значение именно от того, как мысль связана со способом мышления через определенные слова. Обычно это выражают формулой, что слова создают определенный эмоциональный тон. Вместе с тем буквальная передача синтаксической конструкции разрушает возможность точной передачи смысла и грозит реальной опасностью сделать текст совершенно непонятным. В XIX веке переводы Софокла, сделанные Гёльдерлином, были наглядным примером такой чудовищной буквальности, насколько верность при

---

<sup>\*</sup> «Языкам, несовершенным в силу их множественности, недостает самого важного: они фиксируют мысль без аксессуаров, без милого, хотя и еще не высказанного бессмертного слова; разнообразие существующих на земле идиом (языков) мешает человеку изречь меткие слова, которые могли бы, отмеченные уникальной печатью, быть воплощением самой истины» (Пер. Ю. А. Данилова).

воспроизведении формы мешает верности смыслу, понятно само собой. Таким образом, требование буквальности нельзя вывести из интереса к сохранению смысла. Последнее достигается — правда, за счет самого произведения и его языка — беспредельной свободой плохого перевода. Таким образом необходимо понимать это требование, которое как будто бы лежит на поверхности при том, что основа его спрятана достаточно глубоко, в контексте разных очень существенных связей. Подобно тому как осколки сосуда должны полностью совпадать друг с другом, чтобы их можно было составить в одно целое, но не должны быть похожи, так и перевод, вместо того чтобы стремиться к смысловому сходству с оригиналом, должен с любовью во всех деталях освоить способ мышления оригинала и отразить его на своем языке, чтобы и в том и в другом случае, как в осколках, можно было узнать части сосуда или части великого языка. Именно потому эта часть должна в какой-то мере дать почувствовать намерение — в значительной степени отказаться от передачи смысла, оригинал же имеет для переводчика значение только в том, что избавляет от необходимости организовать материал сообщаемого. Для перевода тоже действует формула: ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, в начале было слово. И все-таки язык перевода может и даже должен не слишком принимать во внимание смысл для того, чтобы все силы направить не на его передачу, а на гармонию, на обогащение языка и превращение его в такой, на котором сообщается гармония, чтобы прозвучала ее собственная направленность. Поэтому прежде всего в саму эпоху его возникновения для перевода не может быть высокой похвалой, когда говорят, что он читается как оригинал на своем языке. Наоборот, значение верности, залогом которой является буквальная точность, в том и состоит, что произведение рождает тоску по обогащению языка. Настоящий перевод просвечивает, он не закрывает оригинала, не заслоняет падающий на него свет, чистый язык проходит сквозь него, как через некий собственный медиум, чтобы тем полнее вновь осветить оригинал. Это достигается прежде всего точной передачей синтаксических конструкций, и как раз синтаксис показывает, что именно слово, а не фраза есть первоначальный элемент для переводчика. Потому что фраза — это стена перед языком оригинала. Буквальность аркады.

Если верность оригиналу и свобода в переводе всегда рассматриваются как противоположные тенденции, то данное, более глубокое толкование одного из элементов как будто бы не может их примирить и, наоборот, отказывает другому в каком-либо праве на существование. Ведь для чего же требуется истина как не для передачи смысла, который перестает теперь считаться законодателем всего? Однако если можно предполо-

жить, что смысл языкового образа идентичен тому, что о нем сообщает-ся, то очень близко или бесконечно далеко, последнее и решающее, скрытое им или более ясное, надломленное или ставшее более мощным, приходит к нам помимо того, что сообщено. Во всех языках и языковых образах помимо того, что можно сообщить, остается и то, чего сообщить невозможно, в зависимости от того, в какой связи нам это встретилось, нечто символизирующее или символизируемое. Только символизирующее в ограниченных сферах языка, а символизируемое в становлении самих языков. А то, что стремится выразиться, даже установится в становлении языков, это и есть зерно самого чистого языка. Но если это зерно скрыто или фрагментарно, но тем не менее присутствует в жизни как нечто символизируемое, то образам оно присуще как символизирующее начало. Если конечная сущность, которая и есть сам чистый язык, связана в языках только с собственно языковым и его превращениями, то в образах она приобретает тяжелый чужеродный смысл. Освободить ее от этого, превратить символизирующее в символизируемое, изображая возвратить чистый язык в языковое движение, — это единственная и мощная способность перевода. В этом чистом языке, который больше ничего не имеет в виду и ничего не выражает, но как творческое слово, лишённое выразительности, имеет смысл на всех языках, сообщение, смысл, намерение попадают наконец в один слой, где им суждено погаснуть. Именно здесь свобода перевода получает новое, высшее оправдание. В основе его не смысл сообщения, эмансипироваться от которого как раз и есть задача верности. Задача переводчика заключается в том, чтобы спасти этот чистый язык, закованный в чужом, через свой собственный, освободить язык, связанный в произведении, с помощью другой поэтической формы. Ради этого он ломает ветхие барьеры собственного языка: Лютер, Фос, Гёльдерлин, Георге расширили границы немецкого языка. То, что кроме этого имеет значение во взаимоотношении перевода и оригинала, легко показать на сравнении. Подобно тому как тангента слегка касается круга только в одной точке, и это прикосновение, но не точка определяет закон ее дальнейшего движения в бесконечность по прямому пути, так и перевод слегка и в бесконечно малой смысловой точке прикасается к оригиналу, чтобы затем в соответствии с законом верности продолжать собственный свободный полет в языке. Истинное значение этой свободы, ничего не уточняя и не приводя аргументов, охарактеризовал Рудольф Паннвиц в замечаниях на страницах книги «Кризис европейской культуры», эти соображения наряду с несколькими фразами Гёте в заметках к «Дивану» («Западно-восточный диван») возможно лучшее, что когда-либо было сказано в Германии по те-

ории перевода. Там говорится: «...наши переводы, даже самые лучшие, исходят из ошибочного принципа: индийское, греческое, английское они стремятся онемечить, вместо того чтобы немецкое сделать индийским, греческим, английским. Они гораздо больше уважают обычаи собственного языка, чем дух произведения на иностранном... Принципиальная ошибка переводящего в том, что он стремится закрепить состояние своего языка на данный момент вместо того, чтобы придать ему мощное движение с помощью чужого языка. Он должен, особенно переводя с языка, который значительно отличается, проникать в самые существенные элементы языка, где слово, образ, интонация сливаются в одно, он должен свой язык обогащать и углублять за счет чужого. Невозможно себе представить, в какой мере это возможно, до какой степени каждый язык в состоянии трансформироваться, один язык может отличаться от другого лишь как два диалекта, но все это не тогда, когда языкам не придают большого значения, а, наоборот, если их принимают всерьез».

Насколько перевод может соответствовать этой форме по существу, определяется переводимостью оригинала. Чем меньше ценности и достоинства имеет его язык, чем больше это только сообщение, тем меньше шансов у перевода до того момента, пока полностью возьмет верх смысл, весьма далекий до того, чтобы послужить рычагом для создания подлинной формы перевода, и перевод окончательно потерпит крах. Чем значительнее произведение, тем более оно остается переводимым с легким прикосновением к смыслу. Это, естественно, относится только к оригиналам. Переводы же, наоборот, оказываются непереводаемыми не из-за особой трудности, а потому, что смысл в них отражен слишком поверхностно. В этом, как и во многих других важных отношениях, переводы Гёльдерлина, особенно это касается обеих трагедий Софокла, являются важным подтверждением. Гармония языка в них так глубока, что смысл затрагивает его лишь как звуки золотой арфы в дуновении ветра. Переводы Гёльдерлина — это прообраз их формы, к полной передаче текста они относятся как прообраз к образу, это показывает сравнение переводов третьей пифийской оды Пиндара, сделанных Гёльдерлином и Борхардтом. Именно поэтому в них больше, чем где-либо, присутствует исконная опасность для всякого перевода: ворота столь расширившегося и управляемого языка могут захлопнуться и запереть переводчика в молчании. Переводы Софокла были последним созданием Гёльдерлина. В них смысл попадает из одной пропасти в другую, пока не возникает опасность, что он вовсе потеряется в бездонных глубинах языка. Но где-то это останавливается. Впрочем, только на священном тексте, где смысл перестал быть водоразделом между потоком языка и потоком от-

кровения. Там, где текст непосредственно, без помощи смысла принадлежит истине или учению в буквальности истинного языка, он, безусловно, переводим. Правда, не ради него самого, а ради языков. По отношению к нему требуется такое безграничное доверие перевода, что как в тексте язык и откровение, так и в переводе буквальность и свобода того, что читается между строк, должны свободно объединяться. Потому что в какой-то мере все великие создания, особенно священные книги, заключают в себе между строк свой потенциальный перевод. Текст между строками священного текста — это идеал и прообраз всякого перевода.

## «ИЗБИРАТЕЛЬНОЕ СРОДСТВО» ГЁТЕ

Посвящается Юле Кон

Тот, кто выбирает вслепую, тому попадает  
в глаза дым жертвенника.

*Клопшток*

### I

Настоящая работа, посвященная художественному произведению, наводит на мысль, что такого рода исследования обычно решают скорее филологические, чем критические задачи. Следующий ниже довольно подробный разбор «Избирательного сродства» также мог бы ввести в заблуждение относительно намерений, которые он имеет. Он мог бы показаться комментарием, однако является критикой. Критика интересует истина в произведении, комментатора — его реальное содержание. Соотношение того и другого определяет основной закон писательства, согласно которому чем более значительным является содержание истины в произведении, тем более неприметно и интимно оно связано с его реальным содержанием. Если, таким образом, наиболее долголетними оказываются именно те произведения, истина которых глубоко погружена в их реальное содержание, то на протяжении этого существования реалии в произведении предстают перед взором читателя тем яснее, чем больше они отмирают в действительной жизни. Тем самым, однако, реальное содержание и содержание истины, которые в начале существования произведения были едины с протяженностью его жизни, затем расходятся, поскольку содержание истины сначала кажется скрытым тогда, как реальное содержание выступает на первый план. Поэтому для позднейшего критика трактовка того, что бросается и представляется странным, то есть реального содержания, становится первым условием. Его можно сравнить с палеографом, рассматривающим пергамент, поверх

поблекшего текста которого четко нанесены знаки другого шрифта, относящегося к нему же. Так же, как палеограф должен начинать с чтения последнего, так и критик — с комментария. И тотчас же у него появляется неопределимый критерий для создания мнения: теперь он может поставить главный критический вопрос: что обязано чему своим существованием — видимость содержания истины реальному содержанию или, наоборот, жизнь реального содержания содержанию истины? Потому что, отделяясь друг от друга в произведении, они решают вопрос о его бессмертии. В этом смысле история произведений подготавливает их критику, и поэтому историческая дистанция умножает их мощь. Если метафорически сравнить растущее произведение с пылающим костром, то комментатор стоит перед ним как химик, а критик похож на алхимика. Предметами анализа для первого остаются только дерево и пепел, тогда как для второго загадку составляет лишь пламя, загадку живущего. Так критик спрашивает об истине, живое пламя которой продолжает гореть под горами погибшего прошлого и легким пеплом пережитого.

Для поэта, как и для публики его эпохи, в произведении если не само существование, то значение реальности по большей части остается скрытым. Но поскольку вечное в произведении видно только на этом фоне, любая современная критика, сколь бы значительна она ни была, видит в нем больше подвижную истину, чем ту, что покоится неподвижно, больше современное воздействие, чем вечное бытие. Но какую бы ценность реальности ни представляли для трактовки произведения, следует сказать, что творчество Гёте нельзя рассматривать так, как творчество, скажем, Пиндара. Видимо, не существовало эпохи, для которой больше, чем во времена Гёте, была неприемлема мысль, что существенные жизненные содержания непременно должны быть запечатлены в мире вещей и без этого существовать не могут. Критический труд Канта и основное произведение Базедова, посвященные первое смыслу, а второе — обозрению тогдашнего опыта, являются очень по-разному, но вполне достоверно, свидетельствами бедности реального содержания этого опыта. В этом определяющем качестве немецкого — если не вообще европейского — Просвещения можно усмотреть необходимую предпосылку всего созданного Кантом, с одной стороны, и творчества Гёте — с другой. Потому что именно тогда, когда произведения Канта были уже созданы и намечена карта пути через голый лес реальности, Гёте начал свои поиски семян вечного возрастания. Возникло то направление в классицизме, которого этический и исторический аспекты интересовали меньше, чем мифический и филологический. Мысль шла не в направлении возникающих идей, а в направлении оформившихся содержаний, заключенных



в жизни и языке. После Гердера и Шиллера руководство перешло к Гёте и Вильгельму фон Гумбольдту. Если обновленное реальное содержание поздних произведений Гёте не стало понятно современникам — оно не было так определенно подчеркнуто, как в «Диване», то потому, что в полную противоположность к соответствующим явлениям античной жизни сами поиски этого им были чужды.

Насколько ясно возвышенные умы Просвещения могли предчувствовать смысл, проникнуть в суть вещей, настолько даже они неспособны были подняться до понимания реального содержания, что будет с полной очевидностью показано на примере брака. На нем, одном из самых строгих и деловых проявлений человеческой жизни в «Избирательном сродстве», раньше всего становится очевидной новая направленность Гёте на синтетическое видение реального содержания. Кантовское определение брака в «Метафизике нравов», о котором думают обычно только как о примере ригористического стереотипа или старческого слабоумия, есть возвышенный результат *ratio*, оставшегося неподкупно верным себе и проникающего в суть вещей несонизмеримо глубже, чем это возможно для чувствительного уметствования. Правда, сама суть вещей, которая доступна только философскому осмыслению — точнее, философскому опыту, — остается скрытой и для того и для другого, но если одно ведет в непонятную бездну, то другое попадает точно на дно, где образуется истинное познание. В соответствии с этим брак определяется как «соединение двух лиц разного пола для жизненно важного взаимного владения их половых свойств. Цель производить на свет и воспитывать детей, вероятно, и есть цель природы, ради которой она создала симпатию полов друг к другу, но человек, решивший сочетаться браком необязательно должен ставить перед собой такую цель, этого от него не требуется, потому что иначе, как только прекратится рождение детей, всякий брак должен сразу прекратить свое существование». Впрочем, чудовищная ошибка философа заключается в том, что он полагает, будто это определение природы брака позволяет понять и сформулировать его нравственную возможность и даже необходимость и таким образом утвердить его правовую реальность. Выводом из деловой природы брака была бы, очевидно, только развращенность, и именно к этому неожиданно приходит Кант. Но решающим здесь является то, что смысл никогда не становится выводом из самого дела, он лишь печать, знак этого дела. Подобно тому как форма печати не является производным от материала воска, от цели самого закрепления печатью, даже от штемпеля, где там вогнутого, а здесь выпукло, и понятно это только тому, кто имел опыт обращения с печатями, совершенно очевидно лишь тому, кто знает имя, на



которое намекают инициалы. Таким образом, смысл самого дела нельзя понять лишь зная его состав или размышляя о его назначении, или даже на основе предчувствия, он понятен исключительно в философском опыте его божественного исполнения, постижим только святому ощущению божественного имени. Значит, понимание реального содержания определенных вещей совпадает с пониманием содержания истины. Содержание истины оказывается истиной реального содержания. Тем не менее различать их — точно так же, как отличать комментарий от критики произведений, — бесполезно, поскольку стремление к непосредственности нигде не окажется более запутанным, чем здесь, где изучение предмета и его назначения, как и ощущение его смысла, должно предшествовать всякому опыту. В этом предметном определении брака положение Канта является законченным и возвышенным в своей наивности. Или, с улыбкой прочитав эти фразы, мы забыли о том, что было сказано раньше? Начало параграфа звучит так: «Сексуальная общность (*commercium sexuelle*) — взаимное использование человеком половых органов и возможностей другого (*usus membrorum et facultatum sexualium alterius*) либо естественным способом (посредством чего может быть зачат себе подобный), либо неестественным, то есть лица того же пола или животного, существа другого нечеловеческого вида». Так говорил Кант. Если рядом с «Метафизикой нравов» поставить «Волшебную флейту» Моцарта, то, кажется, это крайние и самые глубокие взгляды на брак, какие только знала та эпоха. Потому что темой «Волшебной флейты», насколько это вообще возможно для оперы, является именно любовь в браке. Кажется, этого до конца не понял даже Когэн, в одной из поздних работ об оперных текстах Моцарта оба названных произведения обсуждаются в самом почтительном духе. Содержание оперы — это не столько тоска любящих, сколько стойкость у супругов. Они проходят сквозь огонь и воду не только для того, чтобы завоевать друг друга, но чтобы остаться вместе навсегда. Несмотря на то что дух свободных каменщиков должен был бы разрушить все предметные отношения, ощущение смысла дошло здесь до чистейшего выражения чувства верности. Действительно ли Гёте в «Избирательном сродстве» ближе подошел к пониманию брака, чем Кант и Моцарт? Это пришлось бы решительно отрицать, если всерьез, следуя всей философии Гёте, принять слова Митлера об этом за слова поэта. Ничто не допускает такого предположения, но очень многое объясняет его. Ведь неверный взгляд искал точку опоры в этом мире, который, как будто крутясь, погружался в поток. И вот слова раздраженного недовольства, которые будешь рад принять так, как их услышал. «Кто против брака, — воскликнул он, — кто

словом, а то и, хуже того, делом расшатывает эту основу всякого нравственного общества, тот будет иметь дело со мною; если же я не в силах его обуздать, то и знать его не хочу! Брак — это начало и вершина человеческой просвещенности. Грубого он смягчает, а человеку образованному дает наилучший повод доказать мягкость своего нрава. Брак должен быть нерушим, ибо он приносит столько счастья, что какое-нибудь случайное горе даже и в счет не идет по сравнению с ним. Да и о каком горе может быть речь? Просто человека время от времени одолевает нетерпение, и тогда ему угодно считать себя несчастным. Но пусть пройдет эта минута, и вы будете счастливы, что все осталось так, как было. Для развода не может быть вообще достаточного основания. Человек и в радостях и в горестях стоит так высоко, что совершенно невозможно исчислять, сколько муж и жена друг другу должны. Это бесконечный долг, и отдать его можно только в вечности. Порой брак становится неудобен, не спорю, но так оно и должно быть. Разве не такими же узами мы соединены с нашей совестью, от которой мы часто рады бы избавиться, потому что она причиняет нам больше неудобств, чем муж и жена друг другу?»<sup>1</sup>

Здесь даже тем, у кого не возникает подозрений в отношении этого блюстителя нравов, стоит подумать о том, что и Гёте, бывавший весьма решительным, когда дело шло о том, чтобы поставить на место какую-то сомнительную личность, не собиравший толковать слова Митлера. При этом весьма характерно, что философию брака в качестве лучшей предлагает человек, который прожил жизнь холостяком и был одним из самых незаметных среди мужчин того круга. Любое его высказывание по важному поводу всегда некстати, будь то речь на крестинах новорожденного или слова на последней встрече Оттилии с друзьями. Безвкусица этих речей и там ощущалась достаточно определенно, а знаменитую апологию брака Гёте закончил словами: «Он говорил живо и темпераментно и, наверное, говорил бы еще долго» (с. 278). В самом деле, можно слушать бесконечно такую речь, которая, говоря словами Канта, представляет собой «омерзительную смесь», кое-как «слепленную» из беспочвенных гуманных сентенций и туманных фальшивых правовых понятий. Ни для кого не остается тайной что-то нечистое в этих речах, равнодушие к истине в жизни супругов. Все сводится к требованиям формальных установок. Однако истина в браке никогда не бывает основана только на праве, иначе это был бы всего лишь институт, она существует как выражение любви, и это выражение она от природы искала

<sup>1</sup> Эта и все последующие цитаты из «Избирательного сродства» даются по изд.: *Гёте И. В.* Собр. соч. М.: Изд-во худож. лит. Т. 6. С. 277–278. (Пер. А. Федорова).

скорее в смерти, чем в жизни. Но для поэта в этом произведении существовала безусловная необходимость выяснения правовых норм. Ведь он не стремился, как Митлер, обосновать брак, для него было важно показать те силы, которые возникают в браке в момент его распада. А это есть мифические силы права, и брак в них — это только осуществление гибели, которой он не предreshал. Потому что распад брака только потому является гибельным, что он не есть решение высших сил. Именно это растревоженное несчастье и есть самое ужасное и неизбежное во всем процессе. Но этим Гёте действительно затронул деловой смысл брака. Потому что даже если в его намерения не входило изобразить его неискаженным, то картина разрушающихся отношений производит достаточно сильное впечатление. Только в момент гибели эти отношения становятся правовыми, что так важно для Митлера. Для Гёте же, хотя он безусловно моральный аспект этих отношений так и не осмыслил до конца, никогда не было надобности обосновывать брак с точки зрения семейного права. Моральность брака в самых глубоких и тайных помыслах менее всего оставалась для него бесспорной. То, как в противоположность этому он стремится показать жизнь графа и баронессы, тут не столько аморальность, как ничтожность такой жизни. Это демонстрирует прежде всего то, что они не отдают себе отчета ни в нравственной природе их настоящих отношений, ни в правовой природе тех, из которых они вышли. Тема «Избирательного сродства» не брак. Нравственная сила романа связана отнюдь не с этой темой. С самого начала она заключается в исчезновении подобно тому, как прибрежная земля исчезает под водой в момент прилива. Брак не является здесь ни нравственной проблемой, ни социальной. Не является и буржуазной формой жизни. В момент его распада все гуманное превращается в видимость и мифическое остается единственной сущностью.

Внешне это выглядит не так. Кажется, что высокая духовность не может иметь места ни в каком браке, кроме такого, где даже распад не приводит к тому, чтобы партнеры стали менее нравственными. Но в нравственной сфере благородство связано с отношением личности к высказыванию. Там, где личности не соответствует благородное высказывание, само благородство ставится под вопрос. И этот закон, значение которого, впрочем, нельзя считать безграничным — это было бы большой ошибкой, — может распространяться и за пределы нравственности. Если без всякого сомнения существуют сферы выражения, содержание которых относится к тому, кто их формирует, причем высшие сферы — то это обязательное условие остается непререкаемым для области свободы в самом широком смысле. Это и индивидуальное представление о том, что приличествует, и индиви-

дуальное формирование духа — все то, что называется образованием. Прежде всего его провозглашают посвященные. А их ли это дело? Для свободы нужно меньше колебаний, для ясности — меньше умолчания, меньше снисходительности для решений. Поэтому образование сохраняет ценность только там, где ему предоставлена свобода выражения. Это ясно показывает действие.

Носители его как люди образованные почти свободны от суеверия. Если оно и проявляется у Эдуарда время от времени, то в начале лишь в симпатичной форме приверженности к счастливым предзнаменованиям, тогда как совершенно банальный характер Миглера, несмотря на самодовольные разглагольствования, позволяет заметить в сущности суеверный страх знаков неблагополучия. Его одного удерживает робость не благочестивая, а суеверная от того, чтобы войти вместе с другими на территорию кладбища, между тем друзьям не кажется неприличным гулять или распоряжаться там запретным. Без сомнений и внимания складывают у церковной стены надгробные камни, землю разравнивают, прокладывают тропинку, а остальное представляется священнику под посевы клевера. Нет более связующей идеи происхождения, чем та, которую создают могилы предков: они создают почву под ногами живущих не только в мифическом, но и в религиозном смысле. Куда ведет свобода этих делателей? Она далека от открытия чего-то нового и делает их слепыми к тому, как действительное воздействует на страхи. Потому что свобода им несоразмерна. Только через тесную связь с ритуалом, которую и можно назвать предрассудком, когда, оказавшись оторванными от своих обычных связей, да и без того-то рудиментарно развитые, эти люди могут укорениться в природе, в которой они живут. Заряженная сверхчеловеческими силами, как это свойственно мифической природе, она угрожающе вступает в игру. Чья же сила, если не сила этой природы заставляет священника пасть так низко, чтобы сеять клевер на могилах? Кто, если не она украшает место действия блеклым освещением? Потому что именно так — говорится ли это в собственном смысле или описательно — освещен весь ландшафт. Нигде он не является в солнечном свете. И ни разу там, где говорится о поместье, речь не идет о посевах и других сельских занятиях, которые служили бы не украшению, а пропитанию. Единственный намек такого рода — разговор о перспективах урожая винограда — сразу уводит с места действия в имение баронессы. Тем ярче становится магнетическая сила воспоминаний. О ней в «Учении о цвете» — возможно, в то же самое время — Гёте сказал, что для внимательного наблюдателя природа никогда не бывает «мертвой и немой»; даже для неподвижного тела земли она найдет того, кто понимает, металл, в малейшей частице которого мы сможем увидеть то, что происхо-

дит во всей его массе». Обладая этой силой, герои Гёте объединились и с низменными силами они играют так же охотно, как и с высшими. И все-таки, что означают в конечном счете их постоянные усилия для украшения этой игры, кроме замены кулис трагической сцены? Так иронически Гёте выявляет скрытую силу в жизни сельской аристократии.

Ее олицетворяет все, что связано с теллуrom и водой. Под мертвой зеркальной поверхностью озера всегда было скрыто недоброе. Этого никто не отрицал. Критика прежних времен говорила о «дьявольской ужасной судьбе, скрытой в этом красивом озере», и это примечательно. Вода, самая хаотичная стихия жизни, не вздымается здесь дикими волнами, грозя человеку гибелью, она таинственно тиха, и это убивает человека. Любящие погибают, потому что властвует судьба. Они пренебрегают благословением твердой почвы и становятся жертвами непостижимого, которое в неподвижной воде, кажется, существовало до сотворения мира. Мы буквально наблюдаем, как их подчиняет эта древняя сила. Потому что в конце концов происходит объединение вод, шаг за шагом покрывающих сушу, дело идет к восстановлению горного озера, существовавшего когда-то в этой местности. Во всем этом сама природа руками человека действует как сверхчеловеческая сила. В самом деле даже ветер, который гонит лодку в направлении платанов, «высвободился», как предполагает с насмешкой рецензент «Кирхенцайтунг», «вероятно, по велению звезд».

Люди сами должны свидетельствовать о могуществе природы. Потому что они ни в чем не отделились от нее. По отношению к ним действует особое обоснование того общего познания, согласно которому герои произведения ни при каких обстоятельствах не могут стать предметом нравственной оценки. Причем не потому, что, исходя от человека, нравственная оценка выше всякого человеческого благоразумия. Но уже сам принцип такой оценки безусловно исключает возможность отнести его к литературным персонажам. Моральная философия должна убедительно доказать, что созданный поэтом персонаж всегда слишком беден и слишком богат для моральной оценки. Это осуществимо только в отношении людей. Герои романов отличаются тем, что целиком принадлежат природе. Поэтому не следует выносить в отношении их моральные приговоры, а оценить все происходящее с нравственной точки зрения. Довольно нелепыми кажутся попытки Зольгера, а вслед за ним Бельшовского создать некий расплывчатый нравственный критерий вкуса, который никогда не рискнет открыто заявить о том, что может заслужить одобрение. Образ Эдуарда неблагоприятный. Но насколько глубже, чем упомянутые нами, смотрит на дело Когэн, который — согласно изложен-

ному в его «Эстетике» — считает бессмысленным рассматривать фигуру Эдуарда изолированно от целостного романа. Его ненадежность, даже грубость есть выражение беглого отчаяния его пропащей жизни. Он является «во всех аспектах этой связи именно так, как сам себя характеризует» перед Шарлоттой: «Потому что, собственно говоря, я целиком завишу от тебя». Он просто мячик, причем совсем не для капризов, которых у Шарлотты не бывает, но с точки зрения конечной цели избирательного сродства, к которой ее уравновешенная натура стремится, преодолевая все колебания. «С самого начала образы существуют под знаком избирательного сродства. Но их совершенно необычные движения по глубокому, полному предчувствий убеждению Гёте определяют не внутреннее духовное согласие существ, а исключительно особенную гармонию глубоких природных слоев. Именно они имеются в виду, когда речь идет о небольших дефектах, свойственных таким ситуациям всем без исключения. Конечно, Оттилия приспособилась к тому, как Эдуард играет на флейте, но игра его фальшива. Конечно, Эдуард согласен при чтении терпеть от Оттилии то, что запрещает Шарлотте, — дурные манеры. Конечно, он прекрасно себя чувствует, когда беседует с ней, но она молчит. Правда, оба они страдают одним и тем же, но это всего лишь головная боль. Эти образы неестественны, потому что дети природы — в сказочном или реальном состоянии — это люди. Они же на вершине образованности подчинены силам, которые образованность объявляет побежденными, хотя и оказывается совершенно бессильной, чтобы сдерживать их. Эти силы оставили им понимание приличий, но нравственное чувство оказалось утерянным. Здесь речь идет не о том, чтобы оценить их действия, а только об их языке. Они идут по жизни чувствующие, но глухие, видящие, но немые. Отдать себе отчет они не могут не из-за своих действий, а из-за самого своего существования. Они умолкают.

Ничто не связывает человека с языком так, как его имя. Едва ли где-нибудь в литературе найдется роман в объеме «Избирательного сродства», в котором так мало имен. Эта скупость в назывании имен может иметь и другую трактовку, кроме той обычной, что ссылается на склонность Гёте к типичным образам. Скорее она является внутренней сущностью того порядка, члены которого подчиняются законам безымянной системы, судьбы, наполняющей свой мир бледным светом солнечного затмения. Все имена, кроме фамилии Митлер, — это просто имена, полученные при крещении. Здесь не надо усматривать никакой игры, то есть никаких намеков поэта, но лишь слово, которое с необычайной ясностью показывает сущность носителя имени. Он должен считаться мужчиной, самовлюбленность которого не допускает абстрактных намеков,



они как будто бы содержатся в его имени, которое его унижает. Кроме его имени в романе есть еще шесть имен: Эдуард, Отто, Оттилия, Шарлотта, Люциана и Нанни. Первое из них будто ненастоящее. Оно выбрано специально ради его звучания, момент, который может восприниматься как очевидная аналогия к перемещению надгробных памятников. К двойному имени прибавляется некое предзнаменование, потому что инициалы Э и О на бокале, принадлежавшем графу в юные годы, воспринимаются как залог его счастливой любви.

Критика никогда не проходила мимо множества предзнаменований и параллелей в романе. Они давно уже оценены по достоинству как наиболее яркое выражение своеобразия романа. И тем не менее, отвлекаясь от трактовки романа, как будто бы так и не было понято до конца, насколько все произведение определяется этими свойствами. Только тогда, когда это будет осмыслено, станет совершенно ясно, что дело здесь не в причудливых вкусах автора и не в простом нагнетении напряжения. Только тогда становится очевидным значение этих свойств вообще. Это символика смерти. «То, что это должно выходить из прочих домов, видно с самого начала» — так звучит одно из странных изречений Гёте. (Возможно, что оно имеет астрологическое происхождение. В словаре Грима оно не значится.) В другой ситуации поэт указывал на чувство «страха», которое должно возникнуть при чтении «Избирательного сродства» в связи с упадком морали. Известно также, что Гёте придавал большое значение тому, насколько быстро и неудержимо ему удастся подвести к катастрофе. Благодаря этим скрытым чертам все произведение оказывается пронизанным символикой. Но даже ее язык вбирает в себя без труда чувство, которому она доверена там, где предметные восприятия читателя содержат только изысканную красоту. Лишь в немногих отдельных местах Гёте дал и ей некое указание, и во всем романе это было единственное, что заметили. Все они примыкают к эпизоду с хрустальным бокалом, который должен был быть разбитым, однако оказался пойманным на лету и сохранился. Он должен быть принесен в жертву при освящении начала строительства нового дома, но жертва не принята, дом становится предсмертным прибежищем Оттилии. Но и здесь Гёте совершает некие тайные действия, описывая жест радостного возбуждения, который завершает церемонию. В словах, произносимых при закладке камня, ясно слышится предостережение могильщика в духе свободных каменщиков. «Это дело важное, и для него мы пригласили вас спуститься сюда — такие торжества совершаются в глубине земли. Здесь в этом узком пространстве, которое мы выкопали, вы оказываете нам честь быть свидетелями нашего таинственного труда (с. 272). Из того, что бо-

кал сохранился и это было воспринято с радостью, возник мотив великого ослепления. Именно этот знак отвергнутой жертвы Эдуард всеми средствами стремится обратить себе на пользу. Он покупает его после праздника за большие деньги. Не без оснований говорится в старом заклинании: «Но странно и жутко! Как оставленные без внимания предзнаменования все сбываются, а это одно, на которое обратили внимание, находят обманчивым». И в таких оставленных без внимания в самом деле нет недостатка. Первые три главы второй части полны предостережений и разговоров о могиле. В ходе последних вызывает удивление фривольное, даже банальное толкование *de mortuis nihil nisi bene*. «При мне однажды спросили: почему о покойниках хорошо говорят с такой легкостью, а о живых — всегда с некоторой оглядкой? В ответ было сказано: потому что первых нам нечего опасаться, а с живыми мы еще так или иначе можем столкнуться» (с. 227). Говорившая это Шарлотта понимает, как здесь иронически обнаруживает себя судьба, когда позднее двое покойников решительно становятся у нее на пути. Три дня предсказывают смерть, это дни рождения друзей. Как закладка камня в день рождения Шарлотты, так и окончание строительства в день рождения Отtilии прошли под знаком беды. Новый дом не получил благословения. В день рождения Эдуарда его подруга спокойно освятила новый дом как свою могилу. Ее отношению к обновляемой капелле, назначение которой еще не определено, своеобразно противопоставляется отношение Люцианы к гробнице Мавсола. Личность Отtilии производит на архитектора сильнейшее впечатление, в то время как все усилия Люцианы привлечь к себе его внимание в похожей ситуации остаются безрезультатными. При этом игра всем очевидна, а то, что серьезно, остается скрытым. Такое же скрытое, а при выяснении тем более впечатляющее сходство содержит мотив ларца. Подарки для Отtilии, в числе которых ткань для ее последнего наряда, соответствуют коллекции архитектора, содержащей предметы из древних захоронений. Первое приобретено у «модных торговцев», о втором говорится, что разложенные в определенном порядке все эти предметы «приобретали известную нарядность и смотреть на них было так же приятно, как и на вещицы, выставленные в соседней лавке» (с. 329).

Все эти соответствия — в упомянутых случаях это всегда символы смерти — не так просто объяснить типичностью образов Гёте, как это попытался сделать Р. М. Майер. Наоборот, это рассмотрение только тогда может приблизиться к цели, когда увидит в этой типичности значение судьбы. Потому что «вечное возвращение одного и того же», которое неизменно осуществляется перед лицом внутренне меняющегося ошуше-



ния, — это и есть знак судьбы независимо от того, одинаков ли он в жизни многих или повторяется в единичной жизни. Дважды Эдуард готов принести жертву судьбе — первый раз в бокале, а потом, правда уже не по своей воле, в собственной жизни. Эту связь он и сам понимает. «Бокал с нашим вензелем брошен был в воздух, когда закладывали дом, и не разбился вдребезги, а был подхвачен на лету и опять находится в моих руках. «Так пусть же я сам, — воскликнул я однажды после того, как провел в этом тихом приюте столько часов, полных сомнения, — пусть я сам вместо этого бокала стану знамением того, возможен ли наш союз или нет. Пойду и буду искать смерти, но не как безумец, а как человек, надеющийся жить» (с. 396). И в изображении войны, в которую он устремился, обнаруживается склонность к типу как художественному принципу. Но даже и здесь можно было бы спросить, не потому ли Гёте повсеместно так обращался с этим, что в воображении перед ним вставала ненавистная война против Наполеона. Как бы там ни было, но эта типизация есть не только художественный принцип, но прежде всего мотив существования, определяемого судьбой. Такой тип существования, определяемого судьбой, относится к натурам, основа жизни которых — вина и искупление, именно эта идея проходит через все произведение Гёте. Но ее нельзя сравнивать с растительным существованием, как полагает Гундольф. Нельзя представить себе чего-то, что можно было бы определенно ей противопоставить. Нет, не «по аналогии с взаимностью ростка, цветка и плода» можно представить себе понимание закона, судьбы и характера, положенные Гёте в основу «Избирательного сродства». Это так же мало обосновано для Гёте, как и для любого другого. Потому что судьба (с характером дело иное) вообще не имеет отношения к жизни невинных растений. Нет понятий более далеких. В жизни, отягощенной виной, она, наоборот, развертывается неудержимо. Судьба — это ситуация вины живущего. Так, Цельтер сказал об этом произведении, когда, сравнивая с ним «Совиновников», он заметил относительно комедии: «Но ведь именно потому это не производит приятного впечатления, что подходит к каждой двери, что захватывает также и хороших, и я сравниваю это с «Избирательным сродством», где самым лучшим тоже приходится что-то скрывать и упрекать себя в том, что они встали на неверный путь». Точнее не обозначить значение судьбы. Именно так она является и в «Избирательном сродстве» как вина, которая передается в жизни по наследству. «Шарлотта разрешилась сыном. Дитя, родившееся во лжи. Как знак случившегося ребенок похож на капитана и Оттилию. Как творение лжи он обречен на смерть. Потому что существенна только правда. Вина его смерти ложится на тех, кто не смог преодолеть себя и тем

искупить вину за его ложное существование. Это Оттилия и Эдуард. Видимо, примерно так выглядела натурфилософская этическая схема, которую наметил Гёте для последних глав. «Неоспоримо в этом предположении Бельшовского то, что в полной мере соответствует предопределению судьбы, когда новорожденное дитя попадает в ее сферу не для того, чтобы искупить прежние конфликты, а для того, чтобы погибнуть, став наследником вины. Здесь речь не о нравственной вине — такого не мог унаследовать ребенок, — а о природной вине, люди берут ее на себя не через решения и действия, а путем колебаний и бездействия. Когда люди, игнорируя человеческое, попадают во власть природы, тогда естественная жизнь, которая в человеке, соединившись с чем-то более высоким, уже не сохраняет невинности, тянет человеческое вниз. По мере того как в человеке исчезает сверхъестественное, его естество становится виноватым, даже если в действиях он не совершил ничего аморального. Потому что теперь оно связано с простой жизнью и это проявляется в человеке как его вина. Он не может уйти от беды, которую навлекает на него вина. Каждое его движение означает новую вину, каждое его действие приносит новое несчастье. Это поэт берет из сюжета старой сказки о счастливце, который слишком много давал и оказался неразрывно связанным с судьбой. Это тоже поведение ослепленного.

Когда человек опустил на эту ступень, то сама жизнь, как кажется, получает власть мертвых вещей. С полным основанием Гундольф указал на значение вещественного в происходящем. Ведь критерий мифического мира и есть включение в жизнь всех вещей. Первой среди них с давних времен является дом. Итак, здесь по мере того, как завершается строительство дома, приближается судьба. Закладка камня, праздник по случаю окончания строительства и поселение в доме знаменуют собой ступени к гибели. Дом стоит одинокий, отсюда не видно никакого человеческого жилья, он почти не устроен, когда в нем начинают жить. На его балконе в белом платье подруги появляется отсутствующая Шарлотта. Следует вспомнить и мельницу в тенистом лесу около пруда. Здесь впервые на открытом воздухе собрались друзья. Мельница — это старый символ царства теней. Возможно, это идет от крошащей и преобразующей природы самого процесса работы мельницы.

Здесь безусловно должны взять верх те силы, которые действуют и при распаде брака. Потому что именно это силы судьбы. Брак являет судьбу, превосходящую выбор, которому следуют любящие. «Надо иметь терпение там, где перед нами не столько выбор, сколько судьба. Остаться верным народу, городу, властителю, другу, женщине, все этому подчинить, все делать, переносить лишения, терпеть — это то, что ценится».

Так, в работе о Винкельмане Гёте обобщает то противоречие, о котором идет речь. Если исходить из судьбы, то любой выбор делается «вслепую» и слепо ведет к несчастью. Выбору достаточно мощно противостоит нарушение правил, чтобы в качестве искупления за разрушенный брак потребовать жертву. Так в мифической форме жертвы в этой судьбе реализуется символика смерти. Для нее предназначена Оттилия. В качестве примиряющей «Оттилия стоит в великолепной» (живой) «картине; она полна печали и боли, меч пронзает ее душу», говорит Абекен в рецензии, которой так восхищался поэт. Похоже звучит и исследование Зольгера, тоже спокойное и тоже нравившееся Гёте. «Она ведь настоящее дитя природы и в то же время ее жертва». Однако от обоих рецензентов полностью ускользнул истинный смысл события, потому что они исходили не из всего, что было изображено, а из сущности героини. Только в первом случае кончина Оттилии безусловно воспринимается как принесение жертвы. Есть двойное доказательство тому, что ее смерть если не в духе поэта, то безусловно в духе его произведения является мистической жертвой. Прежде всего смыслу романа не только противоречит то, что окутано мраком тайны решение, которое, как никакое другое, идет из самой глубины существа Оттилии, но всему тону произведения противоречит как нечто чужеродное та внезапность, почти грубость, с которой все это происходит. Затем то, что скрывает тайна, совершенно ясно из всего прочего: возможность, даже необходимость жертвы в полной мере соответствует направленности романа. Так что Оттилия не просто пала «жертвой судьбы», тем более что ведь она сама собой пожертвовала, но гораздо более точно и беспощадно — становится жертвой во имя искупления вины. А искупление в смысле того мифического мира, о котором думает поэт, — это всегда смерть невинной. Поэтому после смерти Оттилии останки ее получают чудодейственную силу, хотя она ушла из жизни добровольно как мученица.

Нигде мифическое не бывает главным реальным содержанием, но всегда указанием на него. Именно в этом смысле Гёте и сделал его содержанием своего романа. Мифическое реальное содержание этой книги представляется мифической игрой теней в костюмах времени Гёте. Напрашивается впечатление, что такая странная мысль есть то самое, что Гёте думал о своем произведении. Не то, что слова поэта должны были наметить пути критики, но чем больше критика от них отдалается, тем меньше она согласится отказаться от того, чтобы понимать их в том же направлении, как и само произведение. Правда, это не может быть единственным принципом для такого понимания. Биографические моменты, которые не входят ни в комментарий, ни в критику, здесь зани-

мают определенное место. Высказывания Гёте об этом произведении отчасти были связаны с задачей противостоять оценкам современников. Поэтому стоит уделить им какое-то внимание, даже если подробное рассмотрение обнаружит, что они не представляют интереса много большего, чем то, что связано с упомянутой причиной. Среди голосов современников чаще всего наименее значимы анонимные читатели, которые отзываются о произведении с положенным уважением, с каковым в то время встречалось уже каждое слово Гёте. Интерес представляют отдельные, четко сформулированные фразы, сохранившиеся вместе с именами их авторов, выдающихся корреспондентов. При этом они не так уж нетипичны. Наоборот, именно среди этих авторов были такие, кто решился высказать то, чего менее известные люди не смели произнести из уважения к поэту. Однако Гёте чувствовал настроение своих читателей и в 1827 году в разговоре с Цельтером вспоминал с неприкрытой горечью, как в отношении «Избирательного сродства» люди вели себя так, как будто это хитон Нессуса. Лишенной мысли, тупой и подавленной была реакция на его роман, в котором искали только помощи, чтобы разобраться в путанице собственной жизни, даже не пытаясь бескорыстно углубиться в проблемы жизни чужой. В этом смысле очень типично мнение мадам де Сталь в книге «О Германии», вот оно: «On ne saurait nier qu'il n'y ait dans ce livre ... une profonde connaissance du cœur humain, mais une connaissance décourageante; la vie y est représentée comme une chose assez indifférente, de quelque manière qu'on la passe; triste quand on l'approfondit, assez agréable quand on l'esquive, susceptible de maladies morales qu'il faut guérir si l'on peut, et dont il faut mourir si l'on n'est peut guérir»<sup>1</sup>. Нечто подобное, судя по всему, имел в виду и Виланд в темпераментной лаконичной фразе из письма, адресат которого неизвестен: «Должен признаться Вам, милый друг, что эту действительно ужасную книгу я читал не без теплого душевного участия». Реальные мотивы неприятия, которые, возможно, умеренный несогласный даже не сознавал с полной ясностью, обозначены в вердикте церковной партии. От наиболее способных из фанатиков не укрылись очевидные языческие тенденции этого произведения. Потому что, хотя поэт и принес в жертву темным силам все счастье любящих, безошибочному инстинкту все равно недоставало божественно-трансцендентального завершения. Их гибель в этой жизни,

---

<sup>1</sup> «Не стану отрицать — чего только нет в этой книге... глубокое знание человеческого сердца, но знание обескураживающее; жизнь представлена как нечто индифферентное, зависящее от того, как к ней относиться, печальное, когда в нее углубляешься, вполне приемлемое, когда скользишь по поверхности, подверженное моральным болезням, с которыми надлежит бороться, если это возможно, и которые обрекают на смерть, если борьба невозможна». (Пер. Ю. А. Данилова).

была недостаточна — ведь никто не мог поручиться, что в ином, высоком мире их не ожидает триумф. Не на это ли и в самом деле Гёте намекал в последних словах? По этой причине Ф. Х. Якоби назвал роман «Вознесением дурных желаний». Хенгстенберг в своей евангелической церковной газете за год до смерти Гёте опубликовал, по-видимому, самую подробную критику среди всех других. Его раздражение, которому на помощь не приходит разум, послужило основанием для создания образа грубейшей полемики. Но все это оставляет далеко позади Захариас Вернер. Вернер, который в момент своего обращения безусловно отдавал себе отчет в мрачно ритуальном смысле происходящего, отправил Гёте отчет об этом и сонет «Избирательное сродство»: как проза в письме, так и сонет выдержаны в таком вызывающем экстравагантном тоне, что и сто лет спустя экспрессионизм не сотворил ничего, что могло бы с этим сравниться. Гёте не сразу понял, с чем он тут имеет дело, но, поняв, решил, что это примечательное послание станет концом переписки. Сонет прилагается, вот как он звучит:

Среди могил и роскоши надгробий,  
Что ждут уверенно добычу похорон,  
Ведут в Эдем извилистые тропы,  
Где Иордан впадает в Ахерон.

Построен на песке храм Иерусалима,  
Шесть тысяч лет раскрыт пучины зев,  
Морские ниссы ждут, желанием томимы  
Очиститься в крови невинных жертв.

Прелестный ангел с непонятной целью  
приносит дерзкое дитя. О горе!  
Творенье — шутка. Все поглотит море.

И Гелиос сожжет ли эту землю  
Иль только опалит ее немного?  
Проси любви у сердца полубога.

*Пер. Евг. Головина*

Одно становится ясным из этих необузданных, лишенных достоинства восхвалений и порицаний: мистический замысел произведения Гёте, возможно, не рассудком, но чувствами был понят современниками. Сейчас это обстоит по-другому, традиция прошедшего столетия сделала свое дело и почти уничтожила возможность первоначального восприятия. Если сегодня произведение Гёте кажется читателю чужеродным или неприемлемым, то он пытается подавить свое впечатление в тяжелом молчании. С нескрываемой радостью Гёте приветствовал тех двоих, кто поднял свой, пусть даже слабый голос против такого мнения. Первый

был Зольгер, второй — Абекен. Что касается доброжелательного отзыва последнего, то Гёте не успокоился до тех пор, пока он не получил некую разновидность критики, опубликованной на заметном месте. Потому что в нем отмечалось гуманное начало, которое постоянно подчеркивалось в самом произведении. Кажется, ни для кого другого это не стало таким препятствием к пониманию основного замысла, как для Вильгельма фон Гумбольдта. «Судьбы и внутренней необходимости мне недостает здесь прежде всего» — так звучит его довольно странный вывод.

Гёте имел двойной повод не следить молча за этой борьбой мнений. Надо было защищать свое создание — это первое. И второе — надо было беречь его тайну. То и другое вместе способствовало тому, что его объяснение приобрело совсем иной характер, чем если бы это было толкование. В нем апология сочетается с мистификацией, особенно удачно они объединились в главной части. Ее можно было бы назвать сказкой об отречении. В ней Гёте нашел твердую опору, чтобы отказать знанию в праве проникать в суть. В то же время она служила оружием против некоторых обывательских атак. Так, Гёте сформулировал ее в разговоре, сохраненном Риммером и послужившем для создания традиционного представления о романе. Он говорил там: борьба нравственности и влечения «перенесена за кулисы, но видно, что она должна была произойти. Люди ведут себя как воспитанные господа, которые при всем душевном разброде сохраняют внешний декорум. Борьба нравственности не подходит для эстетического изображения. Потому что либо нравственное побеждает, либо оно побеждено. В первом случае непонятно, что и почему тут изображено; во втором на это неприятно смотреть, потому что в конце какой-то момент должен обеспечить перевес чувственного над моральным, но как раз с этим моментом зритель не согласен, он требует чего-то еще более сильного, а третий стремится именно этого избежать ради собственной нравственности. В таких произведениях чувственное всегда должно брать верх, но потом будет наказано судьбой, то есть нравственной натурой, которая в смерти спасает свою свободу. Так должен застрелиться Вертер после того, как дал чувственности победить себя. Так, Оттилия должна *картерiegen*<sup>\*</sup>, и также Эдуард после того, как они поддались своей склонности. Чувственность празднует победу». Гёте демонстративно подчеркивал двусмысленность этих фраз и всех своих резкостей в разговоре потому, что смерть героев с лихвой искупила их противозаконную попытку разрушить брак, их мифическую вину. Правда, в действительности это не было покаянием за покушение на нерушимость брака, это было избавлением от запутанного кон-

\* Найти в себе силы, стойко терпеть (*греч.-нем.*). (Гёте использует греческий глагол, прибавляя к нему немецкое окончание.)



фликта, связанного с ним. Но вопреки всем этим словам борьбы между влечением и долгом не происходит ни открыто, ни втайне. Чувственное здесь нигде не побеждает, а всегда терпит фиаско. Таким образом, нравственный замысел произведения лежит где-то гораздо глубже, чем это можно понять из слов Гёте. Его отговорки невозможны и не нужны. Потому что его рассуждения о противопоставлении чувственного и нравственного не только недостаточны, но вообще не выдерживают критики, поскольку исключают внутреннюю борьбу как предмет художественного творчества. Что же тогда остается от драмы и романа? Впрочем, как бы ни осмысливать моральный замысел этого произведения, *fabula docet*<sup>1</sup> здесь нет, а вялый призыв к отречению, за счет которого ученая критика с давних пор сглаживает его провалы и вершины, совершенно его не затрагивает. К тому же Мезьер с полным правом указал уже на эпикурейскую тенденцию, которую Гёте придал этой своей позиции. Таким образом, гораздо глубже оказывается признание из «Переписки с ребенком» и большое сопротивление вызывает предположение, что Беттина, которой роман во многих отношениях был чужд, просто сочинила эти слова. Там говорится, что Гёте никогда «не ставил перед собой задачи в этой придуманной судьбе собрать, как в могильной урне, все слезы за сделанные упущения». Но то, от чего отрекаются, не называют просчетом. Так что, видимо, в некоторых ситуациях в жизни Гёте главным было не отречение, а именно упущение. И когда необратимость просчета, необратимость из-за просчета приходилось осознать, только тогда, наверное, возникала мысль об отречении и это было последней попыткой охватить утраченное чувством. Должно быть, это относилось и к Минне Херцлиб.

Попытка понять «Избирательное сродство» на основании слов поэта об этом романе — напрасный труд. Они были сказаны как раз для того, чтобы закрыть доступ для критики. Правда, не последняя причина здесь желание защититься от глупости. Очевидно стремление не упомянуть ни о чем из того, что поэт в своих объяснениях отрицает. Главные тайны — это, с одной стороны, техника романа и, с другой — круг мотивов. Сфера писательской техники — это пограничная область между верхним, открытым и более глубоким скрытым способом рассматривать произведения. То, что поэт осознает как свою технику, и то, что в принципе понятно уже критике его времени, конечно, касается реалий содержания, но лежит на границе содержания истины в них, которое до конца не может быть понято ни самим поэтом, ни критикой его времени. В технике, которая в отличие от формы определяется не содержанием истины, а исключи-

---

<sup>1</sup> Басня поучает (лат.).



тельно реальным содержанием, эти реалии очевидны. Потому что для поэта показать реальное содержание — это загадка, разгадать которую он стремится с помощью техники. Так Гёте обезопасил себя в своем произведении посредством техники подчеркивания мифических сил. В чем их конечное значение, этого он не мог понять как сын своей эпохи. Но эту технику поэт стремится сохранить в тайне. Видимо, на это он намекает, когда говорит, что в основу романа положена одна идея. Можно предположить, что это техническая идея. Иначе было бы трудно понять продолжение, которое ставит под вопрос ценность такого метода. При этом вполне понятно, что чрезвычайная хрупкость всех многочисленных связей в романе в конце концов должна была показаться поэту сомнительной. «Надеюсь, что Вы узнаете здесь мою манеру. Я много сюда вложил, кое-что запрятал. Пусть и для Вас будет радостью эта открытая тайна» — так писал Гёте Цельтеру. В том же смысле он подчеркивает мысль, что в романе содержится гораздо больше, чем «кто-нибудь в состоянии воспринять, прочитав его один раз». Но яснее всего остального говорит уничтожение первоначальных вариантов. Потому что вряд ли можно считать случайностью, что от них не сохранилось ни листка. Поэт, очевидно, совершенно преднамеренно уничтожил все то, что могло бы показать в высшей степени конструктивную технику этого произведения. Если существование реального содержания так глубоко запрятано, то его сущность прячется сама. Всякое мифическое значение стремится к тайне. Поэтому Гёте мог самоуверенно сказать именно об этом произведении, что поэтическая субстанция подтверждает здесь свое право на существование рядом с тем, что действительно происходило. Это право в саркастическом смысле слова действительно придается здесь не художественному произведению, а поэтической субстанции — мифическому слою материи произведения. В сознании этого Гёте мог оставаться недоступным если не над своим произведением, то в нем в духе тех слов, которыми закончил свою критику Гумбольдт: «Но ему ничего такого сказать нельзя. Он не свободен в отношении собственных вещей и замолкает при малейшем звуке неодобрения». Так относился старый Гёте ко всякой критике — как олимпиец. Не в стиле пустого *epitheton ornans*<sup>\*</sup> или прекрасного являющегося образа, каким его видели потомки. Это слово — его приписывают Жану Полю — обозначает темную, погруженную в себя мифическую натуру, которая в застывшем безмолвии стала свойством поэтической натуры Гёте. Олимпийцем он заложил основу своих творений, скупыми словами завершил свод.

---

\* Украшательский эпитет (лат.).

В полумраке этого здания взгляд нашупывает то, что у Гёте скрыто глубже всего. Становятся ясными такие черты и связи, которых нельзя обнаружить в свете повседневного рассмотрения. Вместе с тем именно они способствуют тому, что все больше и больше исчезает парадоксальный смысл предшествующего толкования. Так, только здесь видна первооснова того, как Гёте изучал природу. Его исследования основаны то на наивном, то на уже достаточно сознательном двойном истолковании понятия природы. У Гёте оно означало как сферу воспринимаемых явлений, так и их первоначальные формы в представлении. Гёте не оставил никаких указаний относительно этого синтеза. В своих изысканиях он напрасно вместо философского обоснования пытался эмпирически, путем экспериментов получить доказательство идентичности обеих сфер. Он не мог дать четкого определения понятия «настоящей» природы, так и не сумел проникнуть в продуктивный центр такого представления, которое заставило бы искать «истинную» природу как прафеномен в самих ее явлениях так, как он ее предполагал в своих художественных произведениях. Зольгер обратил внимание на эту связь, существующую именно между «Избирательным сродством» и изучением Гёте природы, что Гёте подтверждал и сам. Он говорит: «“Учение о цветах”... меня отчасти поразило. Богу известно, что до того у меня не было на этот счет никаких определенных ожиданий: я всегда думал, что это только эксперименты. И вот книга, где природа стала живой, человеческой, необходимой. Сдается, что это что-то означает и для “Избирательного сродства”». И по времени возникновение «Учения о цветах» близко к роману. Что до исследований Гёте магнетизма, то они вообще непосредственно вошли в само произведение. Это стремление взглянуть в природу, с которой поэт всегда как бы сверял свои произведения, довершало его равнодушие к критике. Она была не нужна. Природа прафеноменов — это был масштаб, в соотношении с ним можно было оценить каждое произведение. Но на основе двойного истолкования понятия природы часто прафеномен как первообраз природы превращался в образец. Это воззрение никогда не оказалось бы столь мощным, если бы, отказавшись от упомянутой выше многозначности, Гёте согласился бы, что единственно адекватные в области искусства прафеномены — как идеалы — представляли созерцания, в то время как в науке их представляет идея, освещающая предмет восприятия; в области созерцаний, однако, ей места нет. Прафеномены искусству не предлагаются, они содержатся в нем. Вообще-то говоря, они не могут являться масштабом. Если уже в этом слиянии чистого с эмпирическим чувственная природа, видимо, претендует на главенствующее место, то в общей картине ее бытия по-

беждает ее мифический образ. Для Гёте это всего лишь хаос символов. В этом качестве выступают у него прафеномены вместе с другими, как ясно показано в стихах книги «Бог и мир». Поэт ни разу не попытался обосновать иерархию прафеноменов. Многообразие их форм представляется его духу примерно так, как для уха звучит какофония. В связи с этим сравнением позволим себе привести развернутый текст, предложенный им по этому поводу, именно этот текст так ясно, как никакой другой, позволяет понять, как Гёте видит природу. «Надо закрыть глаза, открыть и наострить уши и от еле слышного дыхания до дикого шума, от простого звука до громкого созвучия, от сильного страстного крика, мягкого призыва разума — это все природа, она говорит, рассказывает о своем существовании, силе жизни, своих отношениях, так что слепой, которому недоступно все многообразие видимого, в слышимом может ощутить бесконечность живущего». Раз дело доходит до того, что даже «призывы разума» считаются достоянием природы, то стоит ли удивляться, что для Гёте мысль никогда не освещала царство прафеноменов. Однако тем самым он лишается возможности провести границы. Без всяких различий существование подводится под понятие природы, которое чудовищно разрастается, как показывает фрагмент 1780 года. Слова из этого отрывка — «о природе» — Гёте признавал и позднее, уже стариком. Вот как звучит финальный пассаж: «Она меня вовлекла сюда, она меня и выведет отсюда. Я полностью доверился ей. Она может со мной делать что угодно, она все равно не отступится. Я не говорил о ней; нет, все, что правда и что ложно. Все говорила она. Все ее вина. Все ее заслуга». В этом взгляде на мир заключается хаос. Потому что здесь начинается в конце концов жизнь мифа, которая без властителя и границ воцаряется в сфере существующего как единственная сила.

Отказ от всякой критики и поклонение природе — это мифические жизненные формы в существовании художника. То, что у Гёте они получили столь яркое выражение, это, видимо, и дало основание называть его «Олимпийцем». В мифической сущности он обозначает свет. Но ему соответствует темное, которое тяжелой тенью лежит на существовании человека. Следы этого можно видеть в «Поэзии и правде». Но лишь немногое попало в собственные признания Гёте. Только понятие «демонического» возникает в них как неотшлифованный монолит. Оно появилось в последнем разделе этого автобиографического произведения. «В ходе этого биографического рассказа можно было увидеть в подробностях, как ребенок, мальчик, юноша разными путями стремился приблизиться к сверхчувственному; сначала с увлечением искал естественную религию, потом с любовью присоединился к позитивной; позднее, со-

брав в себе самом собственные силы, радостно отдался наконец всеобщей вере. В то время как он бродил между этими регионами, искал, осматривался вокруг, ему встречалось иногда нечто такое, что не принадлежало ни к одной из этих сфер, и он все больше и больше убеждался, что лучше будет мысленно отвернуться от чудовищного и непостижимого. Он думал, что в природе, живой и неживой, одухотворенной и неодухотворенной, он открыл что-то, что проявляется только в противоречиях и поэтому не может быть обозначено понятием, а тем более словом. Это не было чем-то божественным, потому что казалось лишенным разума, не было и человеческим, так как не обладало здравым смыслом; не было дьявольским, так как делало добро; не было и ангельским, ибо проявляло злорадство. Это было похоже на случайность, поскольку не имело следствий; оно напоминало провидение, так как обнаруживало какие-то зависимости. Все, что нас ограничивает, для этого как будто не становится препятствием; с важнейшими элементами нашего существования оно как будто обращается совершенно самодовольно; сжимает время и раздвигает пространство. Ему нравится делать невозможное, то, что возможно, оно с презрением отталкивает. Это существо, которое как бы становится между другими существами, разделяет и объединяет их, я называл демоническим по примеру древних и тех, кто почувствовал что-то подобное. Я старался спастись от этого ужасного существа». Едва ли надо особо подчеркивать, что эти слова по прошествии более чем 35 лет обнаруживают тот же опыт двойственного восприятия природы, как и знаменитый фрагмент. Мысль о демоническом, которая заканчивает цитату из «Эгмонта» в «Поэзии и правде», а также содержится в первом из стансов «Орфические древние слова», присутствовала в воззрениях Гёте всю его жизнь. Она выходит на первый план в идее судьбы «Избирательного сродства», и если бы между тем и другим еще требовался посредник, то эта идея, которая веками замыкает круг, всегда была бы у Гёте под рукой. Древние слова, имея в виду биографические воспоминания, ясно указывают на астрологию как на канон мифического мышления. «Поэзия и правда» кончается намеком на демоническое, а начинается астрологическим намеком. И эта жизнь, кажется, не вовсе чужда астрологическому рассмотрению. Гороскоп Гёте, который наполовину в шутку, наполовину всерьез был составлен Боллем в книге «Понимание и толкование звезд», со своей стороны указывает на затененность этой жизни. «Звезда, поднявшаяся в момент рождения рядом с Сатурном и оказавшаяся в соседстве с дурным Скорпионом, бросает тень на эту жизнь; этот знак зодиака, который считается "таинственным" вместе со скрытой сущностью Сатурна, станет причиной по меньшей мере некоторой скрытности в поздние годы, а кроме того», — и это заранее указы-

вает на то, что последует, — «это ползущий по земле знак зодиака, в котором стоит “земная планета”, Сатурн указывает на ту сильную посясторонность, которая держится за землю в «грубом жизнелюбии цепляющимися органами».

«Я стремлюсь спастись от этого ужасного существа». За общение с демоническими силами мифическое человечество платит страхом. Гёте тоже, безусловно, его ощущал. Почти анекдотические проявления этого страха, о которых биографы упоминают с большой неохотой, должны стать в отдельности предметом рассмотрения, так как они с полной ясностью демонстрируют власть древних сил в жизни человека, который без этого никогда не стал бы величайшим поэтом своего народа. Главное — это страх смерти, который включает в себя и все остальное. Потому что смерть более всего угрожает бесформенной панархии естественной жизни, образующей окружение мифа. Неприязнь поэта к смерти и ко всему, что означает смерть, носит в полной мере характер сильнейшего суеверия. Известно, что в его присутствии никогда не говорили о том, что кто-то умер, менее известно, что он ни разу не подошел к смертному одру своей жены. Его письма показывают то же отношение к смерти единственного сына. Нет ничего более характерного, чем письмо, в котором он сообщает Цельтеру о своей потере, и его поистине демонический финал: «Итак, вперед через могилы!» Здесь побеждает правда тех слов, которые якобы произнес умирающий. В них мифическая живость под конец перед лицом приближающейся тьмы провозглашает свое бесильное стремление к свету. В нее же уходит корнями и беспримерный культ собственной личности последних десятилетий. «Поэзия и правда», «Дневники и ежегодники», издания переписки с Шиллером, заботы о переписке с Цельтером — все это попытки противостоять смерти. Еще яснее его языческое стремление не столько надеяться на бессмертие, сколько требовать его в качестве залога говорит из всего сказанного им о продолжении жизни души. Так же как сама идея бессмертия мифа демонстрируется как «невозможность умереть», так в мыслях Гёте она не есть возвращение на родину, но бегство из одного безграничного в другое безграничное. Прежде всего беседа после смерти Виланда, сохраненная Фальком, содержит мысль, что бессмертие естественно, а также как будто бы для того, чтобы подчеркнуть его нечеловеческую сущность, действует только для великих людей.

Нет чувства, имеющего больше вариантов, чем страх. К страху смерти как к основному тону обертона присоединяется страх перед жизнью. Барочная игра со страхом перед жизнью пренебрегает традицией и замалчивает ее. Для этого страха важно установить, что является нормой для

Гёте: при этом он далек от того, чтобы осознать ту борьбу жизненных форм, которую он испытал. Потому что Гёте слишком хорошо умел это скрывать. Отсюда его одиночество и потом полное молчание то с болью, то с упорством. В своей работе «О переписке Гёте» Гервинус в разделе о раннем веймарском периоде показал, как это быстро происходит. Впервые и точнее всех остальных Гервинус показал этот феномен в жизни Гёте; возможно, он был единственным, кто отдавал себе отчет в его значении, хотя и судил совершенно ошибочно о его ценности. Так, для него не осталось тайной ни молчаливая погруженность в себя старого Гёте, ни ее принимавшее парадоксальные формы участие в реальном содержании собственной жизни. Но и то и другое — это страх перед жизнью: страх перед ее мощью и широтой — результат размышлений; страх перед ее бегством, стремление вырваться. В своей работе Гервинус определил поворотный пункт, отделивший творчество старого Гёте от более ранних периодов, это был, по его мнению, 1797 год, когда возник план итальянского путешествия. В своем письме к Шиллеру того времени Гёте говорит о предметах, которые, «не будучи сами очень уж поэтичными», пробуждают в нем поэтическое настроение. Он говорит: «Поэтому я внимательно рассмотрел предметы, которые производят такой эффект, и к своему удивлению заметил, что, собственно говоря, они символические». Символическое — это то, в чем существует неразрывная необходимая связь содержания истины с реальным содержанием. «Если, — говорится в том же письме, — позднее в ходе дальнейшего путешествия будешь обращать внимание не столько на странное, сколько на значительное, то можно будет собрать прекрасный урожай и для себя и для других. Я уже здесь попытаюсь замечать то, что является символическим, но еще больше в других местах, которые я вижу впервые. Если бы это удалось, то надо было бы без всякого опыта пытаться идти вширь, но на каждом месте и в каждый момент устремиться в глубину, насколько возможно для каждого, то и в знакомых странах и местностях можно было бы многое узнать». И Гервинус присоединяется: «Можно безусловно утверждать, что в его поздних поэтических созданиях почти везде дело обстоит именно так и что опыты в них, которые он демонстрировал прежде с чувственным размахом, как этого требует искусство, он оценивает теперь с известной духовной глубиной, часто погружаясь при этом в нечто бездонное. Шиллер очень точно увидел этот новый замаскированный мистический опыт... это как будто бы поэтическое требование без поэтического настроения и без поэтического предмета. В самом деле здесь гораздо важнее душа, чем предмет, важнее, может ли предмет что-то значить для души». (И нет ничего более характерного для классицизма,



чем стремление обозначить символ в одной фразе и тут же поставить его под вопрос.) «Душа — это то, что здесь создает границу, обыденное и духовное она может обнаружить здесь, как и вообще, только в толковании, но не в выборе материала. То, чем были для него оба эти места, считает он, в состоянии волнения была бы для него любая улица, мост и т. д. Если бы Шиллер мог предвидеть в Гёте практические последствия этого нового взгляда, то едва ли он стал бы побуждать его к тому, чтобы полностью его принять, потому что такой взгляд на предметы превращает единичное в целый мир... Ближайшим последствием стало то, что Гёте начал собирать в путешествиях целые кипы актов, официальные бумаги, газеты, еженедельники, фрагменты проповедей, театральные программы, распоряжения, прейскуранты и т. д.; все это он складывал в папки и снабжал собственными примечаниями, потом сравнивал их с мнением общества и исправлял в соответствии с этим собственный взгляд, записывал новую мысль, предполагая, что собирает материал для дальнейшего употребления! Это полностью подготавливает к последующему развитию прямо-таки вызывающей смех значительности, когда для него получают огромную важность дневники и записи, когда он каждую смешную мелочь изучает с патетической миной мудреца. С этих пор каждая подаренная медаль, каждый кусок гранита, подаренный им самому себе, — предметы огромной ценности; когда он находит каменную соль, которую когда-то несмотря на все приказы Фридриха Великого не смогли обнаружить, он видит в этом Бог знает какое чудо и посылает символическую шепотку в Берлин своему другу Цельтеру. В высшей степени характерно для взглядов Гёте того позднего периода, и с годами это обострялось, что возражать со страстью старому *nil admirari*<sup>\*</sup> стало для него принципом. Всем восхищаться. Все находить «значительным, замечательным, несравненным!» «В этой позиции, которую Гервинус нарисовал превосходно и без всяких преувеличений, определенное место занимает восхождение, но также и страх. Человек цепенеет в хаосе символов и теряет свободу, которой не знали древние. Он начинает действовать в согласии с предсказаниями и тайными знаками. Недостатка в них в жизни Гёте не было. Такой знак указал ему дорогу в Веймар. В «Поэзии и правде» он поведал, как однажды спрашивал оракула, какому из двух своих художественных пристрастий он должен отдать предпочтение — поэзии или живописи. Страх ответственности — это был самый духовный из страхов, которому Гёте был подвержен всю свою жизнь. Он представляет основу того консервативного мировоззрения во всех политических и общест-

---

\* Ничем не восхищаться (лат.).



венных вопросах, — а в старости и в вопросах искусства. Он есть корень упущений в его эротической жизни. Нет сомнения в том, что страх определял и его толкование «Избирательного сродства». Потому что именно это произведение бросает свет на такие глубины его жизни, которые остались скрытыми для традиции, поскольку не были отражены в его собственных признаниях, остававшихся для традиции непререкаемой истиной. Однако от этого мифического сознания невозможно отделаться пустыми фразами, которые нередко произносятся, когда заходит речь о трагической жизни олимпийца. Трагическое есть только в существовании драматического, то есть играющего персонажа, но не человека в жизни. Меньше всего, конечно, в пассивной жизни Гёте, в которой не найти изложенных моментов. И для этой жизни, как для любой другой, целью человека является не свобода трагического героя, обретенная в смерти, а спасение в вечной жизни.

## II

Потому там срединный свет  
Окружают вершины времени,  
И влюбленные там живут  
Истомляясь  
На отдаленных горах.  
Дай девственной воды,  
Крылья нам дай, верное дай чутье  
Приблизиться и возвратиться.

*Гёльдерлин (пер. Е. Головина)*

Если каждое произведение может рассказать многое (так же как «Избирательное сродство») о жизни автора и его сущности, то обычный способ рассмотрения оказывается тем дальше от понимания этого, чем ближе, как ему кажется, оно к такому пониманию подходит. Очень редко издание классика упускает возможность сообщить в предисловии, что замысел произведения, как ни в каком ином случае, может быть понят исключительно с помощью знания жизни поэта, и основу такого приговора составляет обычно уже *πρότων ψευδός*<sup>\*</sup> метода, который стремится изобразить процесс создания произведения в шаблонной картине пустых и невразумительных переживаний поэта. Эта *πρότων ψευδός* есть почти всегда в новейшей филологии, т.е. в такой, которая еще не определяется изучением слова и реального содержания, здесь исходя из сущности и жизни поэта, произведение если не прямо выводится из этих знаний, то стремится приблизиться к его пониманию, хотя бы самому

<sup>\*</sup> Принципиальная ошибка (греч.).

шаблонному. Без сомнения, поэтому необходимо уверенное, подтверждаемое проверкой понимание того, что там, где взгляд направлен на замысел и суть, само произведение стоит безусловно на первом месте. Потому что только в произведении их можно увидеть в наиболее устойчивой, четко выраженной и понятной форме. То, что даже там они трудны, а для кого-то и вовсе недоступны, может для этих последних стать достаточным основанием положить в основу изучения истории искусств интерес к персоналиям и их соотношениям вместо того, чтобы подробнее рассмотреть произведение, что отнюдь не способствует тому, что замысел и суть произведения покажутся убедительными и появится желание следить за ними. Но одно убеждение сохранится наверняка — единственная рациональная связь между творцом и произведением — первый является создателем второго. О сути человека мы не просто узнаем через его высказывания, к числу которых в этом смысле относятся и его произведения, но они являются главным и определяющим источником. Произведения не выводимы, как дела, и никакое рассмотрение, которое утверждает это, чтобы потом опровергнуть какие-то детали, не может претендовать на замысел.

То, что недоступно таким банальным интерпретациям относится не только к возможности постижения произведения и данного типа произведения, но в той же мере и сущности и жизни их автора. Прежде всего понимание сущности автора, его тотальности, «натуры» окажется невозможным, если не уделить должного внимания трактовке его произведений. Потому что если вообще невозможно до конца познать сущность и прийти к последнему полному представлению, которого нельзя помыслить даже из причин, но, когда отсутствует интерес к произведениям, сущность становится вовсе непостижимой. Изучение жизни творца произведений, в свою очередь, невозможно с помощью традиционного биографического метода. Ясность в смысле теоретического соотнесения сущности автора и произведения — это основное условие понимания его жизни. Для его прояснения сделано до сих пор так мало, что понятия психологии все еще считаются повсюду наиболее подходящими, в то время как нет никакой надежды как-то ощутить реальное содержание проблемы до тех пор, пока в ход идут эти термины. Во всяком случае можно утверждать только то, что примат биографического в жизненной картине автора, то есть изображение жизни как жизни человека с двойным подчеркиванием решаемого и для человека неразрешаемого, нравственно было бы возможно только там, где знание непостижимости происхождения каждого произведения как в смысле ценности, так и в отношении замысла полностью отделяет от его жизни. Поэтому даже если великое произведение не создается на основе обычного существования и

можно поручиться за его чистоту, все же оно остается одним из многих элементов произведения. Так, жизнь автора может фрагментами становиться понятной не столько в замысле произведения, сколько в процессе его создания. Полная неуверенность по поводу того, какое значение произведения могут иметь в жизни человека, привела к тому, что жизни авторов произведений стали приписывать какие-то особые моменты, свойственные только ей и для нее оправдываем. Как таковые они не только полностью эмансипированы от нравственных догм, но, более того, обладают некой высшей легитимностью и достаточно открыты для обозрения. Надо ли удивляться, что при такой установке всякое настоящее жизненное содержание, которое зачастую ярко выступает в произведении на первый план, не представляет никакого интереса. Может быть, нигде это не проявилось так выпукло, как в отношении Гёте.

В этом воззрении, что жизнь писателей обладает автономным содержанием, тривиальный способ мышления так тесно соприкасается с другим, гораздо более глубоким, что напрашивается вопрос, не является ли первый деформацией этого последнего, исходного, который в настоящее время опять выходит на поверхность. Ведь если согласно традиционному воззрению произведение, сущность и жизнь перемешиваются на равных правах, то это единство хорошо для каждого из трех элементов. Оно конструирует облик мифического героя. Потому что в сфере мифа сущность, произведение и жизнь действительно составляют единство, которое иначе существует для них только в мыслях вялого литератора. Там сущность — это демон, жизнь — судьба, а произведение, которое запечатлевает то и другое, — живущий образ. Там оно одновременно включает в себя основу сущности и содержание жизни. Каноническая форма мифической жизни — это именно жизнь героя. В ней прагматическое есть одновременно и символическое, только в ней, иначе говоря, символический образ и вместе с ним символическое содержание человеческой жизни могут быть адекватно поняты. Но эта человеческая жизнь по существу сверхчеловеческая, и поэтому не только в существовании образа, но еще более определенно в сущности замысла она отличается от жизни собственно человеческой. Потому что, в то время как скрытая символика этой последней непременно тесно связана как с индивидуальным, так и с человеческим живущим, жизнь героя не касается сфер индивидуального своеобразия и нравственной единичности. От индивидуума героя отделяет тип и, пусть даже сверхчеловеческая норма; от нравственной единичной ответственности — роль заместителя. Потому что не только перед своим богом, он еще и заместитель человечества перед его богами. Мифическую природу имеет всякое замещение в моральной облас-

ти от патриотического «один за всех» вплоть до жертвенной смерти Спасителя. Типичность и заместительство в жизни героев достигают высшей точки в понятии ее задачи. Ее наличие и очевидная символика отличают сверхчеловеческую жизнь от человеческой. Это характеризует Орфея, который спускается в царство мертвых, точно так же, как Геракла и его двенадцать подвигов: мифического левца и мифического героя. Для этой символики один из самых мощных источников струится из астрального мифа: в сверхчеловеческом мифе Спасителя герой представляет человечество своим творением в звездном небе. К нему относятся орфические древние слова, его демон, подобный солнцу, его тюхэ (счастье), изменчивое, как луна, его судьба неотвратимая, как ананке (рок), даже не Эрос, а только эльпис (надежда) показывает путь от них. Поэтому не случайно, что поэт наткнулся на эльпис, когда в других словах искал близкое человеку и среди всех только это не нуждалось в объяснении, но не случайно и то, что не оно, а застывший канон из четырех других предложил Гундольф в качестве схемы для «Гёте». Таким образом, вопрос о методике в отношении биографии не такой доктринерский, как можно было бы предполагать на основе его происхождения. Потому что ведь в книге Гундольфа сделана попытка представить жизнь Гёте как мифическую. И такой взгляд требует не просто рассмотрения, поскольку мифическое присутствует в жизни этого человека, а двойного изучения, включая исследование произведения, на которое позволяло бы сослаться присутствие в нем мифических моментов. Если ей удастся лишить остроты это требование, то тем самым оказалось бы невозможным игнорировать слой, в котором смысл романа имеет самодовлеющее значение. Если нет возможности выделить такую особую власть, то речь идет не о художественном произведении, а только о его предшественниках, магических письменах. Поэтому любое подробное рассмотрение произведения Гёте, а особенно «Избирательного сродства», требует полностью отказаться от таких попыток. Этот отказ — перспектива попасть в круг света спасительного замысла, который оставался недоступным прежнему методу вообще и в частности в отношении «Избирательного сродства».

Канон, соответствующий жизни полубога, обнаруживает своеобразный сдвиг в трактовке поэта школой Георге. Дело в том, что его творчество воспринимается как некая миссия героя и рассматривается таким образом как божественное предназначение. Однако от Бога человек получает не миссию, а только требования, поэтому нельзя предположить, что жизнь поэта — это для Бога какая-то особенная ценность. Да и вообще понятие миссии и с точки зрения поэта неуместно. Поэзия в собственном смысле возникает только тогда, когда слово вырывается из пут

самой великой миссии. Поэзия не нисходит от Бога, она вздымается из непостижимых глубин души, самое главное в ней — творение человека. Поскольку предназначение поэзии для этого круга происходит как будто бы непосредственно от Бога, то он определяет для поэта не только неприкосновенный, хотя и относительный ранг в своем народе, но и совершенно проблематичную верховную власть просто как человека и таким образом его жизни перед Богом, которому он кажется сверхчеловеком. Но поэт — это не буквально, а по типу есть временное явление человеческого существа в качестве святого. Потому что сама сущность поэта определяет соотношение индивидуума и национальной общности, как в отношении святого соотношение человека и Бога.

К героизирующей оценке поэта во взглядах этого круга, как их обосновывает книга Гундольфа, добавляется еще одна, не менее важная ошибка, роковая и сбивающая с толку, возникающая в безднах бессмысленных формулировок. Если ему не принадлежит даже звание поэта как творца, то все равно его присудил ему каждый, кто не смог воспринять там метафорический тон, напоминание о подлинном творце. И в самом деле, художник в меньшей степени является первоосновой и творцом, нежели источником и ваятелем, а его произведения не могут оцениваться как творения и являются отображениями. Правда, и отображение обладает жизнью, а не только творение. Но вот что составляет определяющую разницу между тем и другим: только жизнь твари, но не отображения участвует, неудержимо участвует в деле спасения. Что бы ни говорили образные речи о творчестве художника, их собственный *virtus*<sup>\*</sup>, то есть вопрос о причине, может развивать творчество не в произведениях, а исключительно в отображениях. Поэтому необдуманное употребление, которое наслаждается словом «творец», обязательно приводит к тому, что не произведения художника, а только его жизнь считается единственным его результатом. Но в то время как в жизни героя в соответствии с его окончательной символической просветленностью является целиком изображенное, образ чего есть борьба, в жизни поэта не только нет определенной миссии, как и в любой человеческой жизни вообще, но нет и однозначной, очевидной борьбы. Но так как образ все же должен быть представлен, то вместо живого в борьбе появляется лишь застывший в тексте. Так получает завершение догма, что произведение, которое она каким-то волшебством делает интересным для чтения, затем снова заставляет окаменеть и превратиться в произведение путем не менее соблазнительного блуждания по жизни, знаменитый «образ» поэта воспринимается как некий гермафродит героя и творца, в котором

---

\* Свойство, достоинство (лат.).

ничего уже нельзя различить и от которого исходит сияние глубокомыслия, так что его можно понимать как угодно.

Самая бессмысленная догма культа Гёте, самая блеклая идея адептов: из всех произведений Гёте величайшее — это его жизнь. «Гёте» Гундольфа разделяет эту идею. Соответственно жизнь Гёте не отделяется четко от его произведений. Как поэт в парадоксальном образе назвал цвета подвигами и страданиями света, так Гундольф с весьма туманной наглядностью сообщает о таком свете, что в конце концов в жизни Гёте его цвета не так уж сильно отличаются от его произведений. Эта позиция дает ему две возможности: она убирает из его кругозора любое моральное понятие и в то же время, придавая герою образ победителя и таким способом провозглашая его творцом, достигает некоего кощунственного глубокомыслия. Так, об «Избирательном сродстве» говорится, что там Гёте «размышлял о законных действиях Бога». Но жизнь человека, даже и творящего, — это не жизнь Творца. Точно так же ее нельзя истолковывать как жизнь героя. Такова трактовка Гундольфа. Потому что реально содержание этой жизни рассматривается не с добросовестностью биографа, в частности ради того, что в ней не понято, не со скромностью настоящего биографа, как архив документов этого существования даже и не подлежащих расшифровке, но должны быть выявлены реальное содержание и содержание истины, как в жизни героя, и они должны соответствовать одно другому. Однако на самом деле очевидно только реальное содержание, а содержание истины скрыто. Может быть, удастся уловить какую-то черту, какую-то связь, но не все в целом, разве что и это целое будет принято в конечных связях. Потому что вообще-то оно бесконечно. Поэтому в области биографии нет ни комментариев, ни критики. В смысле нарушения этой основной установки странным образом смыкаются две книги, которые в остальных отношениях могут считаться антиподами в литературе о Гёте: книга Гундольфа и исследование Баумгартнера. В то время как последняя с ходу начинает исследовать содержание истины, не имея никакого представления о том месте, где она скрыта, и потому без всякой меры нагромождает критические выпады, Гундольф погружается в мир реального содержания жизни Гёте, в котором он напрасно надеется показать содержание истины. Потому что человеческую жизнь нельзя рассматривать по аналогии с художественным произведением. Однако используемый Гундольфом принцип критики источников демонстрирует принципиальную приверженность именно такому методу. Когда в шкале ценностей источники произведения решительно ставятся на первое место, в то время как письма, и тем более разговоры отходят в тень, такая позиция может иметь лишь одно объяс-



нение — сама жизнь рассматривается как произведение. Между тем комментарий как таковой только по отношению к произведению имеет большую ценность, нежели сведения из какого-либо другого источника. И это только потому, что самим пониманием произведения определяется собственная, строго ограниченная сфера, в которую не может входить жизнь поэта. Если продолжить устанавливать шкалу ценностей, то, возможно, стоило бы подумать о том, чтобы разграничить изначально письменные и записи устных документов, и это тоже только вопрос собственно истории жизни. В то время как биография, претендуя на самую существенную содержательность, должна ориентироваться на письма человеческой жизни. Хотя в начале книги автор заявляет, что совершенно не интересуется биографией, однако при том отсутствии достоинств, которое свойственно многим современным биографиям, не стоит забывать, что в основе всякой биографии лежит канон определенных понятий, без которого любое историческое рассмотрение человека в конечном итоге рискует оказаться беспредметным. Нет ничего удивительного в том, что отсутствие внутренней формы этой книги приводит к возникновению бесформенного типа поэта, который похож на памятник, созданный Беттиной, и в котором чудовищные формы предмета поклонения растекаются в нечто беспредметное женско-мужское. Эта монументальность лжива и, выражаясь словами самого Гундольфа, обнаруживается, что образ, возникающий из бессильного логоса, не так уж похож на тот, который создан безмерным эросом.

Только упорное следование выбранному методу можно сравнить с химерической природой этого произведения. Не имея этого в виду, нет смысла заниматься деталями. Потому что почти непроницаемая терминология — это панцирь. Она доказывает фундаментальное значение соотношения мифа и истины для любого познания. Это взаимоисключающее соотношение. Нет истины, потому что нет однозначности и, значит, ошибок в мифе. Но так как и в нем не может быть истины (потому что истина существует только в вещах, так же как и деловитость содержится в истине), то, что касается духа мифа, тут может быть только постижение. И там, где может присутствовать истина, это бывает только при условии постижения мифа, то есть постижения его уничтожающего равнодушия к истине. Поэтому в Греции с преодолением мифа подлинное искусство стало источником подлинной философии, — отличающейся от ее неподлинной теургической стадии, — ибо первое не меньше и вторая не больше (чем другое) основывались на истине. Но путаница, возникающая при идентификации истины и мифа, была так велика, что под ее скрытым воздействием это первое искажение почти каждую фразу книги Гундольфа могло обезопа-



сильно от всякого критического подозрения. И все же искусство критика должно здесь состоять ни в чем ином, кроме как, подобно Гулливеру, подхватить каждую из этих карликовых фразочек несмотря на ее дрожащие софизмы и рассмотреть ее в полном спокойствии. «Только» в браке «взаимно отрицают друг друга... все те притяжения и оттолкновения, которые возникают из напряженного существования человека между природой и культурой, из его двойственности: кровь делает его животным, душа граничит с божественным... Только в браке связанное с судьбой или влечением объединение или разъединение двух людей превращается с зачатием легитимных детей, говоря языческим языком, в мистику, говоря языком христианским, в сакрамент. Брак — это не только животный акт, но и магический, волшебство». Изложение, которое от образа мысли торговца леденцами отличает только кровожадный мистицизм выражений. Как выгодно отличается от этого определение Канта строгое указание на естественный элемент брака — сексуальность, — на пути которого не становится божественный логос — верность. Истинно божественному свойственно слово, логос, оно служит основой жизни не без истины, ритуала не без теологии. В противоположность этому общим для всех языческих взглядов является примат культа перед учением, и прежде всего он проявляется в том, что все это эзотерика. «Гёте» Гундольфа, этот нелепый постамент для собственной статуэтки, демонстрирует в любом смысле посвященного в эзотерику, который терпеливо наблюдает за стараниями философии раскрыть тайну, хотя ключ к ней он держит в руках. Но никакой образ мысли не является столь роковым, как тот, который то, что уже начинает отделяться от мифа, стремится, создавая путаницу, вновь вернуть туда и который предостерег бы от погружения в нечто чудовищное здравый смысл, если он не стремится оказаться в тропических джунглях, в чаще, где слова, как болтающие обезьяны, прыгают от одной напыщенной фразы к другой, лишь бы не коснуться земли, иначе станет ясно, что они не могут стоять, стоять на позициях разума, где надо держать ответ. Но этого они избегают, потому что для всего, даже для присвоенного мифического мышления, вопрос об истинности там уничтожается. Для автора ничего не составляет принимать за содержание истины в произведениях Гёте поверхностный слой простого реального содержания и вместо того, чтобы представить себе, как содержание судьбы может быть понято путем познания истинного содержания, все это искажается, когда воцаряется атмосфера сентиментальности. Так появляется лживая монументальность образа Гёте, фальшивая легальность его познания и исследование его логики, ощущая методическую неполноценность, впадает в дерзкую самоуверенность языка. Ее понятия — это имена, ее мнения — формулы. Здесь да-

же язык, в котором самый жалкий писака не смог бы погасить блеска его *ratio*, распространяет мрак, когда только он один мог бы его рассеять. Таким образом, вера в превосходство этого произведения по отношению к литературе о Гёте прежних школ должна окончательно исчезнуть. Запуганная филология — законный и крупнейший преемник этих школ — терпела такое положение ввиду собственной нечистой совести, а также ввиду невозможности применить здесь мерки собственных понятий. Однако от философского взгляда не смогло укрыться прямо-таки беспредельное искажение этого мышления, устремление, которое стало бы нормальным, если бы не было обмануто ложным сознанием кажущегося успеха.

Где бы ни возникал вопрос о жизни и творчестве Гёте, сколь бы ни был очевиден его мифический смысл, он не может стать основой познания. Хотя в каждом отдельном случае он вполне может стать предметом рассмотрения, тем не менее там, где речь идет о сущности и истине в творчестве и жизни, понимание мифа в предметном смысле, наоборот, представляется недостаточным. Потому что в этой сфере ни жизнь Гёте, ни какое-либо из его произведений не может быть представлено полностью. Поскольку речь идет о жизни, это в какой-то степени обеспечено его человеческой природой, то произведения, каждое в отдельности, демонстрируют борьбу, которая скрывается в жизни, но, получив эту последнюю возможность, проявляется в творчестве. И только тут мифическое заключено в самом замысле, а не только в материале. Произведения в связи с этой жизнью можно рассматривать как достоверные свидетельства ее протекания. Сила этих свидетельств относится не только и не в первую очередь к мифическому миру существования Гёте. Он живет в постоянной борьбе, стремясь вырваться из этих объятий, и борьба эта засвидетельствована романами Гёте не менее, чем сущность этого мира. Имея чудовишный главный опыт общения с мифическими силами, полагая, что примирение с ними недостижимо — разве что оставаясь постоянной жертвой — Гёте все-таки решился на борьбу. Если в зрелые годы от глубокого отчаяния, но с железной волей он старался подчиниться этому мифическому порядку там, где он еще царил, и даже со своей стороны старался еще и укрепить свое господство, как это делает верный слуга властелина, то после последнего, тяжелейшего унижения, на которое он пошел, после капитуляции в своей более чем тридцатилетней борьбе против брака, казавшегося ему угрозой мифического плена, эта новая попытка рухнула, и спустя год после женитьбы, навязанной ему роковыми бедами, он начал «Избирательное сродство», объявляя тем самым войну тому миру, с которым в зрелые годы был заключен пакт, и этот протест становился все сильнее в его позднем творчестве. «Избира-

тельное сродство» явилось поворотным пунктом. Этот роман первый в ряду его поздних творений, ни от одного из которых он так и не смог оторваться, потому что до конца их пульс бился в нем. Так надо понимать потрясающую запись в дневнике от 1820 года, что он «начал читать “Избирательное сродство”», а также невысказанную иронию сцены, которая была описана Генрихом Лаубе: «Одна дама сказала Гёте об “Избирательном сродстве”»: “Я не могу одобрить эту книгу, господин фон Гёте. Она действительно аморальна, и я не порекомендую ее никакой женщине!”» На это Гёте некоторое время молчал с серьезным видом, а потом сказал с искренним чувством: «Мне очень жаль, ведь это моя лучшая книга». Этот последний ряд произведений подтверждает и сопровождает просветленность, которая уже не может быть освобождением. Возможно, потому, что в молодости, спасаясь от жизненных проблем, Гёте часто устремлялся в мир поэзии, он в поздние годы с ужасной карающей иронией ставил поэтическое искусство в качестве властелина выше своей жизни. Гёте подчинял ее тем порядкам, которые делали ее поводом для его произведений. Именно с этим моральным моментом связана неясность реального содержания его поздних произведений. Три крупнейших документа этого замаскированного покаяния — это «Поэзия и правда», «Западно-восточный диван» и вторая часть «Фауста». Историзация его жизни, которая досталась сначала «Поэзии и правде», а потом «Дневникам и ежегодникам», имела целью подтвердить (и сочинить), насколько эта жизнь была первоначальным феноменом поэтически содержательной жизни, жизни, полной сюжетов и поводов для «поэзии». Повод для поэзии, о котором здесь говорится, — это не только нечто совершенно отличное от переживания, которое берет за основу поэтического изобретения новые обстоятельства, но что-то диаметрально противоположное. Фраза, известная в истории литературы, что поэзия Гёте — это «поэзия по поводу, на случай», имеет в виду поэзию переживания и в отношении последних и величайших его произведений это нечто противоположное правде. Потому что случай порождает замысел, переживание оставляет только чувство. Подобное соотношение существует между словами “Genius” и “Genie”<sup>1</sup>. В современном употреблении последнее слово стало чем-то вроде титула, который, как ни старайся, никогда не подойдет для того, чтобы обозначить сколько-нибудь существ-

---

<sup>1</sup> По-русски это противопоставление невозможно, так как в обоих случаях употребляется слово “гений”. Первое — традиционное понятие, “дух” (проявляющийся в действиях человека); второе — порождение Нового времени, личное свойство, персональная печать. Цитату из стихотворения Гёльдерлина даю в подстрочном прозаическом переводе, так как опубликованный текст не содержит нужных слов. (Примеч. пер.).

венные отношения между человеком и искусством. Слово “гениус” для этого подходит, подтверждением чего послужат строки Гёльдерлина: «Разве не знаешь ты многих живущих? /Разве нога твоя не ступает по истинному, как по коврам?/ Так входи же, мой гениус! /Безоружным в жизнь и не тревожься!/ Все, что бы ни произошло, все на благо тебе!» Именно таково античное призвание поэта, который от Пиндара до Меллеагра, от Истмийских игр до любовного свидания находил для своего творчества всегда достойные, хотя и разные по значению поводы, и поэтому ему не могло прийти в голову ориентироваться на переживания. Таким образом, понятие “переживание” есть не что иное, как иносказательное обозначение для столь любимой обывателем утонченной и в той же степени трусливой безответственности в творчестве, лишенном связи с истиной и неспособном привести к каким-либо последствиям. Гёте в поздние годы уже достаточно глубоко проник в сущность поэзии, чтобы с ужасом избегать любого повода для творчества, который предлагал ему окружающий мир, чтобы иметь возможность вступить на ковер истинного. Поздно он оказался на пороге немецкого романтизма. Ему не был доступен путь к религии через какое-либо обращение, присоединение к какой-то общности, точно так же это было недоступно Гёльдерлину. Так Гёте решительно не принял общность ранних романтиков. Но законы, которым они напрасно старались соответствовать в обращении и, значит, в угасании своей жизни, зажали для Гёте, который также должен был им подчиниться, самое яркое пламя его жизни. Шлаки той страсти сгорели в нем, поэтому в переписке он сохранял свою любовь к Марианне как непреходящее страдание, так что более, чем десятилетие спустя после того времени, когда возникла их склонность, смогло появиться, может быть, самое сильное стихотворение «Дивана» «Красиво исписанным, золотообрезным, дерзким листкам моим»<sup>1</sup>. И самым поздним феноменом такой поэзии, бросившей вызов жизни и под конец очень пожилому возрасту, было окончание «Фауста». Если в ряду этих созданий поздних лет первым является «Избирательное сродство», то уже здесь очевидно светлое предвестие, каково бы ни было значение темного мифа. Но такое исследование, как у Гундольфа, не может этого раскрыть. Оно, так же как и работы прочих авторов, не отдает себе отчета в том, что означает «Новелла о странных соседских детях»<sup>2</sup>.

«Избирательное сродство» планировалось сначала как новелла в составе «Годов странствий», но затем разрослось и было вытеснено оттуда.

<sup>1</sup> Гёте И. В. Западно-восточный диван. М.: Наука, 1988. С. 76. Пер. С. В. Шервинского.

<sup>2</sup> В переводе «Избирательного сродства» А. Федорова слово «странных» отсутствует.

Однако следы первоначального плана в отношении формы сохранились, что и превратило произведение в роман. Только абсолютное мастерство Гёте, достигшее здесь своей вершины, помогло предотвратить то, что первоначальный замысел новеллы не разрушил формы романа. Кажется, что силой удалось преодолеть двойственность и добиться такого единства, что форма романа под влиянием новеллы как бы облагородилась. Поражающий художественный прием, который помог это сделать и возник из самого замысла и властно вмешался в повествование, заключается в том, что поэт отказывается от того, чтобы пробуждать сочувствие читателя и ставить его в центр происходящего. Там, где этот центр оказывается совершенно недоступным для непосредственной интенции читателя, что особенно ярко ощущается в сцене неожиданной смерти Оттилии, проявляется влияние формы новеллы на форму романа, и именно в изображении смерти наступает перелом, когда центр, постоянно закрытый в новелле, обнаруживает себя с удвоенной силой. Видимо, к той же тенденции формы относится то обстоятельство, на которое указывал Р. М. Майер, — повествование часто делится на группы. При этом их образность совершенно неживописна, ее можно назвать пластической, может быть, стереоскопической. Она тоже воспринимается как новеллистическая. Потому что, если роман, как Мальстрём<sup>\*</sup>, неудержимо втягивает читателя внутрь, новелла требует дистанции, вытесняя из своего закодированного круга всякого живущего. В этом «Избирательное сродство», несмотря на объем, остается похожим на новеллу. По силе выразительности роман не превосходит заключенной в нем новеллы. Здесь создана некая пограничная форма, благодаря которой этот роман отличается от всех остальных гораздо больше, чем они между собой. В «Майстере» и «Избирательном сродстве» художественный стиль определяется исключительно тем, что мы повсюду ощущаем автора. Здесь нет формально-художественного реализма... который изображает события и людей как самих по себе, так, что они как будто на сцене, как будто существуют непосредственно. Более того, они действительно «рассказ», сообщаемый стоящим за ним ощутимым рассказчиком... романы Гёте разворачиваются внутри категории «рассказа». В другом случае Зиммель называет их «исполненными». Как бы ни объяснялось это явление, которое, по его мнению, в случае «Вильгельма Майстера» анализу не поддается, в «Избирательном сродстве» оно происходит от того, что Гёте ревниво оберегает свое право единолично царить в кругу жизни своих произведений. Такое же стремление отгородиться от читателя характерно для классической формы новеллы. Боккаччо

---

\* Гигантский водоворот.

свои новеллы заключает в рамку, Сервантес предпосылает им предисловие. Итак, в «Избирательном сродстве» форма романа специально подчеркнута, но именно эта подчеркнутость, избыток всего, что касается типа и контура, обнаруживает ее новеллистический характер.

Ничто не могло бы сделать менее заметным тот остаток двойственности, который еще сохранился, чем включение в текст новеллы, ибо, чем больше все произведение отличалось от нее как от чистого образца определенного вида, тем больше оно становилось похожим на роман в собственном смысле. На этом основано значение для композиции, которое придается «Станным соседским детям», это должно быть образцом новеллы в тех случаях, когда исследуется только форма. Ее значение как эталона Гёте стремился подчеркнуть не меньше, а может быть, и больше, чем значение романа. Потому что, хотя о событиях рассказа в романе говорится как о действительно имевших место, он все же обозначен как новелла. Это также должно быть «новеллой», как все произведение — «романом». В новелле совершенно ясно выступает обдуманная закономерность формы, неприкосновенность центра, то есть тайны, как существенное свойство. Потому что тайна здесь — это катастрофа, как живой принцип рассказа она находится в середине, тогда как в романе ее значение как заключительного события остается очень необычным. Оживляющая сила этой катастрофы, — хотя в романе есть какие-то соответствия ей, — так трудно поддается осмыслению, что при отсутствии руководства в рассмотрении новеллы она кажется не менее самостоятельной, но и едва ли менее загадочной, чем «Безумная странница». И все же эта новелла освещена ярким светом. Все четко очерчено, с самого начала предельно ярко. Это день, когда все должно решиться, он брезжит сквозь сумеречный ад романа. Таким образом, новелла прозаичнее романа. Она выступает ему навстречу как проза более высокого ранга. Этому соответствует полная анонимность ее персонажей и половинчатая, нерешительность образов романа.

В то время как в жизни последних преобладает скрытость, завершающая безусловную свободу их действий, герои новеллы выступают окруженные целым миром близких людей. Если Оттилия по настоянию возлюбленного отрекается от отцовского медальона и даже от воспоминания о родине, чтобы целиком быть посвященной любви, то здесь, даже соединившись, герои остаются все же зависимыми от родительского благословения. Эта мелочь в высшей степени характерна для обеих пар. Потому что совершенно очевидно, что влюбленные высвобождаются из связей родительского дома взрослыми, но также ясно, что сила воздействия этих связей меняется, так что, если даже каждый из нас остается



под этим влиянием, то другой своей любовью может его освободить. Если для влюбленных вообще существует какой-то знак, то он состоит в том, что друг для друга закрылась не только бездна пола, но и бездна семьи. Для того чтобы этот любящий взгляд мог быть признан, его не следует трусливо скрывать от взора, тем более от знания родителей, как делает Эдуард по отношению к Отtilии. Сила любви побеждает тогда, когда она затмевает даже присутствие родителей возлюбленного. То, насколько влюбленные могут высвободить друг друга из связей, показано в новелле в картине переодевания, когда родители почти уже не узнают своих детей. Любящие в новелле оказываются в определенных отношениях не только с родителями, но и с другими представителями окружающего мира. И в то время как независимость героев романа через временной и пространственный упадок все теснее связывает их с судьбой, другим она дает бесценную уверенность в том, что высшая точка их собственной беды и для других участников поездки означает опасность потерпеть крушение. Это доказывает, что даже самая крайняя ситуация не выталкивает их из своего круга, тогда как совершенный по форме стиль жизни героев романа ничем не может помешать тому, что до того, как жертва погибнет, каждый миг безжалостно исключает ее из общности мирно живущих. Любящие в новелле не должны оплачивать свой мир жертвой. То, что смертельный прыжок девушки не имеет этого в виду, поэт разъясняет самым тщательным и деликатным образом. Когда она бросает юноше венок, тайное значение этого состоит в том, что она не хочет «умереть красиво», быть увенчанной, как жертва. Юноша, занятый исключительно работой рулевого, свидетельствует со своей стороны, что он, сознательно или нет, не принимает участия в таком финале, где он оказался бы жертвой. Поскольку эти люди не собираются рисковать всем во имя неверно понятой свободы, они не приносят жертвы, а принимают решения. Действительно, свобода так же далека от решимости юноши броситься в воду ради спасения, как и судьба. На героев романа иллюзорная свобода навлекает судьбу. Любящие в новелле находятся по ту сторону того и другого, их мужественной решимости достаточно, чтобы разорвать пути судьбы, нависшей над ними, и разглядеть, чего стоит свобода, грозившая свергнуть их в пустоту выбора. Это смысл их действий в секунды решения. Оба бросаются в живой поток, спасительная мощь которого оказывается в этой ситуации не менее сильной, чем убийственная сила стоячей воды в другой. Один из эпизодов романа полностью объясняет странную маскировку в чужих свадебных нарядах. Дело в том, что Нанни называет свадебным платьем саван, приготовленный Отtilией. В соответствии с этим нам, должно быть, будет поз-



волено истолковать один странный нюанс в новелле — возможно, и без очевидной мифической аналогии — усмотреть в свадебных нарядах влюбленных новеллы метаморфозу освобожденных от идеи смерти саванов. Спокойная надежность существования, которая открывается им в конце концов, также замечательна. Не только одежда, которая скрывает их от друзей, картина корабля, приставшего на месте, где они соединились, порождают ощущение, что судьба больше не имеет над ними власти и не ждет их там, где другие должны оказаться.

На основе всего этого можно с уверенностью утверждать, что эта новелла в композиции «Избирательного сродства» занимает господствующее положение. Если все ее детали ярко раскрываются только в свете основного повествования, то, что было названо уже, безусловно показывает: мифическим мотивам романа есть соответствие в новелле — мотив спасения. Так что, если в романе мы видим мифическое как тезис, то новелла — его антитеза. На это есть намек в ее названии. «Странные» — такими соседские дети должны были казаться героям романа, которые и отвернулись от них с чувством глубокой обиды. Обиды, которую Гёте в соответствии с тайными, скрытыми возможно даже от него обстоятельствами новеллы мотивирует внешними моментами, не лишая их при этом их внутреннего значения. В то время как образы романа, ослабленные и безмолвные, стоят тем не менее перед взором читателя в полный рост, влюбленные новеллы как бы исчезают в бесконечно далекой перспективе под аркой последнего риторического вопроса. Может быть, в этой готовности удалиться, исчезнуть следует увидеть блаженство, намек на блаженство в малом, которое позднее стало у Гёте единственным мотивом «Новой Мелузины»?

### III

И прежде чем вы воплотились на земле,  
Я избрал вам сон на вечных звездах.

*Гёте*

Претензии, предъявляемые критике под предлогом того, что она слишком дотошно разбирает произведение, обычно возникают у тех, кто не находит в ней отражения собственных мечтательных фантазий, и свидетельствуют о полном непонимании сущности искусства, но так как наступает время, когда все более и более понятным становится его совершенно определенное происхождение, то нет необходимости им возражать. И все же, может быть, стоит показать картину, когда для чувствительности есть определенные основания. Представим себе, что мы познакомились с человеком, красивым и привлекательным, но скрытым,

потому что он обременен какой-то тайной. Было бы негоже приставать к нему. Но вполне допустимо постараться узнать, есть ли у него братья и сестры, в поведении которых, может быть, найдется объяснение его загадочности. Так и критика ищет братьев и сестер художественного произведения. И все подлинные произведения имеют близких родственников в сфере философии. Ведь именно там находятся образы, воплощающие идеал их проблемы. Философия в целом как система обладает куда большей мощью, чем та, какую может требовать совокупность всех ее проблем, потому что не может быть поставлен вопрос о единстве в решении их всех. Дело в том, что если бы мог быть поставлен вопрос о единстве в решении всех проблем, то в отношении этого вопроса сразу возник бы следующий, в чем состоит единство его ответа с ответами на все прочие. Из этого следует, что нет вопроса, который мог бы охватить все единство философии. Понятие этого несуществующего вопроса касательно единства философии означает в философии идеал проблемы. Но если к системе ни в каком смысле не может быть поставлен вопрос, то все же существуют области, которые, не будучи вопросами, обнаруживают близкое родство с идеалом проблемы. Это художественные произведения. Художественное произведение не конкурирует с философией, но оказывается в близком отношении к ней через свое родство с идеалом проблемы. При этом в соответствии с законностью, на которой основана сущность идеала вообще, это может выражаться исключительно во множественности. Но не во множественности проблем является идеал проблемы. Наоборот, он скрыт во множественности произведений и обнаружение его есть задача критики. Она заставляет выступить идеал проблемы в художественном произведении в одном из своих вариантов. Потому что то, что она в конце концов может показать в каждом, — это максимально возможная сформулированность содержания истины как высшей философской проблемы; перед чем она, впрочем, как бы из почтения к произведению и в то же время из уважения к истине сразу же останавливается — это как раз сама формулировка. Если бы, однако, сформулированность была возможна, если бы по поводу системы могли быть поставлены вопросы, явление идеала могло бы превратиться в сам идеал, чего не бывает. А так ясно только одно, что истину в произведении надо было бы признать как ответ не на вопрос, но на требование. Если произвольно сказать, что все прекрасное так или иначе соотносится с истинным и его возможное место в философии подлежит определению, то это означает, что в каждом подлинном художественном произведении можно найти явление идеала проблемы. Из этого следует, что там, где рассмотрение основ романа поднимается до понимания его совершенства, философия становится ведущей вместо мифа.

Таким образом, вперед выступает фигура Оттилии. Так как именно в нем, как представляется, роман наиболее определенно покидает мифический мир. Потому что хотя она и пала жертвой темных сил, но причина этого — именно ее невинность, которая предназначила ее для этой страшной судьбы, ибо в соответствии с прежними понятиями жертва должна быть безупречной. Правда, целомудрие в образе этой девушки не следствие духовности — у Люцианы, например, такая недоступность вызывает прямо-таки порицание, — но ее естественное поведение, несмотря на полную пассивность, свойственную Оттилии в эротической, как и во всех прочих сферах, делает ее совершенно недосыгаемой. В своей навязчивой манере об этом говорит и сонет Вернера: целомудрие этого ребенка не охраняется сознанием. Но не становится ли ее заслуга еще больше? Насколько глубоко целомудрие коренится в естественном существе этой девушки, Гёте показывает, изображая ее с младенцем Христом на руках или с мертвым ребенком Шарлотты. Обоих Оттилия получила без мужа. Но этим поэт сказал еще больше. Потому что «живая» картина, изображающая очарование и чистоту Богоматери, которая выше всяких строгих нравов, — это картина искусственная. То же, чуть позднее, в сцене с мертвым мальчиком. И как раз это раскрывает истинную сущность такого целомудрия, священная бесплодность которого сама по себе ничем не лучше нечистого смятения сексуальности, именно она сводит вместе ставших чужими супругов, чье право состоит в том, чтобы сохранить связь, где муж и жена как будто потерпели поражение. Но в отношении Оттилии это целомудрие требует гораздо большего. Она создает ощущение невинности естественной жизни. Своей языческой, хотя и не мифической идеей, невинность в крайней, наиболее последовательной формулировке идеала девственности обязана христианству. Если причины мифической невинности надо искать в простом жизненном инстинкте сексуальности, то христианская мысль — ее антипод видит там, где он максимально далек от резкой выраженности — в жизни Богородицы. Но эта ясная, хотя и не вполне осознанная идентичность таит в себе ошибку с далеко идущими последствиями. Правда, в жизни существует как естественная вина, так и естественная невинность. Эта последняя связана, однако, не с сексуальностью — даже если так и представляется, — а исключительно со своим антиподом, тоже природным, — духом. Как сексуальная жизнь человека может стать выражением естественной вины, также его духовная жизнь, в отношении единства которого, все равно какого характера, индивидуальности, — выражением естественной невинности. Единство индивидуальной духовной жизни — это характер. Однозначность как определяющий момент сущности характе-

ра отличает его от демонического всех чисто сексуальных феноменов. Говорить о сложном характере человека — означает, будь то по справедливости или нет, вовсе отрицать наличие характера, в то же время познание любого явления чисто сексуальной жизни означает понимание двусмысленности ее природы. Это касается и непорочности. Прежде всего двусмысленна ее неприкосновенность. Потому что как раз то, что считается знаком внутренней чистоты, есть самое желанное для вождения. Но невинность неведения тоже двусмысленна. Потому что на ее основе склонность непременно переходит в вождение, понимаемое как грех. И эта двусмысленность — что весьма примечательно — вновь возникает в христианском символе невинности, в лилии. Строгие линии цветка, белизна пестика сочетаются с дурманяще сладкими, как будто бы уже и нерастительными ароматами. Этой опасной магией невинности поэт наградил и Оттилию, и она теснейшим образом связана с жертвой, которую знаменует смерть. Именно будучи такой невинной, Оттилия остается в заколдованном круге свершения этой жертвы. Не чистоту, а только ее видимость создает эта невинность вокруг ее фигуры. Это недоступность видимости, которая отдаляет ее от возлюбленного. Подобная кажущаяся натура намеком намечена и в образе Шарлотты, который только кажется абсолютно чистым и безукоризненным, тогда как на самом деле он искажен неверностью в отношении друга. Даже в роли матери и хозяйки, для которой пассивность не очень подходит, она кажется схематичной. Тем не менее только за счет такой неопределенности в ней проявляется благородство. Поэтому она не так уж непохожа на Оттилию — единственный просвет посреди схем. Для понимания этого произведения необходимо вообще искать ключ не в противопоставлении четырех партнеров, а в том, чем они отличаются от возлюбленных новеллы. Фигуры главного рассказа противопоставляются не в отдельности, а как пары.

Содержит ли сущность Оттилии какой-то элемент той подлинной естественной невинности, которая имеет одинаково мало общего как с двусмысленной неприступностью, так и с блаженной невинностью? Есть ли у нее характер? Можем ли мы ясно увидеть ее натуру не столько благодаря ее душевной открытости, сколько в силу свободной и определенной манеры поведения? Ее характеризует нечто прямо противоположное. Она скрытна, и, более того, все, что она говорит и делает, не может избавить ее от этой скрытности. Она молчит, как растение, как это великолепно показано в мотиве Дафны, с мольбой поднимающей руки, — это молчание тенью лежит на ее существовании даже в моменты тяжелой беды, когда жизнь любого другого предстает в ярком свете. Ее

решение умереть остается тайной до последнего момента не только для друзей, кажется, оно запрятано так глубоко, что созревает непонятно и для нее самой. Это касается моральной основы самого решения. Потому что в решении, как нигде, нравственный мир освещается словом. Никакое нравственное решение не может существовать без словесного образа и, строго говоря, не может обнаружиться, не став предметом сообщения. Полное молчание Оттилии делает весьма сомнительной моральность охватившего ее стремления к смерти. В основе стремления на самом деле не решение, а порыв. Поэтому ее смерть не становится священной, что она как будто бы хочет двусмысленно произнести. Если она признает, что сошла со своего «пути», то в действительности это слово может означать одно: только смерть может спасти ее от душевной гибели. Поэтому она, должно быть, и есть покаяние с точки зрения судьбы, но не святое очищение, каковым не может стать добровольная смерть, а только естественная смерть, назначенная человеку Богом. Смерть Оттилии, как и недоступность, — последний выход души, бегущей от гибели. Ее стремление умереть — это жажда покоя. Гёте не преминул показать насколько это соответствует ее естеству. Если Оттилия умирает, отказавшись от пищи, то в романе говорится, что и в самые счастливые времена еда часто была ей противна. Существование Оттилии, которое Гундольф называет святым, полностью лишено всякой святости не потому, что она покусилась на брак, который и так был готов рухнуть, а потому, что, будучи до самой смерти всем, что казалось и что происходило, во власти роковой судьбы, она проживает свою жизнь, не принимая никаких решений. Это виновно-безвинное пребывание в пространстве судьбы придает ей на первый взгляд нечто трагическое. Поэтому Гундольф говорит о «пафосе этого произведения, не менее трагически возвышенном и потрясающем, чем то, из чего происходит Эдип Софокла». Еще раньше подобное говорил Франсуа-Понсе в своей пресной, взвинченной книге об «Избирательном сродстве». И все же это совершенно неверно. Потому в трагическом слове героя появился остов решения, под которым вина и невинность мифа сплетаются, как над бездной. По ту сторону вины и невинности находится посюсторонний мир добра и зла, недостижимый для героя в одиночку и уже тем более для нерешительной девушки. Поэтому славить ее «трагическое просветление» — это пустые слова. Ничего менее трагического нельзя себе представить, чем этот печальный конец.

Но не только в этом можно увидеть безмолвный инстинкт; ее жизнь кажется лишенной опоры и тогда, когда попадает в световой круг моральных систем. Но только полное равнодушие к произведению мешает критику понять простые вещи. Так, задачей доморощенных размышле-

ний Юлиана Шмидта было поставить такие вопросы, которые у непредвзятого читателя возникают в отношении происходящего — прежде всего такую реакцию: «Ничего нельзя было бы возразить, если бы страсть была сильнее, чем совесть. Но как понять молчание совести?.. Оттилия виновата, она чувствует позднее это очень глубоко, глубже, чем нужно, но как случилось, что она не чувствовала этого раньше?.. Как получилось, что такая благородная от природы и воспитанная в благородстве душа, какой должна быть Оттилия, что она своим поведением по отношению к Эдуарду совершает несправедливость к Шарlotte, своей благодетельнице?» Даже самое внимательное изучение внутренних связей романа не сможет ослабить скрытой правоты этого вопроса. Когда не понятна главная основа ее натуры, суть романа остается недоступной. Ведь молчание голоса нравственности нельзя понимать как приглушенный голос аффектов, как свойство индивидуальности. Оно не определяется в границах человеческой личности. Вместе с этим молчанием в душе самого благородного существа воцаряется видимость. Это странным образом напоминает молчаливость Минны Херцлиб, которая умерла в старости душевнобольной. Всякая безмолвная ясность действия — это видимость, а в действительности внутреннее состояние тех, кто защищается таким способом, не понятно им самим. Только в дневнике, как кажется, человеческая жизнь Оттилии еще теплится под конец. Все ее способности к словесному существованию все больше и больше концентрируются в этих безмолвных записях. Но и они всего лишь памятник умершей. Их откровения о тайнах, которые может раскрыть только смерть, приучают к мысли о ее кончине; они предвещают также ее полное безмолвие, говоря о молчаливости живой. Даже в ее отрешенное душевное состояние проникает видимость, господствующая в жизни пишущей. Потому что если опасность дневника вообще состоит в том, что в душе слишком рано раскрываются ростки воспоминания, не дав созреть его плодам, то там, где только в дневнике отражается вся духовная жизнь, эта опасность, безусловно, становится роковой. И все же главная сила внутреннего существования приходит от воспоминания. Только оно сохраняет любви ее душу. Ею дышит воспоминание Гёте: «Ах, в давние времена ты была моей сестрой или моей женой». И как в таком союзе красота переживает себя в воспоминании, так и в момент расцвета без него она лишена сущности. Это засвидетельствовано в Платоновом диалоге «Федр»: «Но кто только что принял посвящение в таинства, кто много узрел из явленного тогда, тот, едва увидев богоподобное лицо хорошо воспроизводящее ту красоту, или какое-нибудь прекрасное тело, сперва повергается в дрожь и на него находит какой-то страх, как было с ними тогда. Затем постигает



он его сущность и чтит его как бога, ибо воспоминание, возвысившееся до идеи красоты, видит ее пребывающей рядом с разумным на священной земле».

Существование Оттилии не пробуждает подобных воспоминаний, в нем красота действительно остается первым и самым существенным. Все положительное «впечатление от нее основано на внешнем облике; несмотря на многочисленные листки из дневника, ее внутреннее существо остается закрытым, более закрытым, чем у любого из женских образов Генриха фон Клейста». В этом утверждении Юлиан Шмидт совпадает с одной старой критикой, которая со странной определенностью заявляет: «Эта Оттилия не родное дитя поэта Гёте, она родилась от незаконной связи двух воспоминаний о Миньон и о старой картине Мазаччо или Джотто». В действительности же в образе Оттилии перейдена граница, отделяющая эпический жанр от живописи. Потому что явление прекрасного как основного содержания в живущем лежит за пределами эпического материала. И все-таки оно находится в центре романа. Не будет преувеличением, если уверенность в красоте Оттилии назвать основным условием привлекательности романа. Пока его мир существует, не должна погибнуть эта красота, гроб, в котором покоится девушка, остается открытым. Гёте далеко ушел в своем произведении от знаменитого гомеровского образца эпического изображения красоты. Дело не только в том, что Елена в своих насмешках над Парисом показывает себя куда более решительной, чем Оттилия когда-либо в своих словах, но прежде всего в изображении ее красоты Гёте отступил от знаменитого правила, взятого из восторженных речей старцев, собравшихся на стене. Выделяющие эпитеты, которыми наделяют Оттилию даже вопреки законам романной формы, служат только тому, чтобы отделить ее от эпической формы, где царит поэт, и сообщить ей некую чужеродную живость, за которую поэт не может быть в ответе. Таким образом, чем дальше она от гомеровской Елены, тем ближе к гётевской. В своей двусмысленной невинности и кажущейся красоте она стоит как будто в ожидании покаянной смерти. И заклинание возникает при ее появлении в этой игре.

В отношении эпизодической фигуры гречанки Гёте сохранил абсолютное мастерство, когда даже в драматической форме смог высветить заклинание — в этом смысле, видимо, нельзя считать случайностью, что сцена, где Фауст должен был выпросить Елену у Персифоны, так и не была написана. В «Избирательном сродстве», напротив, демонические принципы заклинания проникают в само поэтическое творчество. Дело в том, что заклинание становится видимостью, с огромной силой охватив Оттилию, ее живую красоту, сильную, таинственную и непонятную,



в качестве художественного «материала». Так подтверждается адское начало, которое поэт включил в происходящее: перед бездной своего поэтического дара он стоит как Одиссей с обнаженным мечом перед ямой, полной крови, и, как тот, он отражает страждущую тень, чтобы терпеть лишь тех, чьи лаконичные слова ему нужны. Эти слова — знак того, что они происходят от духов. В замысел и исполнение он вносит что-то своеобразное, светящееся насквозь, местами искусственное. Стиль неких формул, который чувствуется прежде всего в композиции второй части, которая в конце после завершения основной концепции была значительно расширена, выступает намеком в многочисленных параллелизмах, сравнениях и ограничениях, вообще близких к манере позднего Гёте. В этом смысле Гёррес сказал Арниму, что кое-что в «Избирательном сродстве» кажется ему «не резным, а вошечным». Слова, которые можно применить особенно к аксиомам жизненной мудрости. Еще проблематичнее те черты, которые вообще не раскрываются обычному восприятию: соотнесения, доступные исключительно филологическому изучению, никак не связанному с эстетическим подходом. Естественно, что в таких исследованиях описание переходит в область формул заклинания. Поэтому часто им не хватает последнего штриха, окончательности художественного оживления — формы. В романе форма создается не столько образами, которые достаточно часто по собственной воле являются бесформенными и мистическими, сколько тем, что, играя вокруг них медленно и фрагментарно, завершает их, чтобы потом разрушить с полным правом. Впечатление от романа можно понимать как отражение связанной с этим проблематики. От остального его отличает главная, если и не самая высокая ступень воздействия на возникновение непосредственного чувства читателя — это то, что роман полностью сбивает с толку. Мрачное воздействие вырастает в родственных душах до мечтательного увлечения, в более далеких превращается в растерянное сопротивление, это было так всегда; только неподкупный разум, под защитой которого сердце может отдаться чудовищной заколдованной красоте этого произведения, может с ним справиться.

Заклинание — это как будто отрицательный образ по отношению к творению. Оно тоже стремится создать мир из ничего. Художественное произведение не имеет ничего общего ни с тем, ни с другим. Оно возникает не из ничего, а из хаоса. Но с ним не происходит того, что, согласно идеалистической теории эманации, происходит с сотворенным миром — стремление вырваться. Художественное творчество ничего не «делает» с хаосом, не проникает в него: также мало возможно, как заклинание с истиной, смешать из элементов хаоса некую видимость. Здесь действует

формула. Форма между тем в одно мгновение превращает это в мир. Поэтому не одно художественное произведение не должно казаться непринужденно живым, иначе оно превратится в простую видимость и перестанет быть художественным произведением. Кипящая в нем жизнь должна как бы остановиться и на какой-то миг показаться заколдованной. Самое существенное в нем — чистая красота, чистая гармония, которая потоком устремляется в хаос — действительно только в хаос, не в мир, однако оживление, возникающее от этого потока, кажущееся. То, что становится на пути этой видимости, останавливает движение, нарушает гармонию, есть невыразимое. Та жизнь — основа тайны, эта неподвижность замысла в произведении. Как повелительное слово может прервать речь и понять правду среди уверток женщины как раз там, где ее прервали, так невыразимое, заставляет остановиться дрожащую гармонию и увековечивает ее трепет своим вмешательством. В этом увековечении прекрасное должно взять на себя ответственность, но потом кажется, что оно прервано и в этой ответственности, так что вечность его содержания зависит от того вмешательства. Невыразимое, — это могущество критики, которая, правда, не может отделить в искусстве сущность от видимости, но и не дает им смешаться. Эта сила имеет моральное слово. В невыразимом проявляется возвышенная сила истины, как согласно законам нравственного мира это определено в реальности. Это уничтожает то, что еще сохранилось в прекрасном как наследие хаоса: фальшивую, блуждающую тотальность, нечто абсолютное. Это и завершает произведение, дробя его на части, превращает во фрагмент реального мира, торс символа. Категория языка и искусства не произведения и не отдельных видов, — есть невыразимое, не подлежащее более точному определению, чем это понятно из одного места в «Примечаниях к „Эдипу“» Гёльдерлина, которые, выходя за пределы теории трагедии, дают основополагающие принципы для искусства вообще, еще не оцененные во всей их значимости. Вот это место: «Трагический ход, собственно говоря, пусть, даже самый свободный. Поэтому ритмическая последовательность представлений, в которой реализуется ход, требует того, что в потоке слогов называется цезурой, чистого слова, прерывающего ритм, чтобы остановить рвущийся вперед поток сменяющихся друг друга представлений, свести их в сумму так, чтобы потом вместо потока представлений появилось само представление». «Восточная трезвость Юноны», которую Гёльдерлин за несколько лет до того, как было написано это, объявил недостижимой целью всего немецкого искусства — это лишь модификация той самой цезуры, в которой одновременно с гармонией возникает выражение, чтобы внутри каждого художественного средства дать место

невыразимой силе. Эта сила едва ли проявилась где-то яснее, чем в греческой трагедии, с одной стороны, и, с другой — в гимнах Гёльдерлина. В трагедии она слышится в безмолвии героя, в гимне — как вмешательство в ритм. Да, этот ритм точнее не обозначишь, чем говоря, что нечто находящееся по ту сторону поэта перебивает ход произведения. Это причина того, что «гимн редко (а с полным правом никогда) не называют красивым». В этой лирике невыразимое, а у Гёте красота доходит до такого предела, когда это еще постижимо в произведении искусства. То, что движется, есть порождение безумия в одном и заколдованное явление в другом направлении. И в этом направлении немецкая литература не должна пытаться пойти хоть на шаг дальше Гёте, чтобы не стать беспомощной добычей мира видимости, соблазнительные картины которого вызвал к жизни Рудольф Борхардт. Ведь даже в произведениях его кумира достаточно свидетельств того, что его гению не всегда удавалось избежать соблазнительного искушения обратиться к видимости.

Так, он вспоминает о работе над романом в следующих словах: «Бываешь счастлив, если в это беспокойное время можешь спастись бегством и углубиться в тихие страсти». Если здесь противопоставление беспокойной поверхности и тихой глубины ощущается лишь как беглый намек на воду, то такое сравнение прямо высказано Цельтером. В письме по поводу романа он пишет Гёте: «Наконец к этому подходит еще одна манера письма, похожая на прозрачную стихию, шустрые обитатели которой плавают наперегонки, сверкая или темнея, движутся взад и вперед, не могут ни заблудиться, ни потеряться». То, что Цельтер выразил здесь в своей манере, которую невозможно оценить, проясняет, насколько стиль поэта закованный в формулы сродни колдовскому рефлексу воды. И помимо этой стилистики эти слова указывают на значение «прогулочного озера» и в конце концов на смысл всего произведения. А именно то, как двусмысленно изображена здесь видимая душа, завлекая с невинной ясностью и уводя в глубочайшую тьму, есть та странная магия, к которой может быть причастна и вода. Потому что, с одной стороны, это что-то черное, темное, глубокое, с другой — зеркальное, ясное, просветляющее. Власть этой двойственности, которая уже была темой «Рыбака», стала определяющей, это касается страсти в «Избирательном сродстве». Углубившись в самый центр, она в то же время указывает и назад, на мифическое происхождение картины прекрасной жизни и позволяет увидеть ее с полной ясностью. «В стихии, из которой вышла богиня Афродита, красота естественна, как дома. Ее славят в стремительных реках и род-

никах Шёнфлис<sup>\*</sup> — имя одной из океанид, среди нериад выступает прекрасный образ Галатеи, а бесчисленные боги моря имеют множество прекраснотелых дочерей. Подвижный элемент омывает сначала ноги шагающих, потом, даря красоту, окропляет ноги богинь и сереброногая Тетис остается на все времена образцом, по которому поэтическая фантазия греков воспроизводит форму этой части тела... Ни одному мужчине или богу в облике мужчины Гесснод не придает красоты, да здесь она еще и не означает никакой внутренней ценности. Она появляется исключительно в связи с внешним обликом женщины Афродиты или мифологических обитателей океана». Если, согласно «Эстетике в античности» Вальтера, происхождение чистой красоты жизни в соответствии с указаниями мифа надо искать в мире гармонически-хаотических волн, то там глубоким чувством было обнаружено и происхождение Оттилии. В то время как Хенгстенберг вульгарно понимает Оттилию, которая «ест как нимфа», а Вернер ошупью пробирается к «отвратительной нежной русалке», Беттина с несравненной уверенностью находит самые глубокие связи. «Ты влюблен в нее, Гёте, мне давно уже это казалось; эта Венера вышла из бурного моря твоих страстей и, усеяв землю перлами слез, вновь исчезла в неземном сиянии».

Видимость, которая определяет красоту Оттилии, угрожает потерей сущности тому спасению, которое друзья завоевали в борьбе. Потому что, если красота — видима, то она есть и примирение, которое мифически обещает им жизнь и смерть. Их жертва была бы такой же напрасной, как их расцвет, примирение — лишь видимостью примирения. Действительно, подлинное примирение возможно только с Богом. В то время как с Ним примиряется каждый и так находит согласие с людьми, для видимого примирения характерно то, что люди примиряются между собой, чтобы так найти путь к согласию с Богом. Это соотношение между видимым примирением и подлинным вновь затрагивает противопоставление романа и новеллы. Потому что в конце концов странный спор, который захватил любящих в юности, сводится к тому, что их любовь, поставив на карту жизнь во имя подлинного примирения, настигает их и вместе с ней мир, в котором осуществляется их союз. Истинное примирение с Богом удастся лишь тому, кто в жизни — насколько возможно — уничтожает все, чтобы затем увидеть это возрожденным вновь перед примиренным ликом Бога, поэтому смертельный прыжок — это момент, когда она была готова на все ради примирения — хотя каждый делает это по-своему перед Богом. И только охваченная целиком этой готовностью

<sup>\*</sup> Schönfließ — здесь: прекрасный поток.

к примирению она находит себя. Примирение, совершенно неземное и едва ли способное стать предметом художественного произведения, получает в примирении людей земное отражение. Как далеко позади остается благородная снисходительность, та терпимость и мягкость, лишь увеличивающая дистанцию, которую ощущают герои романа. Поскольку они избегают открытого спора, а Гёте не остановился перед тем, чтобы изобразить высшую степень его в насильственном действии девушки, примирение должно оставаться далеким для них. Так много страданий, так мало борьбы. Поэтому молчание аффектов. Они никогда не проявляются внешне как вражда, жажда мести, зависть, но и не существуют внутри как жалоба, стыд, отчаяние. Как можно сравнить с отчаянными действиями человека, который стыдится, жертву Оттилии, которая отдает в руки Господа не самое дорогое достояние, а тяжелую ношу, предвосхищая его решение. Так ее видимость полностью лишена того уничтожающего, что есть в подлинном примирении, точно так же как — насколько это возможно — в том способе смерти, который избрала Оттилия, нет боли и насилия. И не только этим осторожность лишенная благочестия угрожает отсутствием мира тем, кто слишком к нему стремится. Ведь то, о чем поэт сто раз умолчал, вытекает из всего хода событий: по всем законам морали страсть теряет свое право на счастье, когда ищет союза с бюргерской, благополучной, устойчивой жизнью. Это пропасть, и Гёте напрасно пытается заставить своих героев, вооружившись храбростью лунатиков, пересечь ее по узенькому мостику чисто человеческой морали. Благородная сдержанность и владение собой не могут заменить той ясности, которую поэт безусловно сумел отстранить от себя, как и от своих героев. (Здесь Штифтер — его полный эпигон.) В безмолвной скованности, которая включает этих людей в круг человеческой и даже бюргерской морали и надеется спасти там существование их страсти, заключена та мрачная провинность, которая требует мрачного покаяния. В сущности они бегут от приговора права, которое все еще имеет над ними власть. Если, как может показаться, они избавлены от него благородством своего существа, то в действительности спасти их может только жертва. Поэтому они не знают мира, который должна была дать им гармония; их искусство жизни, согласно школе Гёте, только увеличивает тяжесть. Здесь царит тишина перед бурей, а в новелле — гроза и мир. Любовь приводит к примирению, видимость примирения оставляет после себя лишь красоту.

Для истинно любящего красота любимого не главное. Если сначала именно она привлекла любящих друг к другу, то потом более существенные радости вытесняют мысль о ней, которая тем не менее всегда воз-

вращается к ним. Страсть — это другое. Каждый момент, когда красота исчезла на мгновение, приводит ее в отчаяние. Только для любви красота — это самое дорогое, для страсти она самое прекрасное. Страстным было и то неодобрение, с каким друзья отвернулись от новеллы. Для них было невыносимо предательство красоты. Бешенство, которое исказило девушку, — это не испорченная пустота Люцианы, а стремительное, целительное чувство благородного существа и хотя оно полно очарования, однако достаточно, чтобы сделать девушку неприятной, лишить ее канонического облика красавицы. Эта девушка по существу не так красива в отличие от Оттилии. По-своему красив даже Эдуард, недаром ведь говорят о красивой паре. Гёте сам не только приложил максимум усилий своего таланта — в том числе и за пределами искусства, — заклиная эту красоту, но легко и незаметно он дал понять, что мир этой нежной завуалированной красоты — центр повествования. Именем Оттилии он указал на святую повелительницу больных глазами, в честь которой в Шварцвальде на Одиленбурге был основан монастырь. Он называет ее «утешением для глаз» мужчин, которые видят ее, при ее имени можно также вспомнить о мягком свете, благодатном для больных глаз и вместе с тем прибежище всей видимости, заключенной в ней самой. Блеску, режущему глаз сиянием имени и облика Люцианы и широкого солнечного круга ее жизни, он противопоставляет таинственный лунный свет Оттилии. Оттилия поставлена между навязчивой искусственной энергичностью Люцианы и настоящих влюбленных в новелле; так мягкое мерцание ее существа оказывается посередине между враждебным блеском и спокойным светом. Бешеная атака, о которой рассказывает новелла, была направлена против любимого, нельзя было яснее показать эту любовь, лишенную всякой видимости. Страсть остается в том же заколдованном круге, и тем, кто ею загорелся, она не может даже сама по себе дать стойкой верности. Поскольку она становится жертвой красоты в разных формах видимости, хаотичное приобрело бы в ней уничтожающую силу, не будь в ней духовного элемента, способного смягчить видимость. Это склонность.

В склонности человек отделяется от страсти. Это тот чувственный закон, который определяет это, как и всякое другое отделение от сферы видимости и переход в царство сущности, так что постепенно даже при очень сильном нарастании видимости происходит превращение. Так, при отделении склонности страсть, как кажется, еще больше, чем раньше, и даже полностью может превратиться в любовь. Страсть и склонность — это элементы всякой видимой любви, которая отличается от подлинной любви не тем, что отказало чувство, а исключительно его



бессилием. И поэтому надо определенно сказать, что любовь Оттилии и Эдуарда — это не подлинная любовь. Любовь становится совершенной только тогда, когда она, возвысившись над собственной природой, оказывается спасенной божественным промыслом. Поэтому мрачный конец любви, демоном которой был эрос, — это не просто крушение, а настоящая плата за глубокое несовершенство, свойственное самой природе человека. Потому что именно она не дает человеку достигнуть совершенства в любви. Поэтому во всякую любовь, которая определяется только ею, вступает склонность, подлинное дело *Ἔρως θάνατος*<sup>\*</sup> — признание, что человек не может любить. В то время как во всякой спасенной любви страсть остается вторичной, как и склонность, история ее и переход одного в другое — это сущность эроса. Правда, к этому приводит не порицание любящих, как у Бельшовского. Однако и его банальный тон не заслоняет правды. Намекнув на невоспитанность и безудержный эгоизм возлюбленного, он говорит о неизменной любви Оттилии: «Время от времени в жизни можно встретить такое необычное явление. Но тогда мы пожимаем плечами и говорим — мы этого не понимаем. Такое объяснение по поводу творения поэтической фантазии — это просто обвинительный приговор. Художественное произведение мы хотим и должны понимать. Потому что поэт — это творец. Он создает души». Весьма проблематично, можно ли согласиться с этим. Несомненно одно, образы Гёте не сделаны, не созданы, они скорее могут показаться заколдованными. Отсюда и та особая темнота, которая чужда художественным созданиям и понятна лишь тому, кто видел образ в свете. Света нет в этом произведении, и он не изображается в нем. Потому-то он так много может значить, потому так много значит сам роман. Перелом этой любви убедительно показывает, что, если любовь растет сама в себе, она завладевает этим миром — будь то в своем естественном исходе, одновременной смерти или своей неестественной протяженности в браке. Это Гёте показал в новелле, когда в момент общей готовности к смерти Божьей волей возлюбленным подарена новая жизнь, вследствие чего прежние права теряют силу. Здесь он показывает, что жизнь любящих спасена в том смысле, что благочестивым предстоит брак; в этой паре он показал силу подлинной любви, которую не захотел показать в религиозной форме. В противоположность этому в романе в этой сфере происходит двойное крушение. Одни погибают поодиночке, другим же, кто выжил, брак недоступен. В финале капитан и Шарлотта остаются как тени в чистилище. Ни одна из этих пар не знала подлинной любви, которая могла бы

---

\* Смертельный Эрос (греч.).



взорвать мир, поэтому незаметно, но несомненно в образах новеллы он показал ее знак.

Для неуверенной любви правовые нормы становятся господином. Брак Шарлотты и Эдуарда, даже распадаясь, несет ей гибель, потому что в ней — пусть в мифическом искажении — заключено величие решения, до которого выбору далеко. Название романа — приговор выбору, не вполне осознанный, как кажется Гёте. Разоблачая самого себя, он стремится спасти понятие выбора для нравственной мысли. «Кажется, что это название подсказали автору его постоянные занятия физикой. Он должен был заметить, что в естественных науках очень часто пользуются этическими сравнениями, чтобы сделать понятными вещи, далекие от круга человеческого знания; и поэтому он в моральном случае попытался возвратить к их духовным истокам целый ряд химических сравнений, тем более что ведь природа повсюду одна и царство веселой свободы разума пронизано следами смутной страстной необходимости, стереть которые способна только высшая сила и, может быть, не в этой жизни». Но еще яснее, чем это высказывание, которое тщетное царство Божье, в котором живут влюбленные как будто ищет в веселой свободе разума, говорит простое слово. «Родство» в себе и для себя означает самую чистую и самую близкую человеческую связь как в смысле ценности, так и с точки зрения причин. И в браке это слово достаточно сильно придает метафоре буквальный смысл. Выбор не может усилить его значение, не на выборе основано в особенности духовное содержание такого родства. Но двойной смысл этого слова неопровержимо доказывает его агрессивную надменность, оно всегда одновременно означает душевную потрясенность и выбор. Однако в случае, если родство становится предметом рассуждения, оно, пройдя стадию выбора, ведет к решению. Оно отрицает выбор, чтобы основать верность: только решение, а не выбор записан в книге жизни. Потому что выбор естествен и может быть свойством даже стихии; решение же трансцендентно. Поскольку эта любовь не имеет высшего права, только поэтому брак еще имеет большую власть. Но никогда и ни в какой мере поэт не признавал собственного права за погибающими. Брак ни в каком смысле не может быть в центре романа. Совершенно ошибочно высказывание Геббеля об этом в числе очень многих других — вот оно: «В “Избирательном сродстве” Гёте одна сторона осталась совершенно абстрактной, огромное значение брака для государства и людей, правда, упоминается декларативно, но не показано наглядно в кругу изображаемого, что было бы вполне возможно и значительно усилило бы впечатление от романа». И еще раньше в предисловии к «Марии Магдалене»: «Как мог Гёте, который был художником, и великим художником, допустить такое

нарушение внутренней формы, — когда он, подобно рассеянному разрушителю, который вместо настоящего тела принес бы в анатомический театр механизм, и мог поставить в центр своего романа такой ничтожный, безнравственный брак, как брак Шарлотты и Эдуарда, описывать эту ситуацию и пользоваться ею, как будто это нечто противоположное, совершенно нормальное, этого я не могу себе объяснить». Отвлекаясь от того обстоятельства, что брак в этих событиях не есть центр, а средство, отметим так, как это понимает Геббель, не было и не могло быть задумано Гёте. Потому что Гёте слишком глубоко ощущал, что сразу о них вообще ничего нельзя сказать, что их нравственность может проявиться только как верность, только как неверность их безнравственности. А страсть уже тем более не могла бы быть здесь основной. Плоско, но не без оснований говорит иезуит Баумгартнер: «Они любят друг друга, но не без страсти, которая составляет единственную привлекательность жизни для болезненных и чувствительных натур». Но от этого супружеская верность обусловлена не в меньшей степени. Обусловлена в двойном смысле: необходимостью и достаточностью. Первая обусловленность составляет фундамент решения. Она не радуется, поскольку страсть не является ее критерием. Но тем более однозначно и строго она встает перед ней в характере опыта. Только тот опыт может дать решение, который, несмотря на все позднейшие события и сравнения, будет продолжать казаться самому человеку существенным, единственным и неповторимым, в то время как любая попытка принять решение на основе переживания для любого достойного человека рано или поздно обернется крушением. Если существует это необходимое условие супружеской верности, тогда исполнения долга достаточно. Только если одно из условий не вызывает сомнений в том, существовало оно или нет, можно говорить о причине развала брака. Только тогда можно судить, был ли он неизбежен с самого начала, или еще существует надежда на поворот и спасение. И тут предыстория, которую придумал для романа Гёте, воспринимается как свидетельство настоящего чувства. Когда-то раньше Эдуард и Шарлотта любили друг друга, но, несмотря на это, каждому пришлось вступить в неудачный брак, прежде чем они смогли соединиться. Только таким единственным способом могло остаться под вопросом, в чем была ошибка обоих супругов — в нерешительности тогда или в неверности сегодня. Гёте должен был сохранить надежду, что когда-то раньше это соединение имело шанс оказаться победоносным и длительным. Но то, что потом этот брак ни как правовая, ни как гражданская форма не смог противостоять соблазнительной видимости, поэт едва ли мог не видеть. Только в смысле религии это было бы возможно, там, где «худшие» браки, чем этот, непри-

косновенны и устойчивы. Это и есть глубочайшая мотивизация для неудачи всех попыток соединения, поскольку их предпринимает человек, который вместе с благословением священника отказался от власти и права, которые только и могут все оправдать. Но так как соединение им больше не дано, в конце побеждает вопрос, который, извиняя, сопровождает все: не было ли это просто освобождением от того, что с самого начала оказалось ошибкой? Как бы там ни было, эти люди вырваны из брачных уз, чтобы в других обстоятельствах обрести свою сущность.

Не так болезненно, как страсть, но и, не помогая, склонность также приводит к гибели тех, кто отказался от страсти. Но она как страсть приносит гибель не одиноким. Она ведет к катастрофе любящих обоих вместе, примирившись, они принимают смерть. На этом последнем пути они обращаются к красоте, которая перестала быть видимостью, они оказываются в сфере музыки. «Примирение» — так Гёте назвал каждое третье стихотворение «Трилогии», в котором страсть находит покой. Это «двойное счастье звуков, как и любви», здесь, конечно, не торжество, а лишь первое слабое предчувствие, легкий просвет, который брезжит впереди, еще не давая надежды страдающим. Музыка знает примирение в любви, и поэтому последнее стихотворение трилогии единственное, которое имеет посвящение, в то время как «Элегия» и начинается и кончается возгласом страсти: «Оставь меня одного». Примирение, оставшись в сфере жизни, уже поэтому должно было обнаружить себя как видимость и благо для страсти, для которой оно наконец затуманилось. «Достойный мир, он исчезает!.. Появляется музыка во взмахах крыльев ангелов», и тут видимость как будто бы совсем должна исчезнуть, а желанный туман покрывает его целиком. «Глаз оросился, с высшей тоской осящая ценность Бога, звуков и слез». Слезы, которые наполняют глаза при звуках музыки, застилают для них картину мира. Это намек на ту глубокую связь, которую, видимо, имел в виду Герман Когэн, чувствовавший старого Гёте лучше всех этих многочисленных интерпретаторов, в следующем беглом замечании: «Только лирик, достигший в Гёте совершенства, только человек, проливающий слезы, слезы бесконечной любви, только он мог придать роману такое единство». Правда, это всего лишь ощущение, и трактовку не продвигает ни на шаг. Это может сделать только понимание того, что «бесконечная» любовь значит гораздо меньше простой, о которой говорят, что она остается и после смерти, что это склонность, которая губит. Но именно в том проявляется ее сущность и обнаруживается, если угодно, единство романа, что склонность, как и замутнение слезами картины при звуках музыки, в примирении приводит к тому, что из-за растроганности видимость пропадает. Именно растроганность — тот

переход, на котором видимость — видимость красоты, как и видимость примирения, — впадает в сладкую дремоту перед концом. Словесно ни трагизм, ни юмор не могут выразить красоту, в ауре прозрачной ясности она не может появиться. Растроганность — прямая противоположность этому. Она не различает вины и невинности, природы и потустороннего мира. В этих сферах появляется Оттилия, этот покров лежит на ее красоте. Потому что слезы растроганности, застилающие взгляд, — это, собственно, и есть покров красоты. Но растроганность только видимость примирения. Как трогательна и непостоянна эта обманчивая гармония, когда влюбленные играют на флейте. Музыке совсем нет места в их мире. Так же, как видимость, с которой связана растроганность, может быть сильной только у того, кто, подобно Гёте, не был внутренне затронут музыкой с самого начала, так можно быть огражденным от воздействия живой красоты. Гёте стремится спасти в ней главное. В ней видимость красоты замутняется все больше и больше, как прозрачность жидкости, в которой при сотрясении выпадают кристаллы. Потому что не маленькая растроганность, которая любит себя, а только большая, равная потрясению, позволяет видимости примирения преодолевать видимость красоты и, таким образом, саму себя. Слезная жалоба — это растроганность. И также как для крика без слез, так и для нее возникает резонанс в пространстве дионисийских потрясений. «Печаль и смерть на дионисиях, как слезы, оплакивающие постоянную гибель жизни, создают нежный экстаз, это «жизнь цикады, которая без еды и питья поет, пока не погибнет». Так сказал Берноули по поводу 141-й главы «Материнского права», где Бахофен повествует о цикаде — насекомом, которое сначала существовало лишь в земле, а потом мифическим глубокомыслием греков было возведено в ранг одного из символов Урании. Что же иное мог думать Гёте о конце жизни Оттилии?

Чем глубже бывает растроганность, тем больше она является переходом; концом для настоящего поэта она не бывает никогда. Это проявляется именно в том, что потрясение есть ее лучшая часть и в сущности совпадает с ней, правда в странном отношении. Гёте говорит после чтения «Поэтики» Аристотеля: «Тот, кто идет по пути подлинного нравственного усовершенствования, сможет почувствовать и признать, что трагедии и трагические романы вовсе не успокаивают душу, а, наоборот, приводят ее и то, что мы называем сердцем, в состояние беспокойства и какой-то неопределенной тревоги; это нравится молодежи и потому она страстно любит произведения такого рода». Но переходом от трогательности из смутного предчувствия «на пути подлинного нравственного... усовершенствования» может быть только один-единственный — к объ-

ективному состоянию потрясения, к величавому. Именно этот переход осуществляется в гибели видимости. Видимость, выраженная в красоте Оттилии, обречена. Не надо думать, что в гибели Оттилии виноваты внешние беды и силы, сам характер ее видимости есть причина, что она должна погаснуть и скоро погаснуть. Совсем иного рода видимость красоты Люцианы или Люцифера. В то время как в образах гётевской Елены и более знаменитой Моны Лизы из спора двух родов видимости рождается загадка их привлекательности, в образе Оттилии господствует лишь одна видимость и она угасает. Гёте это вложил в каждое ее движение, в каждый жест, чтобы затем мрачно и в то же время нежно дать почувствовать в ее дневнике состояние погибающей. Итак, не просто видимость красоты как таковая, показавшая себя дважды, проявилась в Оттилии, но только видимость свойственного ей состояния погибающей. Впрочем, именно она открывает возможность познать видимость в прекрасном вообще и в этом себя обнаруживает. Поэтому каждая попытка понять образ Оттилии неизбежно ставит все тот же вопрос: действительно ли красота — это видимость.

Все существенно прекрасное всегда и в сущности, но в самых разных степенях связано с видимостью. Самой большой интенсивности эта связь достигает в манифесте живых, причем именно здесь четко распадается на победоносную и угасающую видимость. Все живущее — причем, чем выше жизнь, тем сильнее — свободно от существенно прекрасного, и поэтому существенно прекрасное по большей части проявляется в нем как видимость. Прекрасная жизнь, прекрасная по существу и прекрасная по видимости — эти три понятия идентичны. Именно в этом смысле платоновская теория прекрасного совпадает с еще более древней проблемой видимости в том, что после пиршества красота рассматривалась прежде всего как нечто телесно живое. Но если эта проблема в скрытой форме все еще продолжает существовать у Платона, то причина в том, что для Платона как грека, красота, по меньшей мере, так же существенно проявляется в юноше, как в девушке, тогда как полнота жизни больше выражена в женском, чем в мужском начале. Момент красоты между тем сохраняется даже в самом неживом в случае, если это существенная красота. А это относится ко всем произведениям искусства, прежде всего к музыке. Следовательно, во всякой красоте искусства сохраняется та видимость, то есть та узкая полоска границы с жизнью, без которой оно невозможно. Но это не относится к его сущности. Сущность указывает гораздо глубже на то, что в произведении искусства в противоположность видимости может быть обозначено как нечто невыразимое, но за пределами этого противопоставления его в искусстве не бывает, и оно не может иметь точного имени. Невыразимое

по отношению к видимости тоже противоположно, но находится с ней в такой тесной связи, что именно красота, не являясь видимостью сама по себе, перестает быть существенной красотой, когда видимость от нее уходит. Потому что она ей необходима как оболочка, и закон сущности красоты показывает таким образом, что она сама существует только замаскированная. Дело обстоит не так, как учат банальные философы, что сама красота — это видимость. Наоборот, знаменитая формула в том, — в высшей степени примитивном виде, как ее в конце концов сформулировал Зольгер, говорит, что красота — истина, это ставшая видимой; это принципиальное искажение огромной проблемы. Зиммелю тоже не следовало так небрежно выводить эту теорему из гётевских фраз, которые часто привлекают философа чем угодно, только не буквальным текстом. Эта формула, поскольку правда сама по себе ведь не видна и ее выявление могло бы быть основано на некоей несвойственной черте, которая превращает красоту в видимость, происходит в конце концов совершенно независимо от недостаточной методы и разумности, из философского варварства. Ничего другого нельзя здесь усмотреть, когда объявляется, что истина может сбросить с себя покров красоты. Красота не может быть ни видимостью, ни покровом для чего-то другого. Она сама не есть явление, а исключительно сущность, правда, такая сущность, которая в своем существенном качестве остается равной себе лишь под покровом. Поэтому пусть видимость повсюду есть обман, прекрасная видимость — это покров для самого скрытого. Потому что ни покров, ни покрытый им предмет не есть прекрасное, а лишь предмет под покровом. Но, оказавшись без покрова, он был бы абсолютно невзрачным. На этом основано древнее убеждение в том, что, оказавшись без покрова, покрытое изменяется, что остаться «равным себе» оно может лишь под покровом. Итак, для всего прекрасного идея замаскированности связывается с невозможностью сбросить покров. Это идея критики искусства. Задача критики искусства не в том, чтобы приподнять покров, наоборот, ясно осознавая его как покров, она только таким образом может подняться до истинного понимания красоты. К пониманию, которое никогда не раскроется так называемому вчувствованию и только отчасти чистому созерцанию наивного — к пониманию красоты как тайны. Никогда еще подлинное произведение искусства не было понято по-настоящему, поскольку оно неизбежно представляется тайной. Никогда по-другому нельзя обозначить предмет, для которого в конечном счете существен покров. Поскольку только прекрасное и ничто кроме, маскируя и маскируясь, может быть существенным, то божественная бытийная основа прекрасного заключается в тайне. Поэтому видимость в нем — это вот что: не излишняя маскировка вещей самих по себе, а необходимая



укрытость вещей для нас. Божественной необходимостью является такая укрытость во времени, как это обусловлено божественным, будучи раскрыто раньше времени, невидимое превратится в ничто и тайна заменит откровение. Учение Канта об относительном характере основы прекрасного победоносно реализует таким образом тенденции своего метода в гораздо более высоких сферах, чем психология. Все прекрасное заключает в себе, как и откровение, историко-философские аспекты. Потому что они видны не через идею, а через тайну.

Ради единства, которое составляют в ней покров и то, что покрыто, она может считаться существенной только там, где еще не существует двуединства обнаженности и покрытости, — в искусстве и в явлениях чистой природы. Однако, чем яснее проявляется это двуединство, чтобы в конце концов в высшей степени утвердиться в человеке, тем яснее становится: в наготе, лишенной покрова, существенно прекрасное отсутствует, а в обнаженном теле человека достигнуто бытие, которое выше всякой красоты — возвышенное и творение выше всяких иных — творение Создателя. Здесь раскрывается последняя из тех спасительных связей, в которых с совершенно невероятной точностью нежный рисунок новеллы соответствует роману. Если юноша там снимает одежду с любимой, то не из сладострастия, а ради жизни. Он не смотрит на ее обнаженное тело и как раз поэтому ощущает его красоту. Поэт не просто говорит слова, когда замечает: «Стремление спасти взяло верх над всеми иными соображениями»<sup>1</sup>. Потому что в любви нет места соображениям. Любовь приходит не из воли к счастью, такому, как оно возникает в душе моментами, ничем не нарушаемое в редких случаях погружения в мирную тишину. Ее происхождение — это предчувствие жизни в раю. Как любовь подрывает себя, переходя в самую горькую страсть, при том, что в ней *vita contemplativa* остается сильнее всего, а ощущение великолепия — более желанным, чем соединение с возлюбленной, это показано в «Избирательном сродстве» на судьбах Эдуарда и Оттилии. Так что ни один нюанс в новелле не пропал зря. В соответствии со свободой и необходимостью, которая есть в новелле в противоположность к роману, ее можно сравнить с картиной, висящей в темноте храма, на которой он изображен, так что изнутри возникает некое представление об этом месте, которое иначе невозможно себе составить. Так изнутри возникает отблеск светлого обычного дня. И если эта обычность кажется священной, то самое интересное то, что этого не чувствует, видимо, только Гёте. Потому что его произведение обращено во внутреннее по-

<sup>1</sup> «Жажда спасения» — *Begierde* у Гёте. Слово «жажда» может иметь значение «сладострастие». (Прим. пер.).

Созерцательная жизнь (*lat.*).



мещение, по-разному освещенное светом, который падает от цветных стекол. Он писал Цельтеру вскоре после окончания романа: «Где бы Вам ни встретился мой новый роман, отнеситесь к нему доброжелательно. Я убежден, что прозрачные и непрозрачные покровы не помешают Вам увидеть образ так, как он задуман». Слово «покров» было для него не просто образом, эта проблема постоянно его занимала в борьбе за понимание прекрасного. Три образа его творений возникли в этой борьбе, которая потрясла его, как ничто другое, — Миньон, Оттилия, Елена.

Какой кажусь, такой я стану —  
Не троньте белый мой убор!  
С земли прекрасной скоро кану  
В глубокий, крепкий тот затвор.  
  
Забудусь там покоем малым,  
Потом глаза очнутся в срок;  
Когда расстанусь с покрывалом,  
Оставлю пояс и венки<sup>1</sup>.

Елена тоже сбрасывает его: «...платье и покрывало остаются у него в руках». Гёте знает, что придумывали об обманчивости этого покрывала. Фауст говорит:

Держи, тебе досталось платье лишь!  
Не выпускай из рук, держи его!  
Его бы хотелось демонам отнять  
И унести к себе: держи сильнее!  
Богини нет: ее ты потерял.  
Но это все ж божественно<sup>2</sup>.

В отличие от этого покрывалом Оттилии является ее живое тело. Только в ней ясно проявился тот закон, который в других отражался лишь частично. Чем больше уходит жизнь, тем больше видимая красота, которая связана только с живым, исчезает по мере приближения окончательной гибели живого. Все смертное может лишиться покрывала. Если максимы и рефлексии высшую степень невозможности лишиться покровов в соответствии с истиной определяют словами с глубоким смыслом «красота никогда не сможет понять саму себя», то остается еще Господь, для которого все есть жизнь и ничто не является тайной. Жизнь для нас — человек, и любовь его — жизнь, если это от Бога. Поэтому смерть, как и любовь имеет власть обнажать. Нельзя обнажить только природу, кото-

<sup>1</sup> Гёте И. В. Годы учения Вильгельма Майстера // Собр. соч. М., 1935. Т. 7. С. 515.

<sup>2</sup> Гёте И. В. Фауст. М.: Academia, 1935. Ч. 2. С. 228–229. Пер. Н. А. Холодковского.

рая хранит тайну до тех пор, пока существует от Бога. Истина открывается в сущности языка. Обнажается человеческое тело, знак того, что человек должен предстать перед Богом. Красота должна стать жертвой смерти, если она отдала себя любви. Оттилия знает свой смертный путь. Поскольку внутри себя она понимает, что ее молодая жизнь обречена на смерть, она — не по поступкам, а по сути — самый юный из всех образов, созданных Гёте. С возрастом человек теряет готовность к смерти, юность же готова к ней всегда. Как вскользь Гёте сказал о Шарлотте, что она «очень бы хотела жить». Никогда он еще не говорил о молодежи того, что признал за ней в Оттилии: каждая жизнь имеет свою протяженность и знает свою смерть. Да, можно утверждать, что, если чего-то он не смог увидеть, то именно этого. Если, однако, существование Оттилии благодаря пафосу, который выделяет это существование среди всего другого, указывает на жизнь молодежи, то только судьба ее красоты могла примирить Гёте с представлением, которому он противился всем своим существом. На этот счет существует своеобразное указание, отчасти равносильное источнику. В мае 1809 года Беттина написала Гёте письмо, в котором говорилось о восстании тирольцев и среди прочего следующее: «Да, Гёте, теперь все это выглядит во мне совершенно иначе... мрачные залы, которые окружают пророческие монументы могучих героев смерти, в центре моих тяжелых предчувствий... Ах, присоединись ко мне, чтобы вспомнить о “тирольцах”... ведь слава поэта в том, чтобы дать бессмертие героям!» В августе того же года Гёте закончил последнюю редакцию второй части «Избирательного сродства», где в дневнике Оттилии сказано: «Одно из верований древних народов торжественно-строгое и может показаться страшным. Предков своих они представляли себе сидящими на тронах в огромных пещерах и занятыми безмолвной беседой. Вновь прибывшего, если он был того достоин, они, привстав, приветствовали поклоном. Вчера, когда я сидела в приделе на резном стуле, а кругом стояло еще несколько таких же стульев, эта мысль показалась мне отрадной и утешительной. «Почему бы тебе не остаться здесь сидеть, — подумала я, — сидеть тихо и сосредоточенно, долго-долго, пока наконец не придут друзья, навстречу которым ты встанешь и, приветливо поклонившись, укажешь им их места?» Напрашивается мысль о намеке на вальгаллу как сознательное и неосознанное воспоминание об упомянутом месте из письма Беттины. Потому что бросается в глаза родственность настроения, пронизывающего эти короткие отрывки, бросается в глаза мысль о вальгалле у Гёте и то, как неожиданно это оказывается включенным в описание Оттилии. Не указывает ли это на то, что героическую патетику Беттины Гёте как бы осваивает в нежных словах Оттилии?

После всего этого стоит задуматься, правда ли это или пустая мистификация, когда Гундольф с наигранным свободомыслием утверждает: «Образ Оттилии — это не основной замысел и не главная проблема “Избирательного сродства” и имеет ли это смысл, когда он добавляет «но без того мгновения, когда Гёте увидел, что появилось в произведении в виде Оттилии, вероятно, не возник бы концентрированный замысел и не могла бы быть так освещена проблема”». Что же тут понятно, кроме одного: образ, даже имя Оттилии — это то, что связывает Гёте с этим миром, чтобы действительно спасти погибающую и найти таким образом избавление для любимой. Он признался в этом Сюльпицу Буасьеру, написавшему прекрасные слова, из которых видно, что, благодаря глубокому проникновению в мысли поэта, он понимает и его произведения, может быть, глубже, чем предполагает: «По дороге мы заговорили об “Избирательном сродстве”. Он придавал значение тому, как быстро и неудержимо привел дело к катастрофе. Взошли звезды. Он говорил о своем отношении к Оттилии, о том, как он любил ее и как она сделала его несчастным. К концу он был в своих речах как бы проникнут каким-то таинственным предчувствием. Между делом прочитал и веселое стихотворение. И так усталые взволнованные, наполовину переполненные чувствами, наполовину сонные, в прекрасном свете звезд, мы добрались до Гейдельберга». Хотя от внимания автора не укрылось, что с восходом звезд мысли Гёте обратились к его произведению, но все же едва ли он сам понимал, о чем свидетельствовал его язык — насколько тот момент был выше всякого настроения — и каким ясным было предостережение звезд. В нем, как опыт, было то, что давно уже запрещено для переживания. Потому что когда-то звезда стала для Гёте символом надежды любящих. Фраза, которая, говоря словами Гёльдерлина, является цезурой в произведении, когда влюбленные в объятиях друг друга побеждают смерть, говорит о том, что надежда, как небесная звезда, пронеслась у них над головами. Правда, они ее видели, но не могло быть сказано яснее того, что последняя надежда не для тех, кто ее питает, а для тех, ради кого она существует. Так становится очевидной внутренняя «позиция рассказчика». Он единственный, кто может наполнить смысл происходящего ощущением надежды, точно так же, как Данте вбирает в себя безнадежность влюбленных, когда после слов Франчески да Римини он падает «как труп». Эта парадоксальнейшая беглая надежда появляется в последний раз в момент кажущегося примирения подобно тому, как в сумерках, когда солнце погасло, появляется вечерняя звезда, чтобы остаться на всю ночь. Впрочем, ее слабое свечение идет от Венеры. И на такой малости основана надежда, и даже самая большая приходит отту-

да. Так надежда в конце оправдывает видимость примирения и мысль Платона, что бессмысленно стремиться к видимости хорошего, оказывается, имеет одно-единственное исключение. Видимость примирения может и даже должна быть желанной: она одна есть очаг величайшей надежды. Так надежда вырывается из видимости и как трепещущий вопрос звучит «как хорошо!» в конце книги вслед за мертвыми, которым, — если предстоит пробуждение, то, как мы надеемся, — не в этом прекрасном мире, а в потустороннем. Эльпис — вот последнее из древних слов — вера в благословение, которое влюбленные в новелле унесли с собой, оно есть ответ на надежду на избавление, ее мы питаем для всех умерших. Она единственное оправдание для веры в бессмертие, которая не может загореться от собственного существования. Но именно из-за этой надежды здесь неуместны христианско-мистические моменты, которые в конце концов — совершенно иначе, чем у романтиков, — появляются из-за стремления облагородить все мифическое в основном слое. Итак, не христианская сущность, а символ звезды, пронесшейся над головами влюбленных, — вот подходящая форма выражения того, что присуще произведению от мистерии в точном смысле слова. Мистерия в драматическом — это момент, когда произведение из сферы свойственного ему языка стремится в более высокую, недоступную ему. Это никогда не может выразиться в словах, а только и исключительно в изображении, это «драматическое» в самом строгом смысле. Аналогичным моментом изображения является в «Избирательном сродстве» падающая звезда. К эпической основе в мифическом, к лирическому размаху страсти и склонности присоединяется драматическая вершина в мистерии надежды. Если собственно мистерия заканчивается музыкой, то здесь немой мир, из которого никогда ничто не зазвучит. Но какому же миру это предназначено, если не этому — ему обещано больше чем примирение — спасение. Это написано на той «табличке», которую Георге поместил на доме, где родился Бетховен в Бонне. Слова:

И прежде чем вы напряглись к борьбе,  
Победу я воспел на вышних звездах.  
И прежде чем вы воплотились на земле,  
Я изобрел вам сон на вечных звездах

*(Пер. Евг. Головина)*

кажутся предназначенными для возвышенной иронии. Эти влюбленные никогда ничего не получают, ну что же, раз они так и не собрали сил для борьбы! Надежда дана нам только ради надежды.

## ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА В ЭПОХУ ЕГО ТЕХНИЧЕСКОЙ ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ

Становление искусств и практическая фиксация их видов происходили в эпоху, существенно отличавшуюся от нашей, и осуществлялись людьми, чья власть над вещами была незначительна в сравнении с той, которой обладаем мы. Однако удивительный рост наших технических возможностей, приобретенные ими гибкость и точность позволяют утверждать, что в скором будущем в древней индустрии прекрасного произойдут глубочайшие изменения. Во всех искусствах есть физическая часть, которую уже нельзя больше рассматривать и которой нельзя больше пользоваться так, как раньше; она больше не может находиться вне влияния современной теоретической и практической деятельности. Ни вещество, ни пространство, ни время в последние двадцать лет не остались тем, чем они были всегда. Нужно быть готовым к тому, что столь значительные новшества преобразят всю технику искусств, оказывая тем самым влияние на сам процесс творчества и, возможно, даже изменят самым чудесным образом само понятие искусства.

*Paul Valéry. Pièces sur l'art, p. 103—104 («La conquête de l'ubiquité»)*

### Предисловие

Когда Маркс принялся за анализ капиталистического способа производства, этот способ производства переживал свою начальную стадию. Маркс организовал свою работу так, что она приобрела прогностическое значение. Он обратился к основным условиям капиталистического производства и представил их таким образом, что по ним можно было увидеть, на что будет способен капитализм в дальнейшем. Оказалось, что он не только породит все более жесткую эксплуатацию пролетариев, но и в конце концов создаст условия, благодаря которым окажется возможной ликвидация его самого.

Преобразование надстройки происходит гораздо медленнее, чем преобразование базиса, поэтому потребовалось более полувека, чтобы изменения в структуре производства нашли отражение во всех областях культуры. О том, каким образом это происходило, можно судить только сейчас. Этот анализ должен отвечать определенным прогностическим требованиям. Но этим требованиям соответствуют не столько тезисы о том, каким будет пролетарское искусство после того, как пролетариат придет к власти, не говоря уже о бесклассовом обществе, сколько положения, касающиеся тенденций развития искусства в условиях существующих производственных отношений. Их диалектика проявляется в надстройке не менее ясно, чем в экономике. Поэтому было бы ошибкой недооценивать значение этих тезисов для политической борьбы. Они отбрасывают ряд устаревших понятий — таких как творчество и гениальность, вечная ценность и таинство, — неконтролируемое использование которых (а в настоящее время контроль осуществим с трудом) ведет к интерпретации фактов в фашистском духе. *Вводимые далее в теорию искусства новые понятия отличаются от более привычных тем, что использовать их для фашистских целей совершенно невозможно. Однако они пригодны для формулирования революционных требований в культурной политике.*

## I

Произведение искусства в принципе всегда поддавалось воспроизведению. То, что было создано людьми, всегда могло быть повторено другими. Подобным копированием занимались ученики для совершенствования мастерства, мастера — для более широкого распространения своих произведений, наконец третьи лица с целью наживы. По сравнению с этой деятельностью техническое репродуцирование произведения искусства представляет собой новое явление, которое, пусть и не непрерывно, а разделенными большими временными интервалами рывками, приобретает все большее историческое значение. Греки знали лишь два способа технического воспроизведения произведений искусства: литье и штамповку. Бронзовые статуи, терракотовые фигурки и монеты были единственными произведениями искусства, которые они могли тиражировать. Все прочие были уникальны и не поддавались техническому репродуцированию. С появлением гравюры на дереве впервые стала технически репродуцируема графика; прошло еще достаточно долгое время, прежде чем благодаря появлению книгопечатания то же самое стало возможно и для текстов. Те огромные изменения, которые вызвало в литературе книгопечатание, то есть техническая возможность воспроизведения текста, известны. Однако

они составляют лишь один частный, хотя и особенно важный случай того явления, которое рассматривается здесь во всемирно-историческом масштабе. К гравюре на дереве в течение средних веков добавляются гравюра резцом на меди и офорт, а в начале девятнадцатого века — литография.

С появлением литографии репродукционная техника поднимается на принципиально новую ступень. Гораздо более простой способ перевода рисунка на камень, отличающий литографию от вырезания изображения на дереве или его травления на металлической пластинке, впервые дал графике возможность выходить на рынок не только достаточно большими тиражами (как до того), но и ежедневно варьируя изображение. Благодаря литографии графика смогла стать иллюстрирующей спутницей повседневных событий. Она начала идти в ногу с типографской техникой. В этом отношении литографию уже несколько десятилетий спустя обошла фотография. Фотография впервые освободила руку в процессе художественной репродукции от важнейших творческих обязанностей, которые отныне перешли к устремленному в объектив глазу. Поскольку глаз схватывает быстрее, чем рисует рука, процесс репродукции получил такое мощное ускорение, что уже мог поспевать за устной речью. Кинооператор фиксирует во время съемок в студии события с той же скоростью, с какой говорит актер. Если литография несла в себе потенциальную возможность иллюстрированной газеты, то появление фотографии означало возможность звукового кино. К решению задачи технического звуковоспроизведения приступили в конце прошлого века. Эти сходящиеся усилия позволили прогнозировать ситуацию, которую Валери охарактеризовал фразой: «Подобно тому как вода, газ и электричество, повинувшись почти незаметному движению руки, приходят издалека в наш дом, чтобы служить нам, так и зрительные и звуковые образы будут доставляться нам, появляясь и исчезая по велению незначительного движения, почти что знака»<sup>1</sup>. *На рубеже XIX и XX веков средства технической репродукции достигли уровня, находясь на котором они не только начали превращать в свой объект всю совокупность имеющихся произведений искусства и серьезнейшим образом изменять их воздействие на публику, но и заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности.* Для изучения достигнутого уровня нет ничего плодотворнее анализа того, каким образом два характерных для него явления — художественная репродукция и киноискусство — оказывают обратное воздействие на искусство в его традиционной форме.

<sup>1</sup> Paul Valéry: Pièces sur l'art. Paris, p. 105 («La conquête de l'ubiquité»).



## II

Даже в самой совершенной репродукции отсутствует *один момент*: здесь и сейчас произведения искусства — его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится. На этой уникальности и ни на чем ином держалась история, в которую произведение было вовлечено в своем бытовании. Сюда включаются как изменения, которые с течением времени претерпевала его физическая структура, так и смена имущественных отношений, в которые оно оказывалось вовлеченным<sup>2</sup>. Следы физических изменений можно обнаружить только с помощью химического или физического анализа, который не может быть применен к репродукции; что же касается следов второго рода, то они являются предметом традиции, в изучении которой за исходную точку следует принимать место нахождения оригинала.

Здесь и сейчас оригинала определяют понятие его подлинности. Химический анализ патины бронзовой скульптуры может быть полезен для определения ее подлинности; соответственно свидетельство, что определенная средневековая рукопись происходит из собрания пятнадцатого века, может быть полезно для определения ее подлинности. *Все, что связано с подлинностью, недоступно технической — и, разумеется, не только технической — репродукции*<sup>3</sup>. Но если по отношению к ручной репродукции — которая квалифицируется в этом случае как подделка — подлинность сохраняет свой авторитет, то по отношению к технической репродукции этого не происходит. Причина тому двоякая. Во-первых, техническая репродукция оказывается более самостоятельной по отношению к оригиналу, чем ручная. Если речь идет, например, о фотографии, то она в состоянии высветить такие оптические аспекты оригинала, которые доступны только произвольно меняющему свое положение в пространстве объективу, но не человеческому глазу, или может с помощью

<sup>2</sup> Разумеется, история произведения искусства включает в себя и иное: история «Моны Лизы», например, включает виды и число копий, сделанных с нее в XVII, XVIII и XIX веках.

<sup>3</sup> Именно потому, что подлинность не поддается репродукции, интенсивное внедрение определенных способов репродукции — технических — открыло возможность для различения видов и градаций подлинности. Выработка таких различий была одной из важных функций коммерции в области искусства. У нее был вполне конкретный интерес в том, чтобы отличать различные оттиски с деревянного блока, оттиски с медной пластины до и после нанесения надписи и тому подобное. С изобретением гравюры на дереве такое качество как подлинность было, можно сказать, подрезано под корень, прежде чем оно достигло своего позднего расцвета. «Подлинным» средневековое изображение мадонны в момент его изготовления еще не было; оно становилось таковым в ходе последующих столетий, и более всего, по-видимому, в прошедшем.

определенных методов, таких как увеличение или ускоренная съемка, зафиксировать изображения, просто недоступные обычному взгляду. Это первое. И, к тому же, — и это во-вторых — она может перенести подобие оригинала в ситуацию, для самого оригинала недоступную. Прежде всего она позволяет оригиналу сделать движение навстречу публике, будь то в виде фотографии, будь то в виде граммофонной пластинки. Собор покидает площадь, на которой он находится, чтобы попасть в кабинет ценителя искусства; хоровое произведение, прозвучавшее в зале или под открытым небом, можно прослушать в комнате.

Обстоятельства, в которые может быть помещена техническая репродукция произведения искусства, даже если и не затрагивают во всем остальном качеств произведения — в любом случае они обесценивают его здесь и сейчас. Хотя это касается не только произведений искусства, но и, например, пейзажа, проплывающего в кино перед глазами зрителя, однако в предмете искусства этот процесс поражает его наиболее чувствительную сердцевину, ничего похожего по уязвимости у природных предметов нет. Это его подлинность. Подлинность какой-либо вещи — это совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности. Поскольку первое составляет основу второго, то в репродукции, где материальный возраст становится неуловимым, поколебленной оказывается и историческая ценность. И хотя затронута только она, поколебленным оказывается и авторитет вещи<sup>4</sup>.

То, что при этом исчезает, может быть суммировано с помощью понятия ауры: в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры. Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства. *Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет.* Оба эти процесса вызывают глубокое потрясение традиционных ценностей — потрясение самой традиции, представля-

---

<sup>4</sup> Самая убогая провинциальная постановка «Фауста» превосходит фильм «Фауст» по крайней мере тем, что находится в идеальной конкуренции с веймарской премьерой пьесы. И те традиционные моменты содержания, которые могут быть навеяны светом рамы, — например то, что прототипом Мефистофеля был друг юности Гёте Иоганн Генрих Мерк (I), — теряются для сидящего перед экраном зрителя.

(I) И. Г. Мерк (Merck, 1741–1791) — писатель, критик и журналист, один из представителей движения «Бури и натиска».

ющее обратную сторону переживаемого человечеством в настоящее время кризиса и обновления. Они находятся в теснейшей связи с массовыми движениями наших дней. Их наиболее могущественным представителем является кино. Его общественное значение даже и в его наиболее позитивном проявлении, и именно в нем, не мыслимо без этой деструктивной, вызывающей катарсис составляющей: ликвидации традиционной ценности в составе культурного наследия. Это явление наиболее очевидно в больших исторических фильмах. Оно все больше расширяет свою сферу. И когда Абель Ганс (2) в 1927 году с энтузиазмом восклицал: «Шекспир, Рембрандт, Бетховен будут снимать кино... Все легенды, все мифологии, все религиозные деятели да и все религии... ждут экранного воскрешения, и герои нетерпеливо толпятся у дверей»<sup>5</sup>, он — очевидно, сам того не сознавая, — приглашал к массовой ликвидации.

### III

*В течение значительных исторических временных отрезков вместе со всем образом жизни человеческой общности меняется также и чувственное восприятие человека. Способ и образ организации чувственного восприятия человека — средства, которыми оно обеспечивается — обусловлены не только природными, но и историческими факторами. Эпоха великого переселения народов, в которую возникла позднеримская художественная индустрия и миниатюры венской книги Бытия, породила не только иное, нежели в античности, искусство, но и иное восприятие. Ученым венской школы Риглю и Викхофу (3), сдвинувшим глыбу классической традиции, под которой было погребено это искусство, впервые пришла в голову мысль воссоздать по нему структуру восприятия человека того времени. Как ни велико было значение их исследований, ограниченность их заключалась в том, что ученые посчитали достаточным выявить формальные черты, характерные для восприятия в позднеримскую эпоху. Они не пытались — и, возможно, не могли даже надеяться на это — показать общественные преобразования, которые нашли выражение в этом изменении восприятия. Что же касается современности, то*

<sup>5</sup> *Abel Gance: Le temps de l'image est venue, in: L'art cinématographique II. Paris, 1927, p. 94–96.*

(2) А. Ганс (1889–1981) — французский кинорежиссер, внесший вклад в развитие изобразительных средств киноискусства; известен фильмами «Колесо» (1923), «Наполеон» (1927, звуковой вариант — 1934).

(3) Венские искусствоведы Алоис Ригль (Riegl, 1858–1905), автор книги «Поздне-римская индустрия искусства» и Франк Викхоф (Wickhoff, 1853–1909) получили известность как исследователи христианского искусства позднеримского времени.

здесь условия для подобного открытия более благоприятны. И если изменения в способах восприятия, свидетелями которых мы являемся, могут быть поняты как распад ауры, то существует возможность выявления общественных условий этого процесса.

Было бы полезно проиллюстрировать предложенное выше для исторических объектов понятие ауры с помощью понятия ауры природных объектов. Эту ауру можно определить как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был. Скользить взглядом во время летнего послеполуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, под сенью которой проходит отдых, — это значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви. С помощью этой картины нетрудно увидеть социальную обусловленность проходящего в наше время распада ауры. В основе его два обстоятельства, оба связанные со все возрастающим значением масс в современной жизни. А именно: *страстное стремление «приблизить» к себе вещи как в пространственном, так и человеческом отношении так же характерно для современных масс<sup>6</sup>, так и тенденция преодоления уникальности любой данности через принятие ее репродукции*. Изо дня в день проявляется неодолимая потребность овладения предметом в непосредственной близости через его образ, точнее — отображение, репродукцию. При этом репродукция в том виде, в каком ее можно встретить в иллюстрированном журнале или кинохронике, совершенно очевидно отличается от картины. Уникальность и постоянство спаяны в картине так же тесно, как мимолетность и повторимость в репродукции. Освобождение предмета от его оболочки, разрушение ауры — характерная черта восприятия, чей «вкус к однотипному в мире» усилился настолько, что оно с помощью репродукции выжимает эту однотипность даже из уникальных явлений. Так в области наглядного восприятия находит отражение то, что в области теории проявляется как усиливающееся значение статистики. Ориентация реальности на массы и масс на реальность — процесс, влияние которого и на мышление, и на восприятие безгранично.

#### IV

Единственность произведения искусства тождественна его впаивности в непрерывность традиции. В то же время сама эта традиция — явление вполне живое и чрезвычайно подвижное. Например, античная статуя

---

<sup>6</sup> Приблизиться к массам в отношении человека может означать: убрать из поля зрения свою социальную функцию. Нет никакой гарантии, что современный портретист, изображая знаменитого хирурга за завтраком или в кругу семьи, точнее отражает его социальную функцию, чем художник шестнадцатого века, изображавший своих врачей в типичной профессиональной ситуации, как, например, Рембрандт в «Анатомии».

Венеры существовала для греков, для которых она была предметом поклонения, в ином традиционном контексте, чем для средневековых клериков, которые видели в ней ужасного идола. Что было в равной степени значимо и для тех, и для других, так это ее единственность, иначе говоря: ее аура. Первоначальный способ помещения произведения искусства в традиционный контекст нашел выражение в культе. Древнейшие произведения искусства возникли, как известно, чтобы служить ритуалу, сначала магическому, а затем религиозному. Решающим значением обладает то обстоятельство, что этот вызывающий ауру образ существования произведения искусства никогда полностью не освобождается от ритуальной функции произведения<sup>7</sup>. Иными словами: *уникальная ценность «подлинного» произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение*. Эта основа может быть многократно опосредована, однако и в самых профанных формах служения красоте она проглядывает как секуляризованный ритуал<sup>8</sup>. Профанный культ служения прекрасному, возникший в эпоху Возрождения и просуществовавший три столетия, со всей очевидностью открыл, испытав по истечении этого срока первые серьезные потрясения, свои ритуальные основания. А именно, когда с появлением первого действительно революционного репродуцирующего средства, фотографии (одновременно с возникновением социализма) искусство начинает ощущать приближение кризиса, который столетие спустя становится совершенно очевидным, оно в качестве ответной реакции выдвигает учение о l'art pour l'art, представляющее собой теологию искусства. Из него затем вышла прямо-

<sup>7</sup> Определение ауры как «уникального ощущения дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был» есть не что иное как выражение культовой значимости произведения искусства в категориях пространственно-временного восприятия. Удаленность — противоположность близости. Далекое по своей сути — это недоступное. И в самом деле, недоступность представляет собой главное качество культового изображения. По своей природе оно остается «отдаленным, как бы близко оно ни находилось». Приближение, которого можно добиться от его материальной части, никак не затрагивает отдаленности, которое оно сохраняет в своем явлении взору.

<sup>8</sup> По мере того, как культурная ценность картины подвергается секуляризации, представления о субстрате ее уникальности становятся все менее определенными. Уникальность царящего в культовом изображении явления все больше замещается в представлении зрителя эмпирической уникальностью художника или его художественного достижения. Правда, это замещение никогда не бывает полным, понятие подлинности никогда не перестает быть шире понятия аутентичной атрибуции. (Это особенно ясно проявляется в фигуре коллекционера, который всегда сохраняет нечто от фетишиста и через обладание произведением искусства приобщается к его культовой силе.) Независимо от этого функция понятия аутентичности в созерцании остается однозначной: с секуляризацией искусства аутентичность занимает место культовой ценности.

таки негативная теология в образе идеи «чистого» искусства, отвергающей не только всякую социальную функцию, но и всякую зависимость от какой бы то ни было материальной основы. (В поэзии этой позиции первым достиг Малларме.)

Выявить эти связи для рассмотрения произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости совершенно необходимо. Поскольку они подготавливают к пониманию положения, имеющего решающий характер: техническая репродуцируемость произведения освобождает его от паразитарного существования на ритуале. Репродуцированное произведение искусства во все большей мере становится репродукцией произведения, рассчитанного на репродуцируемость<sup>9</sup>. Например, с фотонегатива можно сделать множество отпечатков; вопрос о подлинном отпечатке не имеет смысла. *Но в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразается вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая.*

---

<sup>9</sup> В произведениях киноискусства техническая репродуцируемость продукта не является, как, например, в произведениях литературы или живописи, привходящим извне условием их массового распространения. *Техническая репродуцируемость произведений киноискусства непосредственно коренится в технике их производства. Она не только позволяет непосредственное массовое распространение кинофильмов, скорее, она прямо-таки принуждает к этому.* Принуждает, потому что производство кинофильма настолько дорого, что отдельный человек, который, скажем, может позволить себе приобрести картину, приобрести кинофильм уже не в состоянии. В 1927 году было подсчитано, что полнометражный фильм, чтобы окупиться, должен собрать девять миллионов зрителей. Правда, с появлением звукового кино первоначально проявилась обратная тенденция: публика оказалась ограниченной языковыми границами, и это совпало с акцентированием национальных интересов, которое осуществил фашизм. Однако важно не столько отметить этот регресс, который, впрочем, вскоре был ослаблен возможностью дубляжа, сколько обратить на его связь с фашизмом. Синхронность обоих явлений обусловлена экономическим кризисом. Те же потрясения, которые в большом масштабе привели к попытке закрепить существующие имущественные отношения с помощью открытого насилия, заставили пораженный кризисом кинокапитал форсировать разработки в области звукового кино. Появление звукового кино принесло временное облегчение. И не только потому, что звуковое кино снова привлекло массы в кинотеатры, но и потому, что в результате возникла солидарность нового капитала в области электротехнической промышленности с кинокапиталом. Таким образом, внешне это стимулировало национальные интересы, однако по сути сделало кинопроизводство еще более интернациональным, чем прежде.



## V

В восприятии произведений искусства возможны различные акценты, среди которых выделяются два полюса. Один из этих акцентов приходится на произведение искусства, другой — на его экспозиционную ценность<sup>10</sup>. Деятельность художника начинается с произведений, состоящих на служ-

<sup>10</sup> В эстетике идеализма эта полярность не может утвердиться, поскольку его понятие прекрасного включает ее как нечто нераздельное (и, соответственно, исключает как нечто раздельное). Тем не менее у Гегеля она проявилась настолько явно, насколько это возможно в рамках идеализма. Как говорится в его лекциях по философии истории, «картины существовали уже давно: благочестие использовало их достаточно рано в богослужении, но ему не были нужны прекрасные картины, более того, такие картины даже мешали ему. В прекрасном изображении присутствует также внешнее, но поскольку оно прекрасно, дух его обращается к человеку; однако в обряде богослужения существенным является отношение к вещи, ибо она сама есть лишь лишенное духа прозябание души... Изящное искусство возникло в лоне церкви, ... хотя... искусство уже разошлось с принципами церкви». (G. W. F. Hegel: Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden der Verewigten. Bd. 9: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Berlin, 1837, p. 414.) Кроме того и одно место в лекциях по эстетике указывает, что Гегель чувствовал наличие этой проблемы. «Мы вышли, — говорится там, — из того периода, когда можно было обожествлять произведения искусства и поклоняться им, как богам. Впечатление, которое они теперь производят на нас, носит скорее рассудительный характер: чувства и мысли, вызываемые ими в нас, нуждаются еще в высшей проверке». (Hegel, I. c., Bd. 10: Vorlesungen über die Ästhetik. Bd. I. Berlin, 1835, p. 14).

Переход от первого вида восприятия искусства ко второму виду определяет исторический ход восприятия искусства вообще. Тем не менее в принципе для восприятия каждого отдельного произведения искусства можно показать наличие своеобразного колебания между этими двумя полюсами типов восприятия. Возьмем, например, Сикстинскую мадонну. После исследования Хуберта Гримме известно, что картина первоначально была предназначена для экспозиции. Гримме побудил к разысканиям вопрос: откуда взялась деревянная планка на переднем плане картины, на которую опираются два ангелочка? Следующий вопрос был: каким образом получилось, что такому художнику, как Рафаэль, пришло в голову обрамить небо портьерами? В результате исследования выяснилось, что заказ на Сикстинскую мадонну был дан в связи с установлением гроба для торжественного прощания с папой Сикстом. Тело папы представлялось для прощания в определенном боковом приделе собора святого Петра. Картина Рафаэля была установлена на гробе в нише этого придела. Рафаэль изобразил, как из глубины этой обрамленной зелеными портьерами ниши мадонна в облаках приближается к гробу папы. Во время траурных торжеств реализовалась выдающаяся экспозиционная ценность картины Рафаэля. Некоторое время спустя картина оказалась на главном алтаре монастырской церкви черных монахов в Пьяченце. Основанием этой ссылки был католический ритуал. Он запрещает использовать в культовых целях на главном алтаре изображения, выставившиеся на траурных церемониях. Творение Рафаэля из-за этого запрета в какой-то степени потеряло свою ценность. Чтобы получить за картину соответствующую цену, курии не оставалось ничего иного, как дать свое молчаливое согласие на помещение картины на главный алтарь. Чтобы не привлекать к этому нарушению внимания, картину отправили в братство далекого провинциального города.



бе культа. Для этих произведений, как можно предположить, важнее, чтобы они имелись в наличии, чем то, чтобы их видели. Лось, которого человек каменного века изображал на стенах своей пещеры, был магическим инструментом. Хотя он и доступен для взора его соплеменников, однако в первую очередь он предназначен для духов. Культовая ценность как таковая прямо-таки принуждает, как это представляется сегодня, скрывать произведения искусства: некоторые статуи античных божеств находились в святилище и были доступны только жрецу, некоторые изображения Богоматери остаются почти весь год занавешенными, некоторые скульптурные изображения средневековых соборов не видны наблюдателю, находящемуся на земле. *С высвобождением отдельных видов художественной практики из лона ритуала растут возможности выставлять ее результаты на публике.* Экспозиционные возможности портретного бюста, который можно располагать в разных местах, гораздо больше, чем у статуи божества, которая должна находиться внутри храма. Экспозиционные возможности станковой живописи больше, чем у мозаики и фрески, которые ей предшествовали. И если экспозиционные возможности мессы в принципе не ниже, чем у симфонии, то все же симфония возникла в тот момент, когда ее экспозиционные возможности представлялись более перспективными, чем у мессы.

С появлением различных методов технической репродукции произведения искусства его экспозиционные возможности выросли в таком огромном объеме, что количественный сдвиг в балансе его полюсов переходит, как в первобытную эпоху, в качественное изменение его природы. Подобно тому как в первобытную эпоху произведение искусства из-за абсолютного преобладания его культовой функции было в первую очередь инструментом магии, который лишь позднее был, так сказать, опознан как произведение искусства, так и сегодня произведение искусства становится, из-за абсолютного преобладания его экспозиционной ценности, новым явлением с совершенно новыми функциями, из которых воспринимаемая нашим сознанием, эстетическая, выделяется как та, что впоследствии может быть признана сопутствующей<sup>11</sup>. Во всяком

<sup>11</sup> Аналогичные соображения выдвигает, на другом уровне, Брехт: «Если понятие произведения искусства больше не удастся сохранить для вещи, возникающей при превращении произведения искусства в товар, то тогда необходимо осторожно, но бесстрашно отринуть это понятие, если мы не хотим одновременно ликвидировать функцию самой этой вещи, поскольку эту фазу она должна пройти, и без задних мыслей, это не просто необязательное временное отклонение от правильного пути, все что с ней при этом происходит, изменит ее принципиальным образом, отрежет ее от прошлого, и настолько решительно, что если старое понятие будет восстановлено — а оно будет восстановлено, почему бы и нет? — оно не вызовет никакого воспоминания о том, что оно когда-то обозначало». (Brecht: Versuche 8–10. Н. 3. Berlin, 1931, p. 301–302; «Der Dreigroschenprozess»).

случае ясно, что в настоящее время фотография, а затем кино дают наиболее значимые сведения для понимания ситуации.

## VI

*С появление фотографии экспозиционное значение начинает теснить культовое значение по всей линии.* Однако культовое значение не сдается без боя. Оно закрепляется на последнем рубеже, которым оказывается человеческое лицо. Совершенно не случайно портрет занимает центральное место в ранней фотографии. Культовая функция изображения находит свое последнее прибежище в культе памяти об отсутствующих или умерших близких. В схваченном на лету выражении лица на ранних фотографиях аура в последний раз напоминает о себе. Именно в этом заключается их меланхоличная и ни с чем не сравнимая прелесть. Там же, где человек уходит с фотографии, экспозиционная функция впервые пересиливает культовую. Этот процесс зафиксировал Атже (4), в чем и заключается уникальное значение этого фотографа, запечатлевшего на своих снимках безлюдные парижские улицы рубежа веков. С полным правом о нем говорили, что он снимал их, словно место преступления. Ведь и место преступления безлюдно. Его снимают ради улики. У Атже фотографические снимки начинают превращаться в доказательства, представляемые на процессе истории. В этом заключается их скрытое политическое значение. Они же требуют восприятия в определенном смысле. Свободно скользящий созерцающий взгляд здесь неуместен. Они выводят зрителя из равновесия; он чувствует: к ним нужно найти определенный подход. Указатели — как его найти — тут же выставляют ему иллюстрированные газеты. Верные или ошибочные — все равно. В них впервые стали обязательными тексты к фотографиям. И ясно, что характер их совершенно иной, чем у названий картин. Директивы, которые получает от надписей к фотографиям в иллюстрированном издании тот, кто их рассматривает, принимают вскоре еще более точный и императивный характер в кино, где восприятие каждого кадра предопределяется последовательностью всех предыдущих.

## VII

Спор, который вели на протяжении девятнадцатого века живопись и фотография об эстетической ценности своих произведений, производит

---

(4) Эжен Атже (Atget, 1856–1927) — французский фотограф, Беньямин подробно писал о нем в «Краткой истории фотографии».

сегодня впечатление путанного и уводящего от сути дела. Это, однако, не отрицает его значения, скорее подчеркивает его. В действительности этот спор был выражением всемирно-исторического переворота, что, однако, не осознавала ни одна из сторон. В то время как эпоха технической воспроизводимости лишила искусство его культового основания, навсегда развеялась иллюзия его автономии. Однако изменение функции искусства, которое тем самым было задано, выпало из поля зрения столетия. Да и двадцатому столетию, пережившему развитие кино, оно долго не давалось.

*Если до того впустую потратили немало умственных сил, пытаясь решить вопрос, является ли фотография искусством — не спросив себя прежде: не изменился ли с изобретением фотографии и весь характер искусства, — то вскоре теоретики кино подхватили ту же поспешно сформулированную дилемму.* Однако трудности, которые создала для традиционной эстетики фотография, были детской забавой по сравнению с теми, что приготовило ей кино. Отсюда слепая насильственность, характерная для зарождающейся теории кино. Так, Абель Ганс сравнивает кино с иероглифами: «И вот мы снова оказались, в результате чрезвычайно странного возвращения к тому, что уже однажды было, на уровне самовыражения древних египтян... Язык изображений еще не достиг своей зрелости, потому что наши глаза еще не привыкли к нему. Нет еще достаточного уважения, достаточного культового почтения к тому, что он высказывает»<sup>12</sup>. Или слова Северин-Марса: «Какому из искусств была уготована мечта... которая могла бы быть так поэтична и реальна одновременно! С этой точки зрения кино является ни с чем не сравнимым средством выражения, находится в атмосфере которого достойны лишь лица самого благородного образа мыслей в наиболее таинственные моменты их наивысшего совершенства»<sup>13</sup>. А Александр Арну (5) прямо завершает свою фантазию о немом кино вопросом: «Не сводятся ли все смелые описания, которыми мы воспользовались, к дефиниции молитвы?»<sup>14</sup>. Чрезвычайно поучительно наблюдать, как стремление записать кино в «искусство» вынуждает этих теоретиков с несравненной бесцеремонностью приписывать ему культовые элементы. И это при том, что в то время, когда публиковались эти рассуждения, уже существовали такие фильмы, как «Парижанка» и «Золотая лихорадка» (6). Это не мешает Абелю Гансу пользоваться сравнением с иероглифами, а

<sup>12</sup> *Abel Gance*, l. c., p. 100–101.

<sup>13</sup> cit. *Abel Gance*, l. c., p. 100.

<sup>14</sup> *Alexandre Arnoux*: Cinéma. Paris, 1929, p. 28.

(5) А. Арну (1884–1973) — французский писатель, принявший участие в создании ряда фильмов, издавал посвященный кино журнал «Pour vous».

(6) Фильмы Ч. Чаплина, снятые в 1923 и 1925 годах.

Северин-Марс говорит о кино так, как можно было бы говорить о картинах Фра Анжелико. Характерно, что еще и сегодня особенно реакционные авторы ведут поиски значения кино в том же направлении, и если не прямо в сакральном, то по крайней мере в сверхъестественном. Верфель констатирует по поводу экранизации «Сна в летнюю ночь» Рейнхардтом (7), что до сих пор стерильное копирование внешнего мира с улицами, помещениями, вокзалами, ресторанами, автомобилями и пляжами как раз и было несомненным препятствием на пути кино в царство искусства. «Кино еще не уловило своего истинного смысла, своих возможностей... Они заключаются в его уникальной способности выражать волшебное, чудесное, сверхъестественное естественными средствами и с несравненной убедительностью»<sup>15</sup>.

## VIII

Художественное мастерство сценического актера доносит до публики сам актер собственной персоной; в то же время художественное мастерство киноактера доносит до публики соответствующая аппаратура, представляющая публике игру киноактера, не обязана фиксировать эту игру во всей ее полноте. Под руководством оператора она постоянно оценивает игру актера. Последовательность оценочных взглядов, созданная монтажером из полученного материала, образует готовый смонтированный фильм. Он включает определенное количество движений, которые должны быть опознаны как движения камеры — не говоря уже об особых ее положениях, как, например, крупный план. Таким образом, действия киноактера проходят через ряд оптических тестов. Это первое следствие того обстоятельства, что работа актера в кино опосредуется аппаратурой. Второе следствие обусловлено тем, что киноактер, поскольку он не сам осуществляет контакт с публикой, теряет имеющуюся у театрального актера возможность изменять игру в зависимости от реакции публики. Публика же из-за этого оказывается в положении эксперта, которому никак не мешает личный контакт с актером. *Публика вживается в актера, лишь вживаясь в кинокамеру. То есть она встает на позицию камеры: она оценивает, тестирует*<sup>16</sup>. Это не та позиция, для которой значимы культовые ценности.

---

(7) Франц Верфель (Werfel, 1890–1945) — австрийский писатель, примыкавший первоначально к экспрессионизму и отошедший затем к исторической прозе. *Макс Рейнхардт* (Reinhardt, 1873–1943) — немецкий актер и режиссер; поставленная им в 1935 году в США картина «Сон в летнюю ночь» несла на себе явные следы его театральных постановок.

<sup>15</sup> *Franz Werfel: Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt. «Neues Wiener Journal», cit. Lu, 15 novembre 1935.*

<sup>16</sup> «Кино... дает (или могло бы дать) практически применимые сведения о деталях человеческих действий... Всякая мотивация, основой которой является характер, от-

## IX

Для кино важно не столько то, чтобы актер представлял публике другого, сколько то, чтобы он представлял камере самого себя. Одним из первых, кто почувствовал это изменение актера под воздействием технического тестирования, был Пиранделло. Замечания, которые он делает по этому поводу в романе «Снимается кино», очень мало теряет от того, что ограничиваются негативной стороной дела. И еще меньше от того, что касается немое кино. Поскольку звуковое кино не внесло в эту ситуацию никаких принципиальных изменений. Решающий момент — то, что играют для аппарата — или, в случае звукового кино, для двух. «Киноактер, — пишет Пиранделло, — чувствует себя словно в изгнании. В изгнании, где он лишен не только сцены, но и своей собственной личности. Со смутной тревогой он ощущает необъяснимую пустоту, возникающую от того, что его тело исчезает, что, двигаясь, растворяется и теряет реальность, жизнь, голос и издаваемые звуки, чтобы превратиться в немое изображение, которое мгновение мерцает на экране, чтобы затем исчезнуть в тишине... Маленький аппарат будет играть перед публикой с его тенью, а он сам должен довольствоваться игрой перед аппаратом»<sup>17</sup>. Ту же ситуацию можно охарактеризовать следующим образом: впервые — и в этом достижение кино — человек оказывается в положении, когда он должен воздействовать всей своей живой личностью, но без ее ауры. Ведь аура привязана к его здесь и сейчас. У нее нет изображения. Аура, окружающая на сцене фигуру Макбета, неотделима от ауры, которая для сопереживающей публики существует вокруг актера, его играющего. Особенность же съемки в кинопавильоне заключается в том, что на месте публики оказывается аппарат. Поэтому пропадает аура вокруг играющего — и одновременно с этим и вокруг того, кого он играет.

Не удивительно, что именно драматург, каким является Пиранделло, характеризуя кино, невольно затрагивает основание кризиса, поражаю-

---

существует, внутренняя жизнь никогда не составляет главную причину и редко бывает основным результатом действия» (*Brecht, I. c., p. 268*). Расширение тестируемого поля, создаваемое аппаратурой применительно к актеру, соответствует чрезвычайному расширению тестируемого поля, происшедшему для индивида в результате изменений в экономике. Так, постоянно растет значение квалификационных экзаменов и проверок. В таких экзаменах внимание сконцентрировано на фрагментах деятельности индивидуума. Киносъемка и квалификационный экзамен проходят перед группой экспертов. Режиссер на съемочной площадке занимает ту же позицию, что и главный экзаменатор при квалификационном экзамене.

<sup>17</sup> *Luigi Pirandello: On tourne, cit. Léon Pierre-Quint: Signification du cinéma, in: L'art cinématographique II, I. c., p. 14–15.*

щего на наших глазах театр. Для полностью охваченного репродукцией, более того, порожденного — как кино — ею произведения искусства, действительно, не может быть более резкой противоположности, чем сцена. Любой детальный анализ подтверждает это. Компетентные наблюдатели уже давно заметили, что в кино «наибольший эффект достигается тогда, когда как можно меньше >играют<... Новейшую тенденцию» Арнхайм видит в 1932 году в том, чтобы «обращаться с актером как с реквизитом, который подбирают по надобности... и используют в нужном месте»<sup>18</sup>. С этим самым тесным образом связано другое обстоятельство. *Актер, играющий на сцене, погружается в роль. Для киноактера это очень часто оказывается невозможным.* Его деятельность не является единым целым, она составлена из отдельных действий. Наряду со случайными обстоятельствами, такими как аренда павильона, занятость партнеров, декорации, сами элементарные потребности техники кино требуют, чтобы актерская игра распадалась на ряд монтируемых эпизодов. Речь идет в первую очередь об освещении, установка которого требует разбивки события, представляющего на экране единым быстрым процессом, на ряд отдельных съемочных эпизодов, которые иногда могут растягиваться на

<sup>18</sup> Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Berlin, 1932, p. 176-177. — Некоторые детали, в которых кинорежиссер отдалается от сценической практики и которые могут показаться несущественными, заслуживают в связи с этим повышенный интерес. Таков, например, опыт, когда актера заставляют играть без грима. Как это, в частности, делал Дрейер в «Жанне д'Арк». Он потратил месяцы на то, чтобы разыскать каждого из сорока исполнителей для суда инквизиции. Поиски этих исполнителей походили на поиски редкого реквизита. Дрейер затратил немало усилий на то, чтобы избежать сходства в возрасте, фигуре, чертах лица. (Ср.: Maurice Schultz: Le masquillage, in: L'art cinématographique VI. Paris, 1929, p. 65-66). Если актер превращается в реквизит, то реквизит нередко функционирует, в свою очередь, как актер. Во всяком случае нет ничего удивительного в том, что кино оказывается способным предоставить реквизиту роль. Вместо того, чтобы выбирать какие попало примеры из бесконечной череды, ограничимся одним особенно доказательным примером. Идущие часы на сцене всегда будут только раздражать. Их роль — измерение времени — не может быть предоставлена им в театре. Астрономическое время вступило бы в противоречие со сценическим даже в натуралистической пьесе. В этом смысле особенно характерно для кино то, что оно в определенных условиях вполне может использовать часы для измерения хода времени. В этом яснее, чем в некоторых других чертах, проявляется, как в определенных условиях каждый предмет реквизита может брать на себя в кино решающую функцию. Отсюда остается всего один шаг до высказывания Пудовкина, что «игра... актера, связанная с вещью, построенная на ней, всегда была и будет одним из сильнейших приемов кинематографического оформления» (W. Pudovkin: Filmregie und Filmmanuskript. [Bücher der Praxis, Bd. 5] Berlin, 1928, p. 126). Так кино оказывается первым художественным средством, которое способно показать, как материя подыгрывает человеку. Поэтому оно может быть выдающимся инструментом материалистического изображения.



часы павильонной работы. Не говоря уже о весьма ощутимых возможностях монтажа. Так, прыжок из окна может быть снят в павильоне, при этом актер в действительности прыгает с помоста, а следующее за этим бегство снимается на натуре и недели спустя. Впрочем, ничуть не трудно представить себе и более парадоксальные ситуации. Например, актер должен вздрогнуть после того, как в дверь постучат. Допустим, у него это не очень получается. В этом случае режиссер может прибегнуть к такой уловке: в то время, как актер находится в павильоне, за его спиной неожиданно раздается выстрел. Испуганного актера снимают на пленку и монтируют кадры в фильм. Ничто не показывает с большей очевидностью, что искусство рассталось с царством «прекрасной видимости» (8), которое до сих пор считалось единственным местом процветания искусства.

## Х

Странное отчуждение актера перед кинокамерой, описанное Пиранделло, сродни странному чувству, испытываемому человеком при взгляде на свое отражение в зеркале. Только теперь это отражение может быть отделено от человека, оно стало переносным. И куда же его переносят? К публике<sup>19</sup>. Сознание этого не покидает актера ни на миг. *Киноактер, стоящий перед камерой, знает, что в конечном счете он имеет дело с публикой: публикой потребителей, образующих рынок.* Этот рынок, на который он выносит не только свою рабочую силу, но и всего себя, с головы до ног и со всеми потрохами, оказывается для него в момент осуществления его профессиональной деятельности столь же недостижимым, как и для какого-нибудь изделия, изготавливаемого на фабрике. Не является

---

(8) Термин эстетики Гегеля.

<sup>19</sup> Констатируемое изменение способа экспонирования репродукционной техникой проявляется и в политике. Сегодняшний кризис буржуазной демократии включает в себя и кризис условий, определяющих экспонирование носителей власти. Демократия экспонирует носителя власти непосредственно народным представителям. Парламент — его публика! С развитием передающей и воспроизводящей аппаратуры, благодаря которой неограниченное число людей может слушать оратора во время его выступления и видеть это выступление вскоре после этого, акцент смещается на контакт политика с этой аппаратурой. Парламенты пустеют одновременно с театрами. Радио и кино изменяют не только деятельность профессионального актера, но точно так же и того, кто, как носители власти, представляет в передачах и фильмах самого себя. Направление этих изменений, несмотря на различие их конкретных задач, одинаково для актера и для политика. Их цель — порождение контролируемых действий, более того, действий, которым можно было бы подражать в определенных социальных условиях. Возникает новый отбор, отбор перед аппаратурой, и победителями из него выходят кинозвезда и диктатор.



ли это одной из причин нового страха, сковывающего, по Пиранделло, актера перед кинокамерой? Кино отвечает на исчезновение ауры созданием искусственной «personality» за пределами съемочного павильона. Поддерживаемый кинопромышленным капиталом культ звезд консервирует это волшебство личности, уже давно заключающееся в одном только подпортившемся волшебстве ее товарного характера. До тех пор, пока тон в кино задает капитал, от современного кино в целом не стоит ожидать иных революционных заслуг, кроме содействия революционной критике традиционных представлений об искусстве. Мы не оспариваем того, что современное кино в особых случаях может быть средством революционной критики общественных отношений, и даже господствующих имущественных отношений. Но это не находится в центре внимания настоящего исследования, так же как не является основной тенденцией западноевропейского кинопроизводства.

С техникой кино — так же как и с техникой спорта — связано то, что каждый зритель ощущает себя полупрофессионалом в оценке их достижений. Чтобы открыть для себя это обстоятельство, достаточно послушать разок, как группа мальчишек, развозящих на велосипедах газеты, обсуждает в свободную минуту результаты велогонок. Недаром газетные издательства проводят гонки для таких мальчишек. Участники относятся к ним с большим интересом. Ведь у победителя есть шансы стать профессиональным гонщиком. Точно так же и еженедельная кинохроника дает каждому шанс превратиться из прохожего в актера массовки. В определенном случае он может увидеть себя и в произведении киноискусства — можно вспомнить «Три песни о Ленине» Вертова или «Боринаж» Ивенса (9). *Любой из живущих в наше время может претендовать на участие в киносъемке.* Это притязание станет более ясным, если взглянуть на историческую ситуацию современной литературы.

В течение многих веков положение в литературе было таково, что небольшому числу авторов противостояло превосходящее его в тысячи раз число читателей. К концу прошлого века это соотношение начало меняться. Поступательное развитие прессы, которая начала предлагать читающей публике все новые политические, религиозные, научные, профессиональные, местные печатные издания, привело к тому, что все больше читателей — по началу от случая к случаю — стало переходить в разряд авторов. Началось с того, что ежедневные газеты открыли для них

---

(9) Фильм Дзиги Вертова снят в 1934 г. Йорис Ивенс (Ivens, 1898–1989) — нидерландский кинорежиссер и оператор, автор социально-критических и антифашистских фильмов. Его фильм «Песнь о героях» (1932) посвящен Магнитке. «Боринаж» (1933) рассказывает о бельгийских шахтерах.

раздел «Письма читателей», а сейчас ситуация такова, что нет, пожалуй, ни одного вовлеченного в трудовой процесс европейца, у которого в принципе не было бы возможности опубликовать где-нибудь информацию о своем профессиональном опыте, жалобу или сообщение о каком-либо событии. Тем самым разделение на авторов и читателей начинает терять свое принципиальное значение. Оно оказывается функциональным, граница может пролегать в зависимости от ситуации так или иначе. Читатель в любой момент готов превратиться в автора. Как профессионал, которым ему в большей или меньшей мере пришлось стать в чрезвычайно специализированном трудовом процессе, — пусть даже это профессионализм, касающийся совсем маленькой технологической функции, — он получает доступ к авторскому сословию. В Советском Союзе сам труд получает право слова. И это словесное воплощение составляет часть навыков, необходимых для работы. Возможность стать автором санкционируется не специальным, а политехническим образованием, становясь тем самым всеобщим достоянием<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Привилегированный характер соответствующей техники потерян. Олдос Хаксли пишет: «Технический прогресс... ведет к вульгарности... техническая репродукция и ротационная машина сделали возможным неограниченное размножение сочинений и картин. Всеобщее школьное образование и относительно высокие заработки породили очень широкую публику, которая умеет читать и в состоянии приобретать чтиво и репродуцированные изображения. Чтобы снабжать их этим, была создана значительная индустрия. Однако художественный талант — явление чрезвычайно редкое; следовательно... везде и во все времена большая часть художественной продукции была невысокой ценности. Сегодня же процент отбросов в общем объеме художественной продукции выше, чем когда бы то ни было... Перед нами простая арифметическая пропорция. За прошедшее столетие население Европы увеличилось несколько больше, чем в два раза. В то же время печатная и художественная продукция возросла, насколько я могу судить, по крайней мере в 20 раз, а возможно и в 50 и даже 100 раз. Если  $x$  миллионов населения содержат  $n$  художественных талантов, то  $2x$  миллионов населения будут очевидно содержать  $2n$  художественных талантов. Ситуация может быть охарактеризована следующим образом. Если 100 лет назад публиковалась одна страница текста или рисунков, то сегодня публикуется двадцать, если не сто страниц. В то же время на месте одного таланта сегодня существует два. Я допускаю, что благодаря всеобщему школьному образованию в наши дни может действовать большое число потенциальных талантов, которые в прежние времена не смогли бы реализовать свои способности. Итак, предположим, ... что сегодня на одного талантливой художника прошлого приходится три или даже четыре. Тем не менее не подлежит сомнению, что потребляемая печатная продукция многократно превосходит естественные возможности способных писателей и художников. В музыке ситуация та же. Экономический бум, граммофон и радио вызвали к жизни обширную публику, чьи потребности в музыкальной продукции никак не соответствуют приросту населения и соответствующему нормальному увеличению талантливых музыкантов. Следовательно, получается, что во всех искусствах, как в абсолютном, так и в относительном измерении, производится халтуры больше, чем

Все это может быть перенесено на кино, где сдвиги, на которые в литературе потребовались века, произошли в течение десятилетия. Поскольку в практике кино — в особенности русского — эти сдвиги частично уже совершились. Часть играющих в русских фильмах людей не актеры в нашем смысле, а люди, которые представляют *самих себя*, причем в первую очередь в трудовом процессе. В Западной Европе капиталистическая эксплуатация кино преграждает дорогу признанию законного права современного человека на тиражирование. В этих условиях кинопромышленность всецело заинтересована в том, чтобы дразнить желающие участия массы иллюзорными образами и сомнительными спекуляциями.

## XI

Кино, в особенности звуковое, открывает такой взгляд на мир, который прежде был просто немислим. Оно изображает событие, для которого нельзя найти точки зрения, с которой не были бы видны не принадлежащие к разыгрываемому действию как таковому кинокамера, осветительная аппаратура, команда ассистентов и т. д. (Разве только положение его глаза точно совпадает с положением объектива кинокамеры.) Это обстоятельство — больше чем любое другое — превращает сходство между тем, что происходит на съемочной площадке, и действием на театральной сцене в поверхностное и не имеющее значения. В театре, в принципе, есть точка, с которой иллюзия сценического действия не нарушается. По отношению к съемочной площадке такой точки нет. Природа киноиллюзии — это природа второй степени; она возникает в результате монтажа. Это значит: *на съемочной площадке кинотехника настолько глубоко вторгается в действительность, что ее чистый, освобожденный от чужеродного тела техники вид достигим как результат особой процедуры, а именно съемки с помощью специально установленной камеры и монтажа с другими съемками того же рода. Свободный от техники вид реальности становится здесь наиболее искусственным, а непосредственный взгляд на действительность — голубым цветком в стране техники.*

То же положение дел, которое выявляется при сопоставлении с театром, может быть рассмотрено еще более продуктивно при сравнении с живописью. Вопрос при этом следует сформулировать так: каково отношение между оператором и живописцем? Для ответа на него позволю-

---

прежде; и эта ситуация сохранится, пока люди будут продолжать потреблять несообразно большое количество чтива, картин и музыки». (*Aldous Huxley: Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale. (1933) [Traduction de Jules Castier]. Paris, 1935, p. 273-275.*) Этот подход явно не прогрессивен.

тельно воспользоваться вспомогательной конструкцией, которая опирается на то понятие операторской работы, которое идет от хирургической операции. Хирург представляет один полюс сложившейся системы, на другом полюсе которой находится знахарь. Позиция знахаря, врачующего наложением руки, отличается от позиции хирурга, вторгающегося в больного. Знахарь сохраняет естественную дистанцию между собой и больным; точнее сказать: он лишь незначительно сокращает ее — наложением руки — и сильно увеличивает ее — своим авторитетом. Хирург действует обратным образом: он сильно сокращает дистанцию до больного — вторгаясь в его нутро — и лишь незначительно ее увеличивает — с той осторожностью, с которой его рука движется среди его органов. Одним словом: в отличие от знахаря (который продолжает сидеть в терапевте) хирург в решающий момент отказывается от контакта с пациентом как личностью, вместо этого он осуществляет оперативное вмешательство. Знахарь и хирург относятся друг к другу как художник и оператор. Художник соблюдает в своей работе естественную дистанцию по отношению к реальности, оператор же, напротив, глубоко вторгается в ткань реальности<sup>21</sup>. Картины, получаемые ими, невероятно отличаются друг от друга. Картина художника целостна, картина оператора расчлениена на множество фрагментов, которые затем объединяются по новому закону. *Таким образом, киноверсия реальности для современного человека несравненно более значима, потому что она обеспечивает свободный от технического вмешательства аспект действительности, который он вправе требовать от произведения искусства, и обеспечивает его именно потому, что она глубочайшим образом проникнута техникой.*

<sup>21</sup> Дерзания кинооператора и вправду сравнимы с дерзаниями оперирующего хирурга. Люк Дюртен приводит в списке специфических манипуляционных ухищрений техники те, «которые бывают необходимы в хирургии при определенных тяжелых операциях. Я выбираю в качестве примера случай из отоларингологии... я имею в виду метод так называемой эндоназальной перспективы; или я мог бы указать на акробатические номера, которые производят — ориентируясь по отраженному изображению во вводимом в гортань зеркале — при операциях на гортани; я мог бы упомянуть об ушной хирургии, напоминающей высокоточную работу часовщика. Насколько богатая шкала тончайшей мускульной акробатики требуется от человека, желающего привести в порядок или спасти человеческое тело, достаточно вспомнить операцию при катаракте, во время которой происходит своего рода спор между сталью и почти жидкими тканями, или столь значимые вторжения в брюшную полость (лапаротомия)». (*Luc Durtain: La technique et l'homme*, in: *Vendredi*, 13 mars 1936, no. 19.)

## XII

*Техническая воспроизводимость произведения искусства изменяет отношение масс к искусству. Из наиболее консервативного, например по отношению к Пикассо, оно превращается в самое прогрессивное, например по отношению к Чаплину.* Для прогрессивного отношения характерно при этом тесное сплетение зрительского удовольствия, сопереживания с позицией экспертной оценки. Такое сплетение представляет собой важный социальный симптом. Чем сильнее утрата социального значения какого-либо искусства, тем больше — как это ясно на примере живописи — расходятся в публике критическая и гедонистическая установка. Привычное потребляется безо всякой критики, действительно новое критикуется с отвращением. В кино критическая и гедонистическая установка совпадают. При этом решающим является следующее обстоятельство: в кино как нигде более реакция отдельного человека — сумма этих реакций составляет массовую реакцию публики — оказывается с самого начала обусловленной непосредственно предстоящим перерастанием в массовую реакцию. А проявление этой реакции оказывается одновременно ее самоконтролем. И в этом случае сравнение с живописью оказывается полезным. Картина всегда несла в себе подчеркнутое требование рассмотрения одним или только несколькими зрителями. Одновременное созерцание картин массовой публикой, появляющееся в девятнадцатом веке, — ранний симптом кризиса живописи, вызванный отнюдь не только одной фотографией, а относительно независимо от нее претензией произведения искусства на массовое признание.

Дело как раз в том, что живопись не в состоянии предложить предмет одновременного коллективного восприятия, как это было с древних времен с архитектурой, как это когда-то было с эпосом, а в наше время происходит с кино. И хотя это обстоятельство в принципе не дает особых оснований для выводов относительно социальной роли живописи, однако оно оказывается серьезным отягчающим обстоятельством, именно в тот момент, когда живопись в силу особых условий и в определенном смысле вопреки своей природе вынуждена к прямому взаимодействию с массами. В средневековых церквях и монастырях и при дворе монархов до конца восемнадцатого века коллективное восприятие живописи происходило не одновременно, а постепенно, оно было опосредовано иерархическими структурами. Когда ситуация меняется, выявляется особый конфликт, в который живопись оказывается вовлеченной из-за технической воспроизводимости картины. И хотя через галереи и салоны была предпринята попытка представить ее массам, однако при

этом отсутствовал путь, следуя которому массы могли бы организовать и контролировать себя для такого восприятия<sup>22</sup>. Следовательно, та же публика, которая прогрессивным образом реагирует на гротескный фильм, с необходимостью превращается в реакционную перед картинами сюрреалистов.

### XIII

Характерные черты кино заключаются не только в том, каким человек предстает перед кинокамерой, но и в том, каким представляет он себе с ее помощью окружающий мир. Взгляд на психологию актерского творчества открыл тестирующие возможности киноаппаратуры. Взгляд на психоанализ показывает ее с другой стороны. Кино действительно обогатило наш мир сознательного восприятия методами, которые могут быть проиллюстрированы методами теории Фрейда. Полвека назад оговорка в беседе оставалась скорее всего незамеченной. Возможность открыть с ее помощью глубинную перспективу в беседе, которая до того казалась одноплановой, была скорее исключением. После появления «Психопатологии обыденной жизни» положение изменилось. Эта работа выделила и сделала предметом анализа вещи, которые до того оставались незамеченными в общем потоке впечатлений. Кино вызвало во всем спектре оптического восприятия, а теперь и акустического, сходное углубление апперцепции. Не более как обратной стороной этого обстоятельства оказывается тот факт, что создаваемое кино изображение поддается более точному и гораздо более многоаспектному анализу, чем изображение на картине и представление на сцене. По сравнению с живописью это несравненно более точная характеристика ситуации, благодаря чему киноизображение поддается более детальному анализу. В сравнении со сценическим представлением углубление анализа обусловлено большей возможностью вычленения отдельных элементов. Это обстоятельство способствует — и в этом его главное значение — взаимному проникновению искусства и науки. И в самом деле, трудно сказать о действии, которое может быть точно — подобно мускулу на теле — вычленено из определенной ситуации, чем оно больше завора-

<sup>22</sup> Этот анализ может показаться грубоватым; однако, как показал великий теоретик Леонардо, грубоватый анализ может быть в определенной ситуации вполне уместным. Леонардо сравнивает живопись и музыку в следующих словах: «Живопись потому превосходит музыку, что не обречена умирать в тот же миг, как рождается, как это происходит с несчастной музыкой... Музыка, исчезающая едва родившись, уступает живописи, ставшей с применением лака вечной». ([Leonardo da Vinci: Frammenti letterari e filosofici] cit. *Fernand Baldensperger*. Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840, in: *Revue de Littérature Comparée*, XV/1, Paris, 1935, p. 79.)



живает: артистическим блеском или же возможностью научной интерпретации. *Одна из наиболее революционных функций кино будет состоять в том, что оно позволит увидеть тождество художественного и научного использования фотографии, которые до того по большей части существовали раздельно*<sup>23</sup>.

С одной стороны кино своими крупными планами, акцентированием скрытых деталей привычных нам реквизитов, исследованием банальных ситуаций под гениальным руководством объектива умножает понимание неизбежностей, управляющих нашим бытием, с другой стороны оно приходит к тому, что обеспечивает нам огромное и неожиданное свободное поле деятельности! Наши пивные и городские улицы, наши конторы и меблированные комнаты, наши вокзалы и фабрики, казалось, безнадежно замкнули нас в своем пространстве. Но тут пришло кино и взорвало этот каземат динамитом десятых долей секунд, и вот мы спокойно отправляемся в увлекательное путешествие по грудам его обломков. Под воздействием крупного плана раздвигается пространство, ускоренной съемки — время. И подобно тому как фотоувеличение не просто делает более ясным то, что «и так» можно разглядеть, а, напротив, вскрывает совершенно новые структуры организации материи, точно так же и ускоренная съемка показывает не только известные мотивы движения, но и открывает в этих знакомых движениях совершенно незнакомые, «производящие впечатление не замедления быстрых движений, а движений, своеобразно скользящих, парящих, неземных»<sup>24</sup>. В результате становится очевидным, что природа, открываемая камере — другая, чем та, что открывается глазу. Другая прежде всего потому, что место пространства, проработанного человеческим сознанием, занимает бессознательно освоенное пространство. И если вполне обычно, что в нашем сознании, пусть в самых грубых чертах, есть представление о человеческой походке, то сознанию определено ничего не известно о позе, занимаемой людьми в какую-либо долю секунды его ша-

<sup>23</sup> Если попытаться найти нечто подобное этой ситуации, то в качестве поучительной аналогии предстает живопись Возрождения. И в этом случае мы имеем дело с искусством, бесподобный взлет и значение которого в немалой степени основаны на том, что оно вобрало в себя ряд новых наук или, по крайней мере, новые научные данные. Оно прибегало к помощи анатомии и геометрии, математики, метеорологии и оптики цвета. «Ничто не представляется нам столь чуждым, — пишет Валери, — как странное притяжение Леонардо, для которого живопись была высшей целью и наивысшим проявлением познания, так что, по его убеждению, она требовала от художника энциклопедических познаний, и он сам не останавливался перед теоретическим анализом, поражающим нас, живущих сегодня, своей глубиной и точностью». (*Paul Valéry: Pièces sur l'art*, t. c., p. 191, «Autour de Corot».)

<sup>24</sup> *Rudolf Arnheim*, t. c., p. 138.



га. Пусть нам в общем знакомо движение, которым мы берем зажигалку или ложку, но мы едва ли что-нибудь знаем о том, что, собственно, происходит при этом между рукой и металлом, не говоря уже о том, что действие может варьироваться в зависимости от нашего состояния. Сюда-то и вторгается камера со своими вспомогательными средствами, спусками и подъемами, способностью прерывать и изолировать, растягивать и сжимать действие, увеличивать и уменьшать изображение. Она открыла нам область визуально-бессознательного, подобно тому как психоанализ — область инстинктивно-бессознательного.

#### XIV

С древнейших времен одной из важнейших задач искусства было порождение потребности, для полного удовлетворения которой время еще не пришло<sup>25</sup>. В истории каждой формы искусства есть критические моменты, когда она стремится к эффектам, которые без особых затруднений могут быть достигнуты лишь при изменении технического стандарта, т. е. в новой форме искусства. Возникающие подобным образом, в особенности в так называемые периоды декаданса, экстравагантные и

<sup>25</sup> «Произведение искусства, — утверждает Андре Бретон, — обладает ценностью лишь постольку, поскольку в нем проблескивают отсветы будущего». И в самом деле, становление каждой формы искусства находится на пересечении трех линий развития. Во-первых, на возникновение определенной формы искусства работает техника. Еще до появления кино существовали книжечки фотографий, при быстром перелистывании которых можно было увидеть поединок боксеров или теннисистов; на ярмарках были автоматы, вращением ручки запускавшие движущееся изображение. — Во-вторых, уже существующие формы искусства на определенных стадиях своего развития напряженно работают над достижением эффектов, которые позднее без особого труда даются новым формам искусства. Прежде чем кино получило достаточное развитие, дадаисты пытались своими действиями произвести на публику воздействие, которое Чаплин затем достигал вполне естественным способом. — В-третьих, зачастую неприметные социальные процессы вызывают изменение восприятия, которое находит применение только в новых формах искусства. Прежде чем кино начало собирать свою публику, в кайзеровской панораме собиралась публика, чтобы рассматривать картины, которые уже перестали быть неподвижными. Зрители находились перед ширмой, в которой были укреплены стереоскопы, по одному на каждого. Перед стереоскопами автоматически появлялись картины, которые через некоторое время сменялись другими. Сходными средствами пользовался еще Эдисон, который представлял фильм (до появления экрана и проектора) небольшому числу зрителей, смотревших в аппарат, в котором крутились кадры. — Между прочим, устройство кайзеровской панорамы особенно ясно выражает один диалектический момент развития. Незадолго до того как кино делает восприятие картин коллективным, перед стереоскопами этого быстро устаревшего учреждения взгляд одиночного зрителя на картину еще раз переживается с той же остротой, как некогда при взгляде жреца на изображение бога в святилище.

неудобоваримые проявления искусства в действительности берут свое начало из его богатейшего исторического энергетического центра. Последним скопищем подобных варваризмов был дадаизм. Лишь сейчас становится ясным его движущее начало: *дадаизм пытался достичь с помощью живописи (или литературы) эффекты, которые сегодня публика ищет в кино.*

Каждое принципиально новое, пионерское действие, рождающее потребность, заходит слишком далеко. Дадаизм делает это в той степени, что жертвует рыночными ценностями, которые свойственны кино в столь высокой мере, ради более значимых целеполаганий — которые он, разумеется, не осознает так, как это описано здесь. Возможности меркантильного использования своих произведений дадаисты придавали гораздо меньшее значение, чем исключению возможности использовать их как предмет благоговейного созерцания. Не в последнюю очередь они пытались достичь этого исключения за счет принципиального лишения материала искусства возвышенности. Их стихотворения — это «словесный салат», содержащий непристойные выражения и всякий словесный мусор, какой только можно вообразить. Не лучше и их картины, в которые они вставляли пуговицы и проездные билеты. Чего они достигали этими средствами, так это беспощадного уничтожения ауры творения, выжигая с помощью творческих методов на произведениях клеймо репродукции. Картина Арпа или стихотворение Аугуста Штрамма не дают, подобно картине Дерена (10) или стихотворению Рильке, времени на то, чтобы собраться и прийти к какому-то мнению. В противоположность созерцательности, ставшей при вырождении буржуазии школой асоциального поведения, возникает развлечение как разновидность социального поведения<sup>26</sup>. Проявления дадаизма в искусстве и в самом деле были сильным развлечением, поскольку превращали произведение искусства в центр скандала. Оно должно было соответствовать прежде всего *одному* требованию: вызывать общественное раздражение.

Из манящей оптической иллюзии или убедительного звукового образа произведение искусства превратилось у дадаистов в снаряд. Оно по-

---

(10) Ганс Арп (Arp, 1887–1966) — немецкий художник и поэт, дадаист, а позднее — сюрреалист; Аугуст Штрамм (Stramm, 1874–1915) — немецкий поэт, один из наиболее ярких экспрессионистов; Андре Дерен (Derain, 1880–1954) — французский художник, представитель фовизма.

<sup>26</sup> Теологический прообраз этой созерцательности — сознание бытия наедине с богом. Это сознание питало в великие времена буржуазии свободу, потряхнувшую церковную опеку. В период ее упадка то же сознание стало ответом на скрытую тенденцию исключить из области социального те силы, которые единичный человек привлекает в движение в общении с богом.

ражает зрителя. Оно приобрело тактильные свойства. Тем самым оно способствовало возникновению потребности в кино, развлекательная стихия которого в первую очередь также носит тактильный характер, а именно основывается на смене места действия и точки съемки, которые рывками обрушиваются на зрителя. Можно сравнить полотно экрана, на котором демонстрируется фильм, с полотном живописного изображения. Живописное полотно приглашает зрителя к созерцанию; перед ним зритель может предаться сменяющим друг друга ассоциациям. Перед кинокадром это невозможно. Едва он охватил его взглядом, как тот уже изменился. Он не поддается фиксации. Дюамель (11), ненавидящий кино и ничего не понявший в его значении, но кое-что в его структуре, характеризует это обстоятельство так: «Я больше не могу думать о том, о чем хочу. Место моих мыслей заняли движущиеся образы»<sup>27</sup>. Действительно, цепь ассоциаций видящего эти образы тут же прерывается их сменой. На этом основывается шоковое воздействие кино, которое, как и всякое шоковое воздействие, требует для преодоления еще более высокой степени присутствия духа<sup>28</sup>. *В силу своей технической структуры кино высвободило физическое шоковое воздействие, которое дадаизм еще словно упаковывал в моральное, из этой обертки*<sup>29</sup>.

## XV

Массы — это матрица, из которой в настоящий момент всякое привычное отношение к произведениям искусства выходит перерожденным. Количество перешло в качество: *очень значительное приращение*

---

(11) Жорж Дюамель (1884-1966) — французский писатель, пацифист и критик современной технической цивилизации.

<sup>27</sup> *Georges Duhamel: Scènes de la vie future*. 2e ed., Paris, 1930, p. 52.

<sup>28</sup> Кино — форма искусства, соответствующая возросшей угрозе жизни, с которой приходится сталкиваться живущим в наши дни людям. Потребность в шоковом воздействии — адаптационная реакция человека на подстерегающие его опасности. Кино отвечает глубинному изменению апперцепционных механизмов — изменениям, которые в масштабе частной жизни ощущает каждый прохожий в толпе большого города, а в масштабе историческом — каждый гражданин современного государства.

<sup>29</sup> Как и в случае с дадаизмом, от кино можно получить важные комментарии также и к кубизму и футуризму. Оба течения оказываются несовершенными попытками искусства ответить на преобразование действительности под воздействием аппаратуры. Эти школы попытались, в отличие от кино, сделать это не через использование аппаратуры для художественного представления реальности, а через своего рода сплавление изображаемой действительности с аппаратурой. При этом в кубизме основную роль играет предвосхищение конструкции оптической аппаратуры; в футуризме — предвосхищение эффектов этой аппаратуры, проявляющихся при быстром движении киноленты.

массы участников привело к изменению способа участия. Не следует смущаться тем, что первоначально это участие предстает в несколько дискредитированном образе. Однако было немало тех, кто страстно следовал именно этой внешней стороне предмета. Наиболее радикальным среди них был Дюамель. В чем он прежде всего упрекает кино, так это в форме участия, которое оно пробуждает в массах. Он называет кино «временпрепровождением для илотов, развлечением для необразованных, жалких, изнуренных трудом созданий, скупаемых заботами... зрелищем, не требующим никакой концентрации, не предполагающим никаких умственных способностей..., не зажигающим в сердцах никакого света и не пробуждающим никаких других надежд кроме смешной надежды однажды стать «звездой» в Лос-Анджелесе»<sup>30</sup>. Как видно, это в сущности старая жалоба, что массы ищут развлечения, в то время как искусство требует от зрителя концентрации. Это общее место. Следует однако проверить, можно ли на него опираться в изучении кино. — Тут требуется более пристальный взгляд. Развлечение и концентрация составляют противоположность, позволяющую сформулировать следующее положение: тот, кто концентрируется на произведении искусства, погружается в него; он входит в это произведение, подобно художнику-герою китайской легенды, созерцающему свое законченное произведение. В свою очередь развлекающиеся массы, напротив, погружают произведение искусства в себя. Наиболее очевидна в этом отношении архитектура. Она с давних времен представляла прототип произведения искусства, восприятие которого не требует концентрации и происходит в коллективных формах. Законы ее восприятия наиболее поучительны.

Архитектура сопровождает человечество с древнейших времен. Многие формы искусства возникли и ушли в небытие. Трагедия возникает у греков и исчезает вместе с ними, возрождаясь столетия спустя только в своих «правилах». Эпос, истоки которого находятся в юности народов, угасает в Европе с завершением Ренессанса. Станковая живопись была порождением Средневековья, и ничто не гарантирует ей постоянного существования. Однако потребность человека в помещении непрестанна. Зодчество никогда не прерывалось. Его история продолжительнее любого другого искусства, и осознание его воздействия значимо для каждой попытки понять отношение масс к произведению искусства. Архитектура воспринимается двояким образом: через использование и восприятие. Или, точнее говоря: тактильно и оптически. Для такого восприятия не существует понятия, если представлять его себе по образцу

---

<sup>30</sup> Duhamel, l. c., p. 58.

концентрированного, собранного восприятия, которое характерно, например, для туристов, рассматривающих знаменитые сооружения. Дело в том, что в тактильной области отсутствует эквивалент того, чем в области оптической является созерцание. Тактильное восприятие проходит не столько через внимание, сколько через привычку. По отношению к архитектуре она в значительной степени определяет даже оптическое восприятие. Ведь и оно в своей основе осуществляется гораздо больше походя, а не как напряженное всматривание. Однако это выработанное архитектурой восприятие в определенных условиях приобретает каноническое значение. *Ибо задачи, которые ставят перед человеческим восприятием переломные исторические эпохи, вообще не могут быть решены на пути чистой оптики, то есть созерцания. С ними можно справиться постепенно, опираясь на тактильное восприятие, через привыкание.*

Привыкнуть может и несобранный. Более того: способность решения некоторых задач в расслабленном состоянии как раз и доказывает, что их решение стало привычкой. Развлекательное, расслабляющее искусство незаметно проверяет, какова способность решения новых задач восприятия. Поскольку единичный человек вообще-то испытывает искушение избегать подобных задач, искусство будет выхватывать сложнейшие и важнейшие из них там, где оно может мобилизовать массы. Сегодня оно делает это в кино. *Прямым инструментом тренировки рассеянного восприятия, становящегося все более заметным во всех областях искусства и являющегося симптомом глубокого преобразования восприятия, является кино.* Своим шоковым воздействием кино отвечает этой форме восприятия. Кино вытесняет культовое значение не только тем, что помещает публику в оценивающую позицию, но тем, что эта оценивающая позиция в кино не требует внимания. Публика оказывается экзаменатором, но рассеянным.

## Послесловие

Все возрастающая пролетаризация современного человека и все возрастающая организация масс представляют собой две стороны одного и того же процесса. Фашизм пытается организовать возникающие пролетаризированные массы, не затрагивая имущественных отношений, к устранению которых они стремятся. Он видит свой шанс в том, чтобы дать массам возможность выразиться (но ни в коем случае не реализовать свои права)<sup>31</sup>. Массы обладают правом на изменение имуществен-

---

<sup>31</sup> При этом важен — в особенности в отношении еженедельной кинохроники, пропагандистское значение которой трудно переоценить, — один технический момент.

ных отношений; фашизм стремится дать им возможность *самовыражения* при сохранении этих отношений. *Фашизм вполне последовательно приходит к эстетизации политической жизни.* Насилию над массами, которые он в культе фюрера распластывает по земле, соответствует насилие над киноаппаратурой, которую он использует для создания культовых символов.

*Все усилия по эстетизации политики достигают высшей степени в одной точке. И этой точкой является война.* Война, и только война дает возможность направлять к единой цели массовые движения величайшего масштаба при сохранении существующих имущественных отношений. Так выглядит ситуация с точки зрения политики. С точки зрения техники ее можно охарактеризовать следующим образом: только война позволяет мобилизовать все технические средства современности при сохранении имущественных отношений. Само собой разумеется, что фашизм не пользуется в своем прославлении войны этими аргументами. Тем не менее стоит взглянуть на них. В манифесте Маринетти по поводу колониальной войны в Эфиопии говорится: «двадцать семь лет противимся мы, футуристы, тому, что война признается антиэстетичной... Соответственно мы констатируем: ...война прекрасна, потому что обосновывает, благодаря противогазам, возбуждающим ужас мегафонам, огнеметам и легким танкам господство человека над поработенной машиной. Война прекрасна, потому что начинает превращать в реальность металлизацию человеческого тела, бывшую до того предметом мечты. Война прекрасна, потому что делает более пышным цветущий луг вокруг огненных орхидей митральез. Война прекрасна, потому что соединяет в одну симфонию ружейную стрельбу, канонаду, временное затишье, аромат духов и запахи мертвечины. Война прекрасна, потому что создает новую архитектуру, такую как архитектура тяжелых танков, геометрических фигур авиационных эскадрилей, столбов дыма, поднимающихся над горящими деревнями, и много другое... Поэты и художники футу-

---

*Массовая репродукция оказывается особо созвучной репродукции масс.* В больших праздничных шествиях, грандиозных съездах, массовых спортивных мероприятиях и военных действиях — во всем, на что направлен в наши дни кинопрокат, массы получают возможность взглянуть самим себе в лицо. Этот процесс, на значимости которого не требуется особо останавливаться, теснейшим образом связан с развитием записывающей и воспроизводящей техники. Вообще движения масс четче воспринимаются аппаратурой, чем глазом. Сотни тысяч людей лучше всего охватывать с высоты птичьего полета. И хотя эта точка зрения доступна глазу так же, как и объективу, все же картина, полученная глазом, не поддается, в отличие от снимка, увеличению. Это значит, что массовые действия, а также война представляют собой форму человеческой деятельности, особенно соответствующую возможностям аппаратуры.



ризма, вспомните об этих принципах эстетики войны, чтобы они осветили... вашу борьбу за новую поэзию и новую пластику!»<sup>32</sup>

Преимущество этого манифеста — его ясность. Поставленные в нем вопросы вполне заслуживают диалектического рассмотрения. Тогда диалектика современной войны приобретает следующий вид: если естественное использование производительных сил сдерживается имущественными отношениями, то нарастание технических возможностей, темпа, энергетических мощностей вынуждает к их неестественному использованию. Они находят его в войне, которая своими разрушениями доказывает, что общество еще не созрело для того, чтобы превратить технику в свой инструмент, что техника еще недостаточно развита для того, чтобы справиться со стихийными силами общества. Империалистическая война в своих наиболее ужасающих чертах определяется несоответствием между огромными производительными силами и их неполным использованием в производственном процессе (иначе говоря, безработицей и недостатком рынков сбыта). *Империалистическая война — это мятеж техники, предъявляющей к «человеческому материалу» те требования, для реализации которых общество не дает естественного материала.* Вместо того, чтобы строить водные каналы, она направляет людской поток в русла траншей, вместо того, чтобы использовать аэропланы для посевных работ, она осыпает города зажигательными бомбами, а в газовой войне она нашла новое средство уничтожения аур.

«Fiat ars — pereat mundus», (12) — провозглашает фашизм и ожидает художественного удовлетворения преобразованных техникой чувств восприятия, как заявляет Маринетти, от войны. Это очевидное доведение принципа l'art pour l'art до его логического завершения. Человечество, которое некогда у Гомера было предметом увеселения для наблюдавших за ним богов, стала таковым для самого себя. Его самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга. *Вот что означает эстетизация политики, которую проводит фашизм. Коммунизм отвечает на это политизацией искусства.*

<sup>32</sup> cit. La Stampa, Torino.

(12) «Пусть погибнет мир, но торжествует искусство»: Бенямин переиначивает известное латинское изречение (считается, что оно было девизом императора Фердинанда I) fiat justitia — pereat mundus «пусть погибнет мир, но торжествует правосудие».



## ПАРИЖ, СТОЛИЦА XIX СТОЛЕТИЯ

Синие воды, розовые цветы;  
Вечер услаждает взор;  
Прогуливаются. Первыми важные дамы,  
За ними шествуют дамы попроще.

*Nguyen-Trong-Hiep: Paris capitale de la France (1897)*

### I. Фурье, или пассажи

De ces palais les colonnes magiques  
A l'amateur montrent de toutes parts  
Dans les objets, qu'évalent leurs portiques  
Que l'industrie est rivale des arts.

*Nouveaux tableaux de Paris (1828) (1)*

Большая часть парижских пассажей возникла за полтора десятилетия, прошедших после 1822 года. Первой предпосылкой их появления был подъем текстильной торговли. Появляются *magasins de nouveauté* (2), первые торговые заведения, у которых в том же помещении были достаточно большие склады. Они были предшественниками универсальных магазинов. Это было время, о котором Бальзак писал: «Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleur depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis» (3). Пассажи — это центры торговли предметами роскоши. При их отделке искусство поступает на службу к торговцу. Современники не устают восхищаться ими. Еще долгое время они остаются достопри-

---

(1) Магические колонны этих дворцов

Доказывают любителю искусства всесторонне  
Предметами, что выставлены в их портиках,  
Что промышленность — соперница искусства.

*Новые картины Парижа*

(2) Магазины модных новинок (фр.).

(3) «Великая поэма витрин возносит свои разноцветные строфы от площади Мадлен до ворот Сен-Дени» («История и физиология парижских бульваров»).

мечательностью для приезжих. Один из «Иллюстрированных путеводителей по Парижу» сообщает: «Эти пассажи, новейшее изобретение индустриального комфорта, представляют собой находящиеся под стеклянной крышей, облицованные мрамором проходы через целые группы домов, владельцы которых объединились для такого предприятия. По обе стороны этих проходов, свет в которых падает сверху, расположены шикарные магазины, так что подобный пассаж — город, даже весь мир в миниатюре». В пассажах были установлены первые газовые фонари.

Второй предпосылкой возникновения пассажей было начало использования металлических конструкций в строительстве. С позиций ампира эта техника должна была содействовать обновлению архитектуры в древнегреческом духе. Теоретик архитектуры Бёттихер выражает общее убеждение, когда говорит, что «в отношении художественных форм новой системы» должен вступить в силу «формальный принцип эллинистического образца». Ампир — это стиль революционного терроризма, для которого государство — самоцель. Столь же мало как Наполеон понял функциональную природу государства как инструмента классового господства буржуазии, столь же мало архитекторы его времени постигли функциональную природу железа, с которым начинается господство конструктивного принципа в архитектуре. Эти архитекторы придавали опорным балкам вид помпеевых колонн, а фабричным зданиям — вид жилых домов, подобно тому как позднее первые вокзалы повторяли загородные домики в швейцарском стиле. «Конструкция берет на себя роль подсознания». Тем не менее понятие инженера, возникшее в эпоху революционных войн, становится все более значительным, и начинается борьба между конструктором и декоратором, между *Ecole Polytechnique* и *Ecole des Beaux-Arts* (4).

Впервые в истории архитектуры появляется искусственный строительный материал — железо. Оно подчиняется развитию, темп которого в ходе столетия возрастает. Решающим импульсом развития было то, что локомотивы, попытки использования которых начались с конца двадцатых годов, могли двигаться только по железным рельсам. Рельс становится первой монтируемой деталью, предшественником балки. Железа избегают при строительстве жилых домов и используют его в пассажах, выставочных залах, вокзалах — зданиях, предназначенных для временного пребывания. Одновременно расширяется архитектурная сфера стекла. Однако общественные предпосылки для его интенсивного применения в качестве строительного материала возникают лишь столетие

---

(4) Политехнический институт и художественный институт.

спустя. Еще в «Стеклянной архитектуре» Шербарта (1914) (5) его применение является частью литературной утопии.

*Chaque époque rêve la suivante.*

*Michelet: Avenir! Avenir! (6)*

Форме нового средства производства, которая вначале еще повторяет форму старого (Маркс), в коллективном сознании соответствуют образы, в которых новое пронизано старым. Эти образы — выражение желаний, и коллектив пытается преодолеть или смягчить в них незавершенность общественного продукта, а также недостатки общественного способа производства. Вместе с тем в этих видениях выражается настойчивое стремление отмежеваться от устаревшего — а это значит: от ближайшего прошлого. Эти тенденции отсылают фантастические образы, вызванные к жизни новым, обратно к тому, что безвозвратно прошло. В видении, в котором перед глазами каждой эпохи предстает следующая за ней, эта последующая эпоха предстает соединенной с элементами первобытного прошлого, то есть бесклассового общества. Первобытный опыт, хранящийся в бессознательном коллектива, рождает в сочетании с новым утопию, оставляющую свой след в тысяче жизненных конфигураций, от долговременных построек до мимолетной моды.

Эти отношения проявляются в утопии Фурье. Ее внутренний импульс — появление машин. Но это не выражается непосредственно в ее образах; они исходят из аморальности торгового предпринимательства и прислуживающей ему псевдоморали. Фаланстер должен вернуть людей к ситуации, в которой нравственность оказывается излишней. Его чрезвычайно сложная организация оказывается машинерией. Зубчатые колеса страстей, тесное взаимодействие механических и интригующих страстей представляют собой примитивную аналогию машины на психологическом материале. Этот составленный из людей механизм производит страну с молочными реками и кисельными берегами, древнюю мечту, которую утопия Фурье наполнила новой жизнью.

В пассажах Фурье увидел архитектурный канон фаланстера. Примечательна при этом их реакционная трансформация: созданные для торговых целей, пассажи превращаются у Фурье в жилые помещения. Фаланстер — это город из пассажей. В среде строгих форм ампира Фурье стро-

---

(5) Фантастический роман немецкого поэта и писателя, предтечи литературы модернизма Пауля Шербарта (Scheerbart, 1863–1915).

(6) «Каждой эпохе грежит следующая за ней», — слова французского историка Жюль Мишле (1798–1874).

ит пеструю идиллию бидермейера. Ее поблекший блеск еще ощущается у Золя. Он подхватывает идеи Фурье в «Труде», прощаясь с пассажирами в «Терезе Ракен». Маркс в полемике с Карлом Грюном встал на защиту Фурье, подчеркивая созданный им «грандиозный образ человеческой жизни». Он обратил внимание и на юмор Фурье. Действительно, Жан Поль в своей «Леване» столь же сродни Фурье-педагогу, как Шербарт в своей «Стеклянной архитектуре» — Фурье-утописту.

## II. Дагерр, или панорамы

Solei, prends garde à toi!

A. J. Wiertz. *Œuvres littéraires* (Paris 1870) (7)

Подобно тому как архитектура в своем развитии начинает перерастать искусство, то же происходит с живописью в панорамах. Кульминация в подготовке панорам совпадает с появлением пассажей. Стремление превратить панорамы в совершенную имитацию природы с помощью ухищрений художественной техники было неумолимо. Делались попытки воссоздать смену освещения в течение дня, восход луны, шум водопада. Давид советует своим ученикам использовать для панорам зарисовки с натуры. Создавая обманчивые имитации природных процессов, панорамы предвосхищают то, что последовало за фотографией — кино и звуковое кино.

Вместе с панорамой возникла панорамная литература. В нее входят «Книга о самом разном», «Французы, изображенные ими самими», «Дьявол в Париже», «Большой город». В этих книгах подготавливалась коллективная беллетристическая деятельность, для которой в тридцатые годы Жирарден открыл поле деятельности в иллюстрированном листке. Они состоят из отдельных очерков, чья анекдотическая форма соответствует объемному первому плану панорамы, а информативная основа — живописному второму плану панорамы. Эта литература панорамна и в социальном плане. В последний раз рабочий — вне своего класса — появляется как стаффаж идиллии.

Панорамы, возвещая переворот в отношении искусства к технике, являются в то же самое время выражением нового жизнеощущения. Горожанин, чье политическое превосходство над селом неоднократно проявляется на протяжении столетия, предпринимает попытку доставить сельскую местность в город. В панорамах город раздвигает свои границы, захватывая окружающую местность, подобно тому как он делает это позднее, более утонченным образом, для фланера. Дагерр — ученик художника-пано-

(7) «Солнце, берегись!»

А. Вирц. Литературные сочинения.

рамиста Прево, чьи работы находятся в пассаже панорам. Описание панорам Прево и Дагерра. В 1839 году панорама Дагерра сгорела. В том же году он объявляет об изобретении дагерротипии.

Араго представляет фотографию в парламентской речи. Он указывает на ее место в истории техники. Он пророчит ей применение в области науки. Художники же принимаются дискутировать о ее художественной ценности. Появление фотографии ведет к уничтожению большого ремесленного сословия портретистов-миниатюристов. Это происходит не только по экономическим причинам. Ранняя фотография в художественном отношении превосходила портретную миниатюру. Технической причиной этого была длительная выдержка, которая требовала высочайшей концентрации от снимаемого. Социальная причина этого заключалась в том обстоятельстве, что фотографы были представителями культурного авангарда, он же поставлял значительную часть их клиентуры. Из того, что Надар (8) затеял съемку в канализационной системе Парижа, ясно, что он опережал в своем развитии собратьев по художественному ремеслу. Ведь он тем самым впервые сделал объектив инструментом, совершающим открытия. Его значение тем больше, чем более сомнительным ощущается в свете новой технической и общественной реальности субъективный момент в живописной и графической информации.

Всемирная выставка 1855 года впервые включает специальную экспозицию «Фотография». В том же году Вирц публикует статью о фотографии, признавая за ней задачу философского озарения живописи. Он понимал, как показывают его собственные живописные работы, это озарение в политическом смысле. Таким образом, Вирца можно считать первым, кто если и не предвосхитил монтаж как использование фотографии в агитационных целях, то по крайней мере выдвинул требование такого рода. С развитием средств коммуникации информационное значение живописи убывает. Реагируя на фотографию, она сначала начинает подчеркивать цветовые элементы изображения. Когда импрессионизм сменяется кубизмом, живопись открывает для себя еще одну область, в которую фотография последовать за ней пока еще не может. Фотография в свою очередь резко расширяет, начиная с середины века, сферу своего товарного применения, предложив на рынок в неограниченных количествах портреты, пейзажи, сцены, которые либо вообще не находили применения, либо только в качестве изображения для конкретного заказчика. Чтобы повысить сбыт, она обновила свои объекты новой модной техникой съемки, определившей дальнейшую историю фотографии.

---

(8) Надар (настоящее имя — Феликс Турнашон, 1820–1910) — французский фотограф.

### III. Гранвиль, или всемирные выставки

Qui, quand le monde entier, de Paris jusqu'en Chine,  
O divin Saint-Simon, sera dans ta doctrine,  
L'âge d'or doit renaître avec tout son éclat,  
Les fleuves rouleront du thé, du chocolat;  
Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine,  
Et les brochets au bleu nageront dans la Seine;  
Les épinards viendront au monde fricassés,  
Avec des croûtons frits tout au tour concassés.  
Les arbres produiront des pommes en compotes  
Et l'on moissonnera des cerricks et des bottes;  
Il neigera du vin, il pleuvra des poulets,  
Et du ciel les canards tomberont aux navets.

*Langlé et Vanderbusch; Louis et le Saint-Simonien (1832) (9)*

Всемирные выставки — это места паломничества к товарному фетишу. «L'Europe s'est déplacé pour voir des marchandises» (10), — говорит Тэн в 1855 году. Всемирным выставкам предшествуют национальные промышленные выставки, первая из которых состоялась в 1798 году на Марсовом поле. В ее основе — стремление «развлечь рабочий люд, чтобы она стала праздником его эмансипации». Рабочий человек как клиент находится на переднем плане. Структура индустрии развлечений еще не сформировалась. Народный праздник должен эту структуру создать. Прославляющая индустрию речь Шапталя открывает выставку. Сен-симонисты, планирующие индустриализацию планеты, подхватывают идею всемирных выставок. Шевалье, первый авторитет в новой области, был учеником Энфантина и издателем сен-симонистской газеты «Globe». Сен-симонисты предвидели развитие мировой экономики, но не классовой борьбы. Участвуя в промышленных и коммерческих предприятиях середины века, они были беспомощны в вопросах, касающихся пролетариата. Всемирные выставки высвечивают меновую стоимость товара. Они создают

- (9) Что, божественный Сен-Симон, если бы весь мир,  
От Парижа до Китая, был устроен по твоему учению,  
Наступил бы поистине золотой век,  
Потекли бы реки из чая и шоколада;  
Жареные барашки прыгали бы по лугам,  
И тушеные шуки плавали б в Сене;  
И шпинат появлялся б на свет во фрикассе,  
Вместе с крутонами, нашинкованными и пассированными.  
На деревьях росли б яблочные компоты,  
Вместо дождя с неба шло бы вино, а вместо снега  
Падали б куры и утки с брюшкой.

*Лангле и Вандербуш. Луи и сен-симонист.*

- (10) «Вся Европа тронулась с места, чтобы посмотреть на товары».

ситуацию, в которой их потребительская стоимость отстает на второй план. Они открывают фантасмагорию, в которую человек вступает, чтобы отдаться развлечению. Индустрия развлечений облегчает его положение, поднимая его на уровень товара. Он вверяет себя ее манипуляциям, наслаждаясь отчуждением от себя самого и от других. Интронизация товара и окружающий его ореол развлечения составляет тайную тему искусства Гранвиля (11). Этому соответствует диссонанс между его утопическим и его циническим элементом. Его утонченность в изображении мертвых объектов соответствует тому, что Маркс назвал «теологическими ухищрениями» товара. Она находит выражение в «spécialité» — эксклюзивной товарной марке, появляющейся в это время в индустрии предметов роскоши, карандаш Гранвиля превращает всю природу в такой товар. Он изображает ее в том же духе, в каком реклама — это слово появляется тоже в это время — начинает представлять свой объект. В конце концов он сходит с ума.

Мода: Госпожа Смерть! Госпожа Смерть!

*Леопарди. Диалог Моды со Смертью.*

Всемирные выставки возводят товарную вселенную. Фантазии Гранвиля переносят товарные характеристики на вселенную. Они модернизируют ее. Кольца Сатурна превращаются в чугунный балкон, на который его обитатели по вечерам выходят подышать свежим воздухом. Литературным эквивалентом этих графических фантазий являются книги естествоиспытателя — фурьериста Туссеня. Мода предписывает ритуал, в соответствии с которым полагается почитать фетиш товара, Гранвиль расширил границы ее претензий, так что они охватили как предметы повседневного обихода, так и космическое пространство. Доводя ситуацию до крайности, он вскрывает природу моды. Она находится в противоречии с органическим миром. Она накрывает органическое тело колпаком неорганического мира. Она блюдет в живом права трупа. Ее жизненный нерв — фетишизм, подчиняющийся сексапильности неорганического мира. Культ товара берет его к себе на службу.

К парижской всемирной выставке 1867 года Виктор Гюго выпустил манифест: «К народам Европы». Раньше и более внятно их интересы были выражены французскими делегациями рабочих, первая из которых была откомандирована на лондонскую всемирную выставку 1851 года, вторая, насчитывавшая 750 человек, — на выставку 1862 года. Эта вторая

---

(11) Гранвиль (Grandville, наст. имя Жан-Жак Исидор Жерар, 1803–1847) — график-карикатурист, создатель актуальных сатирических произведений и литературных иллюстраций (Лафонтен, Беранже, Гюго).



делегация опосредованно имела значение для основания международной ассоциации рабочих Маркса. Фантазмагория капиталистической культуры достигает ослепительного расцвета на всемирной выставке 1867 года. Империя находится в зените мощи. Париж подтверждает свою славу столицы роскоши и моды. Оффенбах задает ритм парижской жизни. Оперетта — ироническая утопия непоколебимого господства капитала.

#### IV. Луи-Филипп, или интерьер

Une tête, sur la table de nuit, repose  
Comme un renoncule.

*Baudelaire. Un martyr. (12)*

При Луи-Филиппе на историческую арену выходит приватье, частное лицо. Расширение демократического государственного аппарата совпадает с парламентской коррупцией, организованной Гио. Под ее сенью господствующий класс делает историю, преследуя свои корыстные интересы. Он развивает железные дороги, чтобы повесить свои дивиденды. Он поддерживает господство Луи-Филиппа, как власть главного рантье. В ходе июльской революции буржуазия достигла целей 1789 года (Маркс).

Для приватье жизненное пространство впервые вступает в конфликт с рабочим местом. Основой жизненного пространства является интерьер. Контора является его дополнением. Приватье, сводящий счета с реальностью в конторе, требует, чтобы интерьер питал его иллюзии. Эта необходимость оказывается тем более настоятельной, что он не собирается расширить свои деловые соображения до пределов общественных. Создавая свое частное пространство, он уходит и от того, и от другого. Отсюда фантазмагории интерьера. Для приватье это вселенная. Он собирает в нем то, что удалено в пространстве и времени. Его салон — ложа во всемирном театре.

Экскурс о стиле модерн. Потрясение интерьера происходит на рубеже веков в стиле модерн. Впрочем, по своей идеологии он кажется доведением интерьера до совершенства. Просветление одинокой души — вот его цель. Индивидуализм — вот его теория. У Вандервельде дом оказывается выражением личности. Орнамент в этом доме — то же, что сигнатура у картины. Реальное значение стиля модерн не проявляется в этой идеологии. Он является последней попыткой прорыва искусства, осаж-

(12) Отрубленная голова на столике лежит,  
Как лютик небывалый.

*Бодлер. Мученица (Пер. В. Левика)*

денного техникой в его башне из слоновой кости. Он мобилизует все ресурсы проникновенности. Они находят выражение в медиумическом языке линий, в цветке как символе обнаженной, дикорастущей природы, противостоящей технизированному окружению человека. Новые элементы металлических строительных конструкций, формы балок занимают модерн. Через орнамент он пытается вернуть эти формы в область искусства. Бетон открывает ему новые возможности пластического моделирования в архитектуре. В это время реальный центр тяжести жизненного пространства смещается в бюро. Лишенный реальности создает ее в своем жилище. Итог стиля модерн подводит «Строитель Сольнес» (13): попытка индивидуума померяться силами с техникой, опираясь на силы своей души, кончается гибелью.

Je crois... à mon âme: la Chose.

Léon Deubel. *Œuvres. (Paris, 1929)* (14)

Интерьер — прибежище искусства. Коллекционер — истинный обитатель интерьера. Его дело — просветление вещей. Ему выпал сизифов труд приобретением предметов в свое владение смахнуть с них товарный характер. Однако вместо потребительской стоимости он придает им лишь любительскую стоимость. Коллекционер в своих мечтах уносится не только в удаленный мир или мир прошлого, но и в более совершенный мир, в котором люди хотя так же мало наделены тем, в чем они нуждаются, как и в мире обыденном, но вещи в нем свободны от тяжелой обязанности быть полезными.

Интерьер — не только вселенная, но и футляр рантье. Жить — значит оставлять следы. В интерьере они подчеркнуты. Придумывается множество чехлов и покрытий, футляров и коробочек, в которых запечатлеваются следы повседневных предметов обихода. Следы обитателя также запечатлеваются в интерьере. Возникает литературный детектив, идущий по этим следам. Первым физиогномистом интерьера был По, как об этом свидетельствует «Философия обстановки» и его детективные новеллы. Преступники первых детективных романов — не джентльмены и не отбросы общества, а частные лица из буржуазной среды.

---

(13) Драма Г. Ибсена (1892).

(14) «Я верю... в свою душу: вещь».

Леон Дебель. Сочинения.

## V. Бодлер, или парижские улицы

Tout pour moi devient Allégorie.

*Baudelaire. Le Cygne (15)*

Талант Бодлера, питающийся меланхолией, — талант аллегорический. У Бодлера Париж впервые становится предметом лирической поэзии. Эта лирика — не воспевание родных мест, взгляд аллегорического поэта, направленный на город, — скорее взгляд отчужденного человека. Это взгляд фланера, чей образ жизни еще окружает будущее безотрадное существование жителя мегаполиса примиряющим ореолом. Фланер стоит еще на пороге, пороге и мегаполиса, и класса буржуазии. Ни тот, ни другой еще не одолели его. Ни там, ни тут он не ощущает себя как дома. Он ищет прибежище в толпе. Ранние рассуждения о физиогномике толпы можно найти у Энгельса и По. Толпа — это вуаль, через которую привычная городская среда подмигивает фланеру как фантасмагории. В толпе город — то пейзаж, то жилая комната. Из них потом возводится универмаг, который использует фланера для повышения товарооборота. Универмаг — последняя проделка фланера.

В обличье фланера на рынок выходит интеллигенция. Как ей кажется, чтобы посмотреть на него, а в действительности уже для того, чтобы найти покупателя. На этой промежуточной станции, когда у нее еще есть мечтаны, но она уже начинает осваиваться на рынке, она выступает как богема. Неопределенность ее экономического положения соответствует неопределенности ее политической функции. Наиболее ясно она проявляется в деятельности профессиональных заговорщиков, сплошь принадлежащих богеме. Первоначальная сфера их активности — армия, затем — мелкая буржуазия, иногда пролетариат. Однако этот слой видит в подлинных вождях пролетариата своих противников. «Коммунистический манифест» означает конец их политического существования. Поэзия Бодлера черпает свои силы из бунтарского пафоса этого слоя. Он встает на сторону асоциальных элементов. Единственная возможность реализации половой близости для него — с проституткой.

Facilis descensus Averno.

*Vergilius. Aeneis (16)*

Лирика Бодлера уникальна тем, что образы женщины и смерти пересекаются в третьем образе — образе Парижа. Париж его стихотворе-

---

(15) «Все для меня становится аллегорией».

*Бодлер Ш. Лебедь.*

(16) «Легок спуск в Аверну» (т. е. в преисподнюю).

*Вергилий. Энеида, VI. 126.*

ний — ушедший в пучину город, больше подводный, чем подземный. Хтонические элементы города — его топографическая основа, старое, высохшее русло Сены — нашли у него некоторое выражение. И все же принципиальное значение в «мертвенной идиллике» города у Бодлера имеет социальный субстрат, современный. Современность задает основной акцент его поэзии. В виде сплина он разбивает идеал («Сплин и идеал»). Однако как раз дух современности постоянно ссылается на первобытную древность. Здесь это происходит через двусмысленность, которая свойственна общественным отношениям и порождениям этой эпохи. Двусмысленность — наглядное проявление диалектики, застывший закон диалектики. Это остановившееся состояние — утопия, а диалектическая картина — порождение мечты. Такая картина изображает товар как таковой: как фетиш. Такую картину являют пассажи, одновременно и дом, и звезды. Такую картину являет проститутка, являющаяся и продавщицей, и товаром.

*Je voyage pour connaître ma géographie. (17)*

*Заметки сумасшедшего (Париж, 1907)*

Последнее стихотворение «Цветов зла», «Путешествие»: «Le mort? vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre» (18). Последнее путешествие фланера: смерть. Ее цель: познавать новое. «Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau» (19). Новизна — качество, независимое от потребительской стоимости товара. Она составляет источник неотчуждаемого обманчивого блеска образов, порождаемых коллективным бессознательным. Это квинтэссенция псевдосознания, неутомимым агентом которого является мода. Этот блеск нового отражается, словно одно зеркало в другом, в столь же обманчивом впечатлении, будто все постоянно повторяется. Результатом этой игры зеркал является фантасмагория «истории культуры», в которой буржуазия наслаждается своим псевдосознанием. Искусству, начинающему сомневаться в своем предназначении и перестающему быть «inséparable de l'utilité» (20) (Бодлер), приходится принять новое в качестве высшей ценности. *Arbiter novarum rerum* (21) для него становится сноб. Для искусства он то же, что денди для моды. Как в XVII веке аллегория становится каноном диалектических картин, так в XIX — новинка. Спутницами магазинов новинок оказываются

(17) «Путешествие, чтобы познакомиться с моей географией» (фр.).

(18) «Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь ветрило!» (Пер. М. Цветаевой).

(19) «В неведомую глубь — чтоб новое обрести» (Пер. М. Цветаевой).

(20) «Неотделимым от полезного» (фр.).

(21) «Арбитр в делах нового» (лат.).

газеты. Пресса организует рынок духовных ценностей, на котором поначалу возникает бум. Нонконформисты восстают против того, что искусство отдают во власть рынка. Они собираются под знаменем «l'art pour l'art». Из этого лозунга возникает концепция гезамткунстверка, который является попыткой отгородить искусство от влияния технического прогресса. Благоговение, составляющее его ритуал, является другим полюсом развлечения, озаряющего товар. Оба они абстрагируются от общественного бытия человека. Бодлер оказывается слабее чар Вагнера.

## VI. Осман, или баррикады

J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,  
De la belle nature inspirant le grand art,  
Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard;  
J'ai l'amour du printemps en fleurs: femmes et roses!

*Baron Hausmann. Confession d'un lion devenu vieux (22)*

Цветущее пространство декораций,  
Сень леса или блеск дворца, —  
Закон всеильной перспективы  
На сцене властен без конца.

*Франц Бёле. Театральный катехизис*

Урбанистический идеал Османа (23) заключался в возможности видеть перспективу длинных уличных трактов. Он отвечает постоянно отмечаемому в девятнадцатом веке стремлению облагораживать техническую необходимость художественными установками. Институты светской и духовной власти буржуазии должны были достичь апофеоза в обрамлении проспектов. Во время работ проспекты закрывались парусиной, а когда они были готовы, их открывали, словно памятники. Деятельность Османа гармонирует с наполеоновским идеализмом. Он создает благоприятные условия для финансового капитала. Париж переживает расцвет спекуляции. Игра на бирже оттесняет пришедшие из феодального общества формы азартной игры. Фантазмагориям прост-

- (22) Я служу прекрасному, доброму, великому,  
Вдохновляя прекрасной природой великое искусство,  
Услаждающее весну в цвету: женщины и розы.

*Барон Осман. Исповедь стареющего льва.*

- (23) Барон Жорж Эжен Осман (Hausmann, 1809–1891) — политический деятель, назначен Наполеоном III префектом столичного департамента в 1853 г. и в течение 16 лет руководил широкомасштабной реконструкцией Парижа. Под давлением оппозиции, обвинявшей его в финансовых махинациях, был вынужден уйти в отставку.

ранства, в которые погружается фланер, отвечают фантасмагории времени, охватывающие игрока. Игра превращается в наркотик. Лафарг объявляет игру малым прообразом мистерий конъюнктуры. Проведенная Османом экспроприация вызывает жульнические спекуляции. Приговоры кассационного суда, инспирированные буржуазной и орлеанистской оппозицией, повышают финансовый риск османизации. Осман пытается укрепить свою диктатуру и ввести в Париже чрезвычайное положение. В одной из парламентских речей 1864 года он выражает свою ненависть к лишенному корней населению города-гиганта. И это население постоянно растет в результате его деятельности. Рост квартплаты вынуждает пролетариат перебираться в пригороды. В результате парижские кварталы теряют своеобразие. Возникает красное кольцо Парижа. Осман сам дал себе прозвище «*artiste démolisseur*» (24). Он ощущал, что призван совершить то, что делал, и подчеркивает это в своих мемуарах. При этом он однако отчуждает парижан от своего города. Они уже не чувствуют себя в нем как дома. Они начинают осознавать бесчеловечный характер мегаполиса. Монументальное произведение Максима Д. Кампа «Париж» возникло благодаря этому сознанию. «*Jérémiades d'un Hausmannisé*» (25) придают ему форму библейского плача.

Истинная цель работ, которые проводил Осман, состояла в том, чтобы обезопасить город от гражданской войны. Он хотел, чтобы баррикады навсегда стали невозможны в Париже. С той же целью уже Луи-Филипп ввел деревянные покрытия для мостовых. Тем не менее в февральской революции баррикады сыграли свою роль. Энгельс занимался техникой баррикадных боев. Осман хотел двояким образом предотвратить появление баррикад. Расширение улиц должно было сделать их невозможными, а новые улицы должны были проложить кратчайший путь от казарм к рабочим кварталам. Современники окрестили это предприятие «*L'embellissement stratégique*» (26).

---

(24) «художник сноса» (фр.).

(25) «Плач Иеремии, жертвы османизации»; Беньямин приводит неточное заглавие книги: *Paris désert. Lamentations d'un Hausmannisé*. Paris, 1868.

(26) «стратегическое украшательство»

Fais voir, en déjouant la ruse,  
O république, à ces pervers  
Ta grande fâse de Méduse  
Au milieu de rouges éclairs.

*Chanson d'ouvrier vers 1850 (27)*

Баррикада возрождается в Коммуне. Она прочнее и совершеннее, чем когда-либо прежде. Она пересекает большие бульвары, часто достигает второго этажа и прикрывает скрывающиеся за ней траншеи. Подобно тому как «Коммунистический манифест» завершает эпоху профессиональных заговорщиков, так и Коммуна кладет конец фантазмагории, властвующей над свободой пролетариата. Она развеяла иллюзию, будто задача пролетарской революции — рука об руку с буржуазией завершить то, что было начато в 1789 году. Эта иллюзия властвует над периодом с 1831 по 1871 год, с восстания лионских ткачей до Коммуны. Буржуазия никогда не разделяла этого заблуждения. Ее борьба против общественных прав пролетариата начинается уже во время великой революции и совпадает с достигшим наибольшего развития при Наполеоне III филантропическим движением, маскирующим эту борьбу. При Наполеоне III возникает фундаментальный труд этого течения: «Европейские трудящиеся» Ле Пля. Наряду с замаскированной позицией филантропизма буржуазия постоянно выходила на открытую позицию классовой борьбы. Уже в 1831 году она заявляет в «Journal des débats»: «Каждый фабрикант живет на своей фабрике как плантатор среди своих рабов». Конечно, это беда ранних восстаний рабочих, что у них не было революционной теории, указывавшей им путь, однако, с другой стороны, в этом также заключалось условие непосредственной силы и энтузиазма, с которым они принимаются за устройство нового общества. Этот энтузиазм, достигающий апогея в Коммуне, на время привлекает на сторону рабочих лучших представителей буржуазии, однако в конце концов он делает их жертвами ее худших представителей. Рембо и Курбе становятся на сторону Коммуны. Пожар Парижа становится достойным завершением разрушительной деятельности Османа.

---

(27) Опять для нас готовят узы...

Но ты, порвав сплетенья лжи,

Республика, свой лик Медузы,

им в блеске молний покажи! (Пер. В. Дмитриева)

«Песня о голосовании», на которую Беньямин ссылается как на «песню рабочих около 1850 г.», написана Пьером Дюпоном (1821–1870) в 1848 г.



Мой добрый батюшка бывал в Париже.

*Карл Гуцков. Письма из Парижа (1842)*

Бальзак первым заговорил о руинах буржуазии. Но лишь сюрреализм открыл их панораму. Развитие производительных сил превратило символы стремлений прошлого столетия в развалины прежде, чем распались представляющие их монументы. Это развитие эмансипировало в девятнадцатом веке творческую деятельность от искусства, подобно тому как вы шестнадцатом веке оно освободило науки от философии. Начало этому положила архитектура как инженерное конструирование. Затем следует отражение природы с помощью фотографии. Фантазия готовится к тому, чтобы найти практическое применение в качестве рекламной графики. Поэзия в иллюстрированном издании подчиняется закону монтажа. Все эти продукты направляются на рынок в качестве товара. Но они еще медлят, остановившись на пороге. От этого столетия остались пассажи и интерьеры, выставочные залы и панорамы. Это реликты мира фантазий. Использование элементов фантастических видений при пробуждении — хрестоматийный случай диалектического мышления. Поэтому диалектическое мышление — орган исторического пробуждения. Каждая эпоха не только видит в сновидениях следующую эпоху, в сновидениях она еще и стремится к пробуждению. Она несет в себе свое окончание и развивает его — как уже заметил Гегель — хитростью. С потрясением товарного хозяйства мы начинаем понимать монументы буржуазии как руины, хотя они еще и не распались.

## О НЕКОТОРЫХ МОТИВАХ У БОДЛЕРА

### I

Бодлер рассчитывает на читателя, для которого чтение лирической поэзии сопряжено с трудностями. Именно к такому читателю обращено вводное стихотворение «Цветов Зла» — «Вступление». Такого читателя отличают не сила воли и способность к сосредоточению — он предпочитает чувственные наслаждения, подвержен сплину, который приводит его к полной утрате всякого интереса и способности к восприятию. Лирик, рассчитывающий найти своего читателя среди такого рода самой неблагоприятной публики, может показаться странным, но объяснения не приходится искать долго. Бодлер хотел быть понятым: он посвящает свою книгу тем, кто подобен ему самому. «Вступление» завершается торжественным обращением:

Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!<sup>1</sup>

[Читатель — лжец, мой брат и мой двойник.

Пер. Б. Эллиса. С. 44]

Ситуация становится еще более понятной, если сказанное выше переформулировать так: Бодлер написал книгу, с самого начала не рассчитывая на мгновенный успех у широкой публики. Бодлер предназначает «Цветы Зла» тому типу читателя, который он обрисовал во «Вступлении». И как выяснилось в дальнейшем, его расчет оказался дальновидным. Читатель, к которому обратился Бодлер, обеспечил «Цветами Зла» будущее. О том, что условия для восприятия лирических стихотворений стали менее

<sup>1</sup> Baudelaire Ch. Œuvres. Paris. 1931–1932. Bd. 1–2. (Bibliothèque de la Pléiade. I. u. 7). I. S. 18. Составление и комментарии Ива-Жерара Ле Дантека. Все цитаты и номера страниц в дальнейшем приводятся по этому изданию. (Ссылки на русские переводы, если это особо не оговорено, даются по изданию: Бодлер Ш. Цветы Зла: Стихотворения в прозе. Дневники. Жан Поль Сартр. Бодлер. М.: Высш. шк., 1993.)

благоприятными, свидетельствуют среди прочего три обстоятельства. Во-первых, перевелись лирики, которые считают себя воплощением поэзии. Лирик более не «певец», каким был еще Ламартин; лирик вступил в жанр. (Эта специализация отчетливо видна у Верлена; Рембо был уже эзотериком, который *ex officio*<sup>1</sup> держал публику подальше от своих творений.) Во-вторых, после Бодлера лирическая поэзия не имела массового успеха. (Лирика Гюго еще встречала при своем появлении мощный резонанс. В Германии перелом наступил после выхода «Книги песен».) В-третьих, публика охладела к лирической поэзии, доставшейся ей в наследие от прошлого. Можно с уверенностью сказать, когда началось это охлаждение — с середины прошлого века. И именно в ту эпоху все шире распространялась слава «Цветов Зла». Книга, рассчитанная на наименее благосклонных читателей и первоначально встретившая благосклонный прием у немногих, за десятилетия стала классической и одной из наиболее издаваемых.

Если условия для восприятия лирической поэзии стали менее благоприятными, то напрашивается объяснение этому, состоящее в том, что контакт лирической поэзии с жизненным опытом читателя стал происходить лишь в исключительных случаях. Такое действительно могло произойти, ибо изменилась сама структура жизненного опыта читателя. Подобную точку зрения вполне можно принять, что, однако, не избавляет от необходимости более глубокого анализа происшедших изменений. В подобной ситуации уместно обратиться за разъяснениями к философии. Выясняются примечательные обстоятельства. С начала предыдущего столетия неоднократно предпринимались попытки постичь «истинный» опыт в противоположность опыту, налагаемому на цивилизованные массы стесняющими рамками норм, лишенного естественности бытия. Такого рода попытки обычно принято связывать с понятием философии жизни. Разумеется, они исходят не из бытия людей в обществе, а опираются на поэзию, еще в большей степени на природу и, наконец, преимущественно на мифологическую древность. Одной из первых в этом ряду следует назвать работу Дильтея «Жизненный опыт и поэзия», а завершается ряд Клагесом и Юнгом, симпатизировавшими фашизму. Величественным монументом поднимается над этой литературой ранняя работа Бергсона «Материя и память». Она в большей степени, чем произведения других авторов, сохраняет связи с точным исследованием. Сочинение Бергсона ориентировано на биологию. Название работы указывает на то, что структуру памяти автор считает имеющей решающее значение

---

<sup>1</sup> В силу своего положения (*лат.*).

для философского осмысления опыта. Действительно, опыт есть предмет традиции как в коллективной, так и в частной жизни. Складывается опыт не столько из отдельных, четко зафиксированных в памяти данностей, сколько из накопленных, часто неосознанных дат, стекающихся в память. Правда, в намерения Бергсона отнюдь не входит историческая спецификация памяти. Более того, он отвергает любую историческую детерминацию опыта. Тем самым Бергсон по существу и прежде всего уклоняется от рассмотрения того опыта, который возникает из его собственной философии или скорее на который указывает его философия. Мир вступил в суровую ослепляющую эпоху большой индустрии. Тому, кто закрывает глаза на этот опыт, открывается опыт дополнительный по отношению как бы к спонтанной картине. Философия Бергсона есть не что иное, как попытка детализировать и зафиксировать эту картину. Тем самым она опосредованно указывает на опыт, который в чистом виде созерцал Бодлер, — в образе своего читателя.

## II

«Материя и память» определяет сущность опыта в его *durée* [длительности] таким образом, чтобы подвести читателя к непреложному выводу: только поэт может быть адекватным субъектом такого опыта. И только поэт может подвергнуть проверке бергсоновскую теорию опыта. Роман Пруста «В поисках утраченного времени» можно рассматривать как попытку синтетическим путем представить опыт, каким его мыслит Бергсон, в современных общественных условиях. Ведь на реализацию опыта естественным путем можно рассчитывать все меньше и меньше. Впрочем, Пруст в своем романе уходит от обсуждения этой проблемы. Он даже привносит новый элемент, который заключает в себе имманентную критику Бергсона. Дело в том, что Бергсон не упускает случая подчеркнуть антагонизм между *vita activa* [активной, деятельной жизнью] и особой разновидностью *vita contemplativa* [созерцательной жизнью], открывающейся только из памяти. Но по Бергсону получается так, будто обращение к зримым образам течения жизни есть предмет свободного решения. Пруст заявляет о своих взглядах, отличных от взглядов Бергсона, прежде всего введением собственной терминологии. Чистая память [*mémoire pure*] бергсоновской теории становится у Пруста *mémoire involontaire* [непроизвольной памятью]. Этой непроизвольной памяти Пруст сразу противопоставляет произвольную память, подвластную интеллекту. Раскрытию отношения между двумя типами памяти посвящены первые страницы обширного сочинения Пруста. Излагая соображения относительно введения нового термина, Пруст рассказывает о том,

сколь сильно обеднели за долгие годы его воспоминания о городке Комбре, в котором прошла часть детства героя романа. До того как вкус мадлен (печенья), о котором он неоднократно говорит в дальнейшем, возвращает героя в один из дней далекого прошлого, герой романа ограничен тем, что держит наготове его память, услужливо предоставляя его вниманию. Это *mémoire volontaire* [произвольная память] и, как следует из сказанного, сведения, которые хранятся в ней о прошлом, не в силах его открыть. «Так обстоит дело с нашим прошлым. Тщетно мы пытаемся оживить его по нашей воле; все усилия нашего разума оказываются бесполезными»<sup>2</sup>. Резюмируя, Пруст поясняет, что прошлое находится «вне области разума и сферы его действия и заключено в каком-то предмете... Впрочем, в каком именно предмете, мы не знаем. И дело случая, натолкнемся мы на него прежде, чем умрем, или так никогда его и не встретим»<sup>3</sup>.

По мнению Пруста, только от случая зависит, удастся ли индивиду построить картину самого себя, удастся ли ему овладеть своим опытом. Зависимость от случая в этом деле не есть нечто само собой разумеющееся. Безысходно частный характер присущ внутренним стремлениям человека не от природы. Он возникает после того, как для других, посторонних, уменьшаются шансы ассимилировать опыт данного индивида. Одним из проявлений такого уменьшения служит газета. Если бы газетные издания были рассчитаны на то, чтобы публикуемая ими информация могла стать частью опыта их читателей, то подобная цель не была бы достигнута. Но газеты ставят перед собой и достигают противоположную цель. Состоит она в том, чтобы отстранить события от той области, в которой они могут соответствовать опыту читателя. Основные принципы журналистской информации (новизна, краткость, понятность и прежде всего отсутствие взаимосвязи между отдельными сообщениями) способствуют успеху в достижении этой цели в такой же мере, как полиграфическое оформление и стилистические особенности подачи словесного материала. (Карл Краус без устали демонстрировал, как сильно сковывает фантазию читателя литературный стиль печатного издания.) Отстраненность информации от опыта обусловлена еще и тем, что информация не входит в традицию. Газеты выходят огромными тиражами. Ни один читатель не в состоянии раздобыть интересующую его информацию с такой же легкостью, с какой он сам мог бы «рассказать об этом» другим. Исторически между различными формами сообщения возникает конкуренция. В замене старых реляций информацией, информации сенсацией отражается все возрастающее отстранение от опыта. В свою

<sup>2</sup> Proust M. A la recherche du temps perdu. P. Bd. I: Du côté de chez Swann. I. S. 69.

<sup>3</sup> Ibidem.

очередь, все эти формы сообщения отличаются от рассказа; именно рассказ является старейшей формой сообщения. Суть рассказа состоит не в передаче происходящего в форме чистой вещи в себе (как это происходит в случае информации), а в погружении в жизнь повествующего с тем, чтобы передать сообщаемое в качестве опыта слушателям. Именно поэтому рассказ несет на себе отпечаток рассказчика, подобно тому как глиняная ваза — отпечаток руки гончара.

Восьмитомное сочинение Пруста дает представление о том, какие средства требуются для воссоздания фигуры рассказчика в настоящее время. Пруст реализует свой замысел с великолепной последовательностью. Сначала он ставит перед собой элементарную задачу — рассказать о собственном детстве. Пруст по достоинству оценивает всю ее трудность, представляя разрешимость задачи как дело случая, если она вообще разрешима. И в связи с этими соображениями он вводит понятие «*mémoire involontaire*» [непроизвольной памяти]. Именно она несет на себе отпечаток ситуации, на которой была построена. Непроизвольная память принадлежит к инвентарю частной личности, изолированной во многих отношениях. Там, где господствует опыт в строгом смысле, определенный объем индивидуального прошлого выступает в памяти в сочетании с определенным объемом коллективного прошлого. Культы с их церемониалом, празднествами, о которых, по Прусту, можно было бы и не помышлять, приводили к тому, что обе эти материи снова и снова сливались в памяти. Они провоцировали привязку воспоминаний к определенным датам и остались в распоряжении памяти на всю жизнь. Тем самым устранялась взаимоисключающая противоположность между произвольной и непроизвольной памятью.

### III

В поисках более содержательного определения того, что появляется у Пруста в *mémoire de l'intelligence* [памяти разума] как побочный продукт бергсоновской теории, уместно обратиться к Фрейду. В 1921 году он опубликовал очерк «По ту сторону принципа удовольствия», в котором было установлено наличие корреляции между памятью (в смысле *mémoire involontaire* [непроизвольной памяти]) и сознанием. Указанная корреляция была сформулирована в виде гипотезы. Соображения, излагаемые далее в связи с ней, отнюдь не имеют целью доказать ее. Возложенная на них задача была более скромной — проверить плодотворность гипотезы для ситуации, весьма далекой от той, которую имел в виду Фрейд в рамках своей концепции. Возможно, ученикам Фрейда еще раньше пришлось столкнуться с подобными вещами. Рассуждения, которые

приводит Рейк, развивая свою теорию памяти, отчасти следуют в русле введенного Прустом различия между произвольной и непроизвольной памятью. «Функция памяти, — читаем мы у Рейка, — состоит в защите впечатлений; воспоминание направлено на их разложение. Память по сути своей консервативна, воспоминание деструктивно»<sup>4</sup>. Фундаментальный принцип Фрейда, лежащий в основе рассуждений Рейка, формулирует гипотезу о том, что «сознание возникает на месте следов воспоминания»<sup>5</sup>. Поэтому «следовало бы особо подчеркнуть, что процесс возбуждения не приводит в сознании к длительному изменению его элементов, как во всех других психических системах, а протекает как бы бесследно в феномене становления сознания»<sup>6</sup>. Основная формула гипотезы Фрейда заключается в том, что «становление сознания и передача любого следа памяти в одной и той же системе несовместимы»<sup>7</sup>. Более того, остатки воспоминаний «часто наиболее сильны и прочны, когда вызвавший их процесс не затрагивает сознания»<sup>8</sup>. В переводе на язык Пруста это означает следующее: составной частью *mémoire involontaire* [непроизвольной памяти] может быть лишь то, что «пережито» неявно и без участия сознания, что выпало на долю субъекта не как «переживание». По Фрейду, накопление «длительных следов как основа памяти» о процессах возбуждения есть «другая система», которую подлежит считать отличной от сознания<sup>9</sup>. По Фрейду, сознание как таковое вообще не воспринимает следов памяти. Зато у него есть другая важная функция. Сознание выступает в роли защиты от раздражения. «Для живого организма защита от раздражения — задача едва ли не более важная, чем восприятие раздражения; организм снабжен своим собственным запасом энергии и прежде всего должен стремиться сохранить те особые формы превращения энергии, которые играют внутри него, перед лицом нивелирующего и, следовательно, разрушительного влияния огромных энергий, действующих вне организма»<sup>9</sup>. Эти энергии опасны тем, что могут вызывать шок. Чем чаще сознание регистрирует

<sup>4</sup> *Reik Th.* Der überraschte Psychologe: Über Erraten und Verstehen unbewußter Vorgänge. Leiden, 1935. S. 132.

<sup>5</sup> *Freud S.* Jenseits des Lustprinzips. 3. Aufl. Wien, 1932. S. 31.

<sup>6</sup> *Ibid.* S. 31/32.

<sup>7</sup> *Ibid.* S. 31.

<sup>8</sup> *Ibid.* S. 30.

<sup>9</sup> Об этих «других системах» неоднократно говорит Пруст. Особенно он любит представлять их с помощью конечностей и неустанно возвращается к рассказу о таящихся в них картинах памяти, которые без малейшей подсказки внезапно вспыхивают в сознании, когда бедро, рука или плечо невольно принимают в постели то положение, которое им случалось занимать в прошлом. *Mémoire involontaire* [непроизвольная память] частей тела — одна из излюбленных тем Пруста. См.: *Proust M.* A la recherche du temps perdu. Bd. I: Du côté de chez Swann. I. c. I. S. 15.

<sup>9</sup> *Freud S.* Op. cit. S. 34/35.



шок, тем меньше оно должно считаться с возможностью травматического воздействия шока. Психоналитическая теория пытается понять сущность травматического шока исходя из представления о «прорыве защиты от раздражения...». Согласно психоанализу, значение испуга состоит в «несрабатывании готовности к страху»<sup>10</sup>.

Поводом к исследованию Фрейда, о котором идет речь, стал сон, типичный для травматических невротиков. Этот сон воспроизводит приключившуюся с невротиком катастрофу. Сны такого рода, по Фрейду, «пытаются преодолеть при развитии страха то раздражение, уступка которому стала причиной травматического невроза»<sup>11</sup>. Нечто аналогичное, по-видимому, имеет в виду Валери. И такое совпадение заслуживает быть отмеченным, так как Валери принадлежит к числу тех, кто проявлял интерес к особому характеру функционирования психических механизмов при современных условиях существования. (Этот интерес Валери успешно сочетал со своим поэтическим творчеством, остававшимся чисто лирическим. Тем самым Валери можно считать единственным автором, чье творчество непосредственно связано с Бодлером.) «Впечатления и чувственные восприятия человека, — читаем мы у Валери, — рассматриваемые в себе и для себя, принадлежат... к разряду неожиданностей, они свидетельствуют о некоторой недостаточности человека... Воспоминание... есть элементарное явление и в качестве такового предоставляет нам время для организации восприятия «раздражения», которое первоначально у нас отсутствовало»<sup>12</sup>. Восприятие шока путем тренировки протекает в более легкой форме — раздражение преодолевается, для чего в случае необходимости могут использоваться как сон, так и воспоминание. Но обычно ответственность за тренировку, как предполагает Фрейд, несет бодрствующее сознание, сосредоточенное в коре мозга, которая «под действием раздражения как бы прогорает, создавая наиболее благоприятные условия для восприятия раздражения»<sup>13</sup>. То, что шок перехватывается, парируется сознанием описанным выше образом, придавало бы вызвавшему его случаю характер переживания в точном смысле. Такой случай (при его непосредственном включении в регистрацию осознанного воспоминания) подлежал бы стерилизации для поэтического опыта.

Возникает вопрос, каким образом лирическая поэзия может основываться на опыте, для которого переживание шока стало нормой. Такая поэзия была бы в значительной мере рассудочной, создавая у читателя

<sup>10</sup> Ibid. S. 41.

<sup>11</sup> Freud S. Op. cit. S. 42.

<sup>12</sup> Valery P. Analecta. P., 1935. S. 264–265.

<sup>13</sup> Freud S. Op. cit. S. 32.

представление о плане, которого поэт придерживался при создании произведений. Сказанное целиком и полностью относится к поэзии Бодлера. Это обстоятельство связывает Бодлера из его предшественников с По, среди поэтов более позднего поколения — с Валери. Соображения, высказанные Прустом и Валери о Бодлере, удачно дополняют друг друга. Пруст написал о Бодлере эссе, которое, при всей своей значимости уступает некоторым рассуждениям из его романа. Валери дал в «Ситуации Бодлера» классическое введение в «Цветы Зла». Там, в частности, говорится: «Проблема для Бодлера должна была стоять так: стать большим поэтом, но не Ламартином, не Гюго, не Мюссе. Я не утверждаю, что Бодлер осознанно руководствовался таким намерением, но оно должно было неизбежно возникнуть у Бодлера. Ведь именно это намерение и было самим Бодлером, его “государственным интересом”<sup>14</sup>. Есть нечто странное в выражении «государственный интерес», когда речь идет о поэте. Но оно включает в себе нечто заслуживающее внимания — эмансипацию переживаний. Плоды поэтической деятельности Бодлера упорядочены в соответствии с его задачей. Именно под влиянием этой задачи перед его мысленным взором возникли те пустоты и пробелы, которые он восполнил своими стихотворениями. Его творчество обрело не только хронологическую упорядоченность, как и творчество любого другого поэта. Упорядоченность произведений отвечала желанию Бодлера и сознательно выстраивалась им.

#### IV

Чем больше доля шокового момента в отдельных впечатлениях, чем неотступнее присутствие сознания в интересах защиты от раздражения, чем успешнее его действие, тем в меньшей степени шоковые моменты входят в опыт и тем раньше удовлетворяют они понятию переживания. Возможно, характерное действие защиты от шока можно усматривать в конечном счете в том, чтобы дать случаю ценой целостности его содержания точную временную привязку в сознании. Это было бы высшим свершением рефлексии. Оно превратило бы случай в переживание. Если бы так получилось, то в принципе возник бы приятный или (в большинстве случаев) неприятный испуг, который, по Фрейдю, санкционирует крушение защиты от шока. Это обстоятельство Бодлер запечатлел в ярком образе. Он говорит о дуэли, в которой художник, прежде чем потерпеть поражение, кричит от страха<sup>15</sup>. Эта дуэль и есть сам процесс творчества. То есть Бодлер поместил шоковый опыт в центр своей художест-

<sup>14</sup> Baudelaire Ch. *Les fleurs du mal* / Avec une introduction de P. Valéry; Ed. Crès. P., 1928. S. X.

<sup>15</sup> См.: Raynaud E. Charles Baudelaire. P., 1922. S. 318.

венной работы. Свидетельство поэта весьма значительно. Это подтверждают многочисленные высказывания его современников. Испытывая приступы страха, Бодлер не чурался и сам нагонять страх на других. Валле сообщает об эксцентрической мимике Бодлера<sup>16</sup>; Понтмартен констатирует, что на портрете Наржо физиономия Бодлера имеет подозрительный вид; Кладель отмечает резкость интонаций Бодлера во время бесед; Готье говорит о «запинаниях», которые любил Бодлер при декламации<sup>17</sup>; Надар описывает его порывистую походку<sup>18</sup>.

Психиатрии известны травмофильные типы. Бодлер научился парировать шок, откуда бы тот ни возникал, своей духовной и физической личностью. Картина защиты от шока напоминает батальную сцену. Вот как Бодлер описывает своего друга Константина Ги, которого навещает ночью, когда Париж объят сном. Ги «стоит, склонившись над столом, и видит лежащий перед ним лист с такой же отчетливостью, как окружающие его вещи в дневное время. Он *сражается* с карандашом, пером, кистью; разбрызгивает воду из стакана так, что она попадает на потолок, и пробует перо на своей рубашке. Как быстро и лихорадочно он работает, словно боится, что картина ускользнет от него. Поэтому он воинствен, хотя и трудится в одиночку, и парирует свои собственные удары»<sup>19</sup>. Захваченный этим фантастическим сражением, Бодлер в начальной строфе стихотворения «Солнце» рисует свой собственный портрет, и это единственное место в «Цветях Зла», где он показывает себя в процессе поэтической работы.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures  
Les persiennes, abri des secrètes luxures,  
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés  
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,  
Je vois m'exercer seul à ma fantasque escrime,  
Flairant dans tous les coins le hasard de la rime,  
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,  
Heurant parfois des vers depuis longtemps rêvés<sup>20</sup>.

(По старому предместью, где за ставнями лачуг  
таются сладострастные тайны,

<sup>16</sup> См.: Vallès J. Charles Baudelaire // Billy A. Les écrivains de combat le XIX<sup>e</sup> siècle). P., 1931. S. 192.

<sup>17</sup> См.: Marsan E. Les cannes de M. Paul Bourget et le bon choix de Philinte // Petit manuel de l'homme élégant. P. 1923. S. 239.

<sup>18</sup> См.: Maillard F. Le cité des intellectuels. P., 1905. S. 362.

<sup>19</sup> II. S. 334.

<sup>20</sup> I. S. 96.

когда безжалостное солнце мечет удвоенной силы стрелы  
на город и поля, кровли и хлеба,  
я брожу во власти своих мечтаний,  
выискивая по всем уголкам случайные рифмы,  
спотыкаясь на словах, как на камнях мостовой,  
счастливо натываясь на стихи, которые давно мне грезились.

Пер. Ю. А. Данилова.]

Опыт шока стал для Бодлера одним из факторов, определяющих фактуру. Андре Жид говорит о том, что поэтическое возбуждение у Бодлера кроется попеременно в картине и идее, слове и предмете<sup>21</sup>. Ривьер указал на подземные толчки, сотрясающие бодлеровский стих. Слово при этом рушится, как здание. Ривьер указывает такие обрушившиеся слова<sup>22</sup>:

Et qui sait si les fleurs nouvelles qui je rêve  
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève  
Le mystique aliment qui *ferait* leur vigueur?<sup>23</sup>

[И кто знает, может быть, новые цветы,  
что видятся мне во сне,  
Находят в той плите лавы, как песок,  
Мистическую пищу, что дает им силу?]

Об этом же свидетельствует и другой фрагмент:

Cybele, qui les aime, *augmente ses verdure*s<sup>24</sup>.

[Кибела, любящая их, способствует произрастанию  
пышной зелени.

Пер. Ю. А. Данилова.]

Сюда же относится и знаменитое начало стихотворения:

La servante au grand cœur dont vous étiez *jalouse*<sup>25</sup>.

[Благородная служанка, к которой вы ревновали

Пер. Ю. А. Данилова.]

Уделить внимание этим скрытым закономерностям помимо поэзии — таков был замысел, осуществленный Бодлером в «Сплине Парижа», его стихотворениях в прозе. В посвящении сборника главному редактору «Прессы» Арсену Уссе Бодлер пишет: «Кто из нас в минуты честолюбия не

<sup>21</sup> См.: Gide A. Baudelaire et M. Faguet // Morceaux choisis. P., 1921. S. 128.

<sup>22</sup> См.: Rivière J. Etudes. 18 éd. P., 1948. S. 14.

<sup>23</sup> I. S. 29.

<sup>24</sup> I. S. 31.

<sup>25</sup> I. S. 113.

мечтал о чуде поэтической прозы, музыкальной без размеров и рифмы, достаточно гибкой и послушной, чтобы примериться к лирическим порывам души, к извивам мечты, к содроганиям совести? От постоянного пребывания в больших городах, из сплетения в них бесконечных взаимоотношений возникает главным образом этот неотступный идеал»<sup>26</sup>.

Этот фрагмент наводит на мысль о двойной констатации. Во-первых, из него мы узнаем о внутренней взаимосвязи, существовавшей у Бодлера между фигурой шока («содрогания») и соприкосновением с массой обитателей большого города. Во-вторых, мы узнаем из приведенного выше отрывка, что, собственно, надлежит понимать под этой массой. Ни о каких классах, ни о каком коллективе, наделенном структурой, не может быть речи. Бодлер имеет в виду аморфную толпу прохожих, уличную публику<sup>27</sup>. Толпа, о существовании которой Бодлер никогда не забывал, не была для него образцом. Однако она запечатлена в его произведениях как некая скрытая фигура, подобно тому как она являет собой скрытую фигуру в приведенном выше фрагменте. Пристально взглядевшись, в ней можно разглядеть образ фехтовальщика: удары, которые он наносит, предназначены для того, чтобы проложить себе путь сквозь толпу. Правда, предместья, сквозь которые прокладывает свой путь поэт, автор «Солнца», безлюдны. Но тайный смысл этого стихотворения (и в нем вся его красота просматривается насквозь) надлежит понимать так: на пустынных улицах поэт сражается за поэтическую добычу с призрачной толпой слов, фрагментов, начальных отрывков стихотворений.

## V

Ничто не входило в литературу XIX века с большим правом, чем толпа. Она подготовила условия для того, чтобы в представлении широких слоев, для которых чтение стало привычным занятием, сформироваться как публика. Толпа выступила в роли заказчика; она желала видеть себя на страницах романа XIX века, как любили видеть себя заказчики на средневековых картинах. Самый успешный из авторов XIX века отвечал этим требованиям по своим внутренним побуждениям. Для него толпа была — почти в античном смысле — толпой клиентов, публикой. Гюго

<sup>26</sup> I. S. 405/406.

<sup>27</sup> Бодлер III. С. 184–185. Пер. Эллиса.

Наделить на какое-то время толпу душой — заветнейшее стремление фланера. Встречи с толпой служат для Бодлера переживанием, которое он то и дело выставляет на всеобщее обозрение. Отблески этой иллюзии встречаются в стихотворениях Бодлера. Впрочем, свою роль она так и не исполнила. Ее удивительным поздним плодом следует считать унизм Жюль Ромена.

был первым, кто заговорил о толпе в названиях своих произведений: «Отверженные», «Труженики моря». Гюго был единственным литератором Франции, кто был в состоянии конкурировать с бульварным романом. Мастером жанра, ставшего для маленьких людей источником откровения, как известно, был Эжен Сю. В 1850 году он был избран большинством голосов депутатом от города Парижа в Национальное собрание. Не случайно молодой Маркс нашел повод подвергнуть «Парижские тайны» критике. Уже в те годы он видел свою задачу в том, чтобы из аморфной массы, которой пытался льстить прекраснотушный социализм, выковать ранний пролетариат. Этому предшествовало описание массы, которое дал в своей юношеской работе Энгельс, как всегда робко раскрывая одну из излюбленных Марксом тем. В сочинении Энгельса «Положение рабочего класса в Англии» читаем: «Такой город, как Лондон, где можно часами бродить, так и не дойдя до начала окраин, не встретив ни малейших признаков простирающейся поблизости равнины, обладает своеобразием. Колоссальная централизация, скопление в одном месте полутора миллионов человек во сто крат увеличили силу этих полутора миллионов... Что же до жертв, которых это стоило, то их открываешь лишь позже. Лишь побродив несколько дней по тротуарам главных улиц этого города... начинаешь замечать, что лондонцам пришлось пожертвовать лучшей частью их человеческих качеств, чтобы создать те чудеса цивилизации, которыми кишит их город, что сотни сил, дремлющих в них, остаются невостребованными и подавляются... Сутолока на улицах несет в себе нечто отталкивающее, против чего восстает человеческая натура. Но разве сотни тысяч представителей всех классов и состояний, которые теснятся в толпе, не те же люди с их качествами и способностями, интересами, которые хотят быть счастливыми?.. Но они проходят мимо, словно между ними нет ничего общего, словно никому из них нет дела до другого. Впрочем, один молчаливый уговор между ними все же существует: каждый придерживается правой относительно себя стороны тротуара, чтобы два текущих навстречу потока толпы не остановили друг друга; и все же никому не приходит в голову, хотя бы на мгновение взглянуть на другого. Безжалостное равнодушие, бесчувственная ограниченность каждого в отдельности своими частными интересами выступают тем отвратительнее и оскорбительнее, чем дольше этот каждый теснится в крошечном пространстве»<sup>27</sup>.

Приведенное Энгельсом описание толпы заметно отличается от тех описаний, которые можно найти у малых французских мастеров: Гозлана,

<sup>27</sup> Engels F. Die Lage der arbeitenden Klasse in England: Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen. 2. Ausg. Leipzig, 1848. S. 36–37.

Дельво и Люрина. В энгельсовском описании отсутствует та легкость и непринужденность, с которой фланер пробирается сквозь толпу и которой фельетонист старательно учится у фланера. Для Энгельса толпа нечто приводящее в замешательство. Она вызывает у него моральную реакцию, к которой примешивается и эстетический момент; Энгельса неприятно поражает темп, в котором прохожие в толпе проносятся мимо друг друга. В раздраженном тоне его описания отчетливо слышно, как неподкупную критическую внешнюю форму ограничивает старческое брюзжание. Ведь автор описания приехал из все еще провинциальной Германии; возможно, что ему не доводилось испытывать искушения затеряться в людском потоке. Когда Гегель незадолго до своей кончины впервые побывал в Париже, он писал своей жене: «Когда я хожу по улицам, люди выглядят точно так же, как в Берлине, все так же одеты, примерно такие же лица — то же самое выражение, но в многолюдной толпе...»<sup>28</sup>. Двигаться в толпе для парижанина было вполне естественно. Сколь бы велико ни было расстояние, отделявшее его от толпы, он неизменно ощущал себя в ее объятиях и органически не мог смотреть на толпу извне, как Энгельс. Что касается Бодлера, то толпа была для него чем-то внешним в столь малой мере, что по его стихотворениям можно проследить, как он, очарованный и привлекаемый толпой, обороняется от нее.

Толпа была для Бодлера чем-то настолько внутренним, что напрасно мы стали бы искать у него описание толпы: самое важное вряд ли уместно представлять в виде описаний. Как справедливо заметил Дежарден, Бодлер скорее склонен «погрузить образ в память, чем украшать его и выставлять напоказ»<sup>29</sup>. И в «Цветях Зла», и в «Сплине Парижа» можно усмотреть противоположность тем картинам жизни города, мастером которых был Виктор Гюго. Бодлер не создавал картин, изображающих Париж или парижан. И этот отказ от прямого описания позволял ему создавать образ города в образе тех, кто его населяет, и, наоборот, парижан в образе Парижа. Его толпа — это всегда толпа большого города, его Париж всегда переполнен людьми. Именно поэтому Бодлер гораздо выше Барбье, метод которого состоял в таком описании, в котором человеческая толпа и город оказывались не связанными между собой<sup>30</sup>. В «Па-

<sup>28</sup> Hegel G. W. F. Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Leipzig, 1887. Bd. 19: Briefe von und an Hegel / Hrsg. von K. Hegel. T. 2. S. 257.

<sup>29</sup> Desjardin P. Poètes contemporains. Charles Baudelaire // Revue bleue: Revue politique et littéraire. P. Sér. 3. T. 14. An. 24; 1887. Sér. 2. № 1/2. S. 23.

Характерным примером метода Барбье может служить его стихотворение «Лондон», в котором он на протяжении двадцати четырех строк дает описание города, с тем чтобы завершить стихотворение следующими беспомощными строками:



рижских картинах» скрытное присутствие масс может быть обнаружено почти повсюду. Когда Бодлер обращается к теме предрассветных сумерек, в безлюдных улицах явственно ощущается «безмолвие толпы», подслушанное Виктором Гюго на ночных улицах Парижа. Стоит взору Бодлера задержаться на таблицах из анатомических атласов, разложенных на продажу на пыльных набережных Сены, как на страницах этих атласов место отдельных скелетов незаметно занимают толпы умерших. Густая толпа угадывается за фигурами из «Пляски смерти». С сочувствием следит автор цикла «Старушки» за героическими дряхлыми женщинами, бредущими ковыляя по улицам Парижа, погруженными в думы о прош-

Enfin, dans un amas de choses, sombre, immense,  
Un peuple noir, vivant et mourant en silence,  
Des êtres par milliers, suivant l'instinct fatal,  
Et courant après l'or par le bien et le mal.

{Наконец, среди скопления вещей, темный, огромный,  
Черный люд, живущий и умирающий в безмолвии.  
Тысячи существ, повинувшись роковому инстинкту,  
Бегут за золотом, движимые добром и злом.

(Barbier A. Ambes et poèmes. P., 1841. S. 193–194)

На Бодлера, как можно предположить, сильное влияние оказали «Тенденционные стихотворения» Барбье, в особенности лондонский цикл «Лазарь». Заключительные строки стихотворения Бодлера «Вечерние сумерки» гласят:

...Ils finissent  
Leur destinée et vont vers gouffre commun;  
L'hôpital se remplit de leurs soupirs. — Plus d'un  
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,  
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée.

(I. S. 109)

{...Отпущенное им судьбой близится к концу,  
они движутся к общей бездне;  
Больницы полнятся их стонами.  
Не всем им суждено Не всем им суждено вечером ответить  
благоуханной похлебки у очага рядом с любимой подругой.

Пер. Ю. А. Данилова

Сравним их с концовкой восьмой строфы стихотворения Барбье «Шахтеры Ньюкасла»:

Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme  
Aux douceurs du logis, à l'œil bleu de sa femme,  
Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau.

Barbier. Op. cit. S. 240/241)

{И тот, кто в глубине души грезит  
Об уюте жилища, о голубых глазах своей жены,  
Вынужден отправиться в бездну вечной могилы.}

С помощью небольшой, мастерски положенной ретуши Бодлер превращает «кончину шахтеров» в банальный конец обитателей большого города.

лом, не замечая окружающей толчеи. Толпа была движущимся покрывалом, сквозь которое Бодлер видел Париж<sup>7</sup>. Его незримое присутствие определяет настроение одного из известнейших стихотворений «Цветов Зла».

Ни один оборот речи, ни одно слово не называет в сонете «Прохожей» прямо парижскую толпу. И все же происходящее зависит напрямую от толпы, подобно тому как парусное судно приводится в движение ветром:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Un 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* prut-être!  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!<sup>10</sup>

[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 все: и женственность, и нежность,  
И наслаждение, которое убьет.

Внезапный взблеск — и ночь... Виденье Красоты,  
Твои глаза на миг мне призрак жизни дали.  
Увижу ль где-нибудь я вновь твои черты?

<sup>7</sup> Фантазмагория, в которой проводит свое время наблюдатель, составленная из пассажей Венеция, обманчиво манящая, как несбыточная мечта, империя парижан, лишь изредка мелькает в созданной Бодлером мозаике. Поэтому у Бодлера нет никаких пассажей.

<sup>10</sup> I. S. 106.

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<sup>\*</sup>.

Пер. В. Левика]

Взгляд поэта падает в толпе на безмолвную, отрешенную от окружающего незнакомку под траурной вуалью. Мысль, которую навевает сонет, укладывается в одну фразу: мимолетный образ, так восхитивший обитателя огромного города, — очень далекий от того, чтобы быть противопоставленным толпе как чуждому, враждебному элементу, — доставлен ему именно толпой. Восхищает же обитателя огромного города любовь — не столько с первого, сколько с последнего взгляда. В стихотворении Бодлера расставание навек совпадает с моментом, когда поэт впервые видит незнакомку. Бодлеровский сонет — это фигура шока, даже катастрофы. Вместе с пережитым поэтом волнением она постигает саму сущность его чувства. Судорога, пронизывающая тело, как говорится, *crispé comme un extravagant*, — не восторг от того, что эрос поселил во всех уголках существа поэта, а скорее сексуальное смущение и растерянность по поводу того, преодолет ли испытываемое им волнение привычное одиночество. Утверждать, что это стихотворение «могло возникнуть только в огромном городе»<sup>11</sup>, как считал Тибодэ, — значит сказать немного. Сонет Бодлера позволяет выявить стигматы, оставляемые бытием в большом городе на теле любви. Пруст именно так читал бодлеровский сонет, и поэтому образ женщины в трауре, который привиделся ему в Альбертине, снабжен столь значительным заголовком «*la Parisienne*» — «Парижанка». «Когда Альбертина снова вошла в мою комнату, на ней было черное шелковое платье. Из-за него она казалась очень бледной и походила на тот тип темпераментных и все же блеклых парижанок, женщин, не знающих, что такое свежий воздух, но все же благодаря своему образу жизни в самой гуще толпы, а может быть, и под влиянием порока в некий момент узнаваемых и даже привлекательных, хотя их щеки никогда не знали румян»<sup>12</sup>. Так выглядит, еще и у Пруста, предмет любви, пережить которую дано только обитателю большого города, любви, запечатленной в стихотворении Бодлера, о которой нередко можно сказать, что остановить ее до того, как она начнется, легче, чем сохранить ее потом<sup>13</sup>.

<sup>\*</sup> Бодлер III. Цветы Зла. С. 115.

<sup>11</sup> Thibaudet A. *Intérieurs*. P., 1924. S. 22.

<sup>12</sup> Proust M. *A la recherche du temps. La prisonnière*. P., 1923. Bd. 6. I. S. 138.

<sup>13</sup> Мотив любви к прохожей подхвачен в одном из ранних стихотворений Стефана Георге. Самое существенное ускользает от него: поток, в котором толпа несет даму, течет

## VI

Если придерживаться старых воззрений на мотив толпы, то классическим следует считать выполненный Бодлером перевод одного рассказа По. В этом рассказе есть немало примечательных мест, и стоит лишь проследить их, как сразу натолкнешься на социальные структуры, настолько значимые и скрытые, что их по праву можно причислить к тем, которые, собственно, и оказывают многократно опосредованное, глубокое и тонкое воздействие на художественную продукцию поэта. Рассказ По называется «Человек толпы». Место действия — Лондон; повествование ведется от лица человека, который впервые после долгой болезни попадает в суету большого города. Расположившись в осенний день в предвечерние часы за витриной большого кафе в Лондоне, он наблюдает за посетителями, проглядывает объявления в газете, но более всего его внимание привлекает толпа, непрестанно текущая за окном. «Улица была одной из самых оживленных улиц города; целый день она была заполнена людьми. Но теперь, с наступлением темноты, толпа прибывала с каждой минутой, а когда зажглись газовые фонари, мимо кафе потекли два плотных, густых потока прохожих. Никогда прежде мне не приходилось испытывать ничего подобного; при взгляде на океан голов, мелькавших за окном, во мне рождалось какое-то новое возбуждение. Постепенно я перестал замечать то, что происходило в комнате вокруг меня. Я целиком отдался созерцанию уличной сцены»<sup>13</sup>. Сюжет, прологом к которому служит приведенный выше отрывок, сколь бы значителен он ни был, должен быть предметом особого разговора, и мы оставляем его в стороне. Что же касается рамок, в пределах которых он разыгрывается, то именно они и будут предметом рассмотрения.

Лондонская толпа представляется По темной и рассеянной, как газовый свет, при котором она движется. Это относится не только ко всякому сброду, который с наступлением темноты вылезает «из своих нор»<sup>14</sup>. Класс преуспевающих чиновников По описывает следующим образом: «Волосы у большинства из них изрядно поредели; их правое ухо обычно было несколько оттопырено из-за обыкновения держать за этим ухом перо. Все они привычно поправляли шляпы, и у всех поперек живота тянулись короткие старомодные золотые цепочки от часов»<sup>15</sup>. Еще по-

мимо. Так возникает робкая элегия. Взор поэта, как поясняет он своей даме, «перед тем как погрузиться в ее глаза, был затуманен слезами» (*George S. Hymnen Pilgerfahren Algalab*. 7. Aufl. B., 1923. S. 23). Бодлер не оставляет у читателя никакого сомнения в том, что он глубоко заглянул в глаза своей прохожей.

<sup>13</sup> *Poe E. Nouvelle histoires extraordinaires / Traduction de Charles Baudelaire. (Baudelaire Ch. Œuvres complètes. Bd. 6. Traductiones II); Ed. Calmann Lévy. P., 1887. S. 88.*

<sup>14</sup> *Ibid.* S. 94.

<sup>15</sup> *Ibid.* S. 90.

разительнее описание толпы по характеру движения: «Большинство из проходивших мимо выглядели как люди довольные собой и стоящие в жизни прочно, обеими ногами. Думали они, судя по всему, только о том, как проложить себе дорогу сквозь толпу. Они поднимали брови и озирались по сторонам. Получив толчок от соседей в толпе, они не останавливались, а приведя свою одежду в порядок, снова устремлялись вперед. Другие, их также было достаточно много, двигались беспорядочно, с красным оживленным лицом, разговаривая сами с собой и жестикулируя, словно оставшись в одиночестве посреди окружавшей их бесчисленной толпы. Если им приходилось останавливаться, то такие люди внезапно переставали бормотать, но жестикулировали еще сильнее, и с отсутствующей вынужденной улыбкой они ждали, пока те, кто встал у них на пути, пройдут. Столкнувшись с кем-нибудь, они отвечают тому, с кем столкнулись, глубокий поклон, и кажутся при этом весьма смущенными»<sup>36</sup>. Можно подумать, будто речь идет о полупьяных, опустившихся индивидах. Но в действительности это «люди довольно состоятельные — торговцы, адвокаты и биржевые спекулянты»<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Ibid. S. 89.

<sup>37</sup> Этот фрагмент имеет параллель — стихотворение «Дожливый день». Авторство стихотворения приписывают Бодлеру, хотя подписано оно другой рукой (см.: *Baudelaire Ch. Vers retrouvés* / Ed. Mouquet J. P., 1929). Последняя строфа, делающая все стихотворение еще более загадочным, в точности соответствует «Человеку толпы». «Лучи газовых фонарей, — читаем мы у По, — спачала, когда они озарили улицу в вечерних сумерках, казались тусклыми; теперь же с наступлением темноты фонари отбрасывали вокруг себя яркий мерцающий свет. Все выглядело черным, но сверкало как эбеновое дерево, с которым принято сравнивать тертуллиановский стиль» (*Poe E. I. c. S. 94*). Встреча Бодлера с По в этом фрагменте тем более удивительна, что следующие строки написаны Бодлером самое позднее в 1843 году т. е. в то время, когда он еще не знал о По:

Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,  
Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,  
Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.  
Partout fange, déluge, obscurité du ciel:  
Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiel!

(I, S. 211)

[Каждый задевает нас локтем на сверкающем тротуаре,  
Эгоистичный и жестокий, проходит и забрызгивает нас грязью,  
Или, чтобы бежать быстрее, обходит нас стороной.  
Всюду грязь, потоп, темное небо —  
Черная картина, которая привиделась черному Иезекилю!

<sup>37</sup> *Poe E. I. c. S. 90*.

Деловые люди наделены у По демоническими чертами. Невольно на память приходят слова Маркса, возлагавшего на «лихорадочное юное движение материального производства» ответственность за то, что у него нет времени и повода для «уничтожения старого духовного мира» (*Marx K. Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* // Ed. Rjazanov. Wien; B. 1927. S. 30). По словам Бодлера, с наступлением темноты в воздухе как бы возникает рой

Картину, намеченную в общих чертах По, нельзя назвать реалистической. Мы видим в ней планомерно деформирующую фантазию, далеко уводящую текст от того, что принято считать образчиком социалистического реализма. Например, Барбье, один из лучших среди тех, кого социалистический реализм мог бы считать своими предтечами, изображает вещи не столь отчужденно. К тому же он выбирает более прозрачный предмет — массу угнетенных. О ней у По не может быть и речи; он имеет дело просто с «людьми». В пьесе, которую разыгрывают перед ним люди, он, как и Энгельс, усматривает нечто угрожающее. Именно эта картина толпы обитателей большого города стала определяющей для Бодлера. Хотя он поддается неодолимой силе, влекущей его к толпе и превращающей его во фланера — одного из тех, кто составляет толпу, его все равно не покидает ощущение, что в толпе есть нечто бесчеловечное. Он становится соучастником толпы и почти в тот же миг обособляется от нее. Он вступает с ней в тесные отношения, чтобы неожиданно одним презрительным взглядом отказаться от нее. В такой амбивалентности там, где Бодлер сдержанно признает ее, есть нечто покоряющее. Возможно, именно с ней связан с трудом поддающийся постижению шарм «Вечерних сумерек».

## VII

Бодлеру удалось отождествить человека толпы, по следам которого рассказчик у По исходил вдоль и поперек ночной Лондон, с типом фланера<sup>18</sup>. В этом с Бодлером невозможно согласиться. Человек толпы не фланер. У человека толпы невозмутимость фланера сменяется маниакальностью. По человеку толпы скорее можно судить, во что превращается фланер, если его лишить окружающего мира, к которому он принадлежит. Если своего фланера Бодлер взял из Лондона, то заведомо не из того Лондона, который описан у По. В сравнении с ним Париж Бодлера сохранил некоторые отличительные особенности доброго старого времени. В его Париже еще существуют паромные переправы там, где позднее выгнулись перекинутые через Сену мосты. Еще в год смерти Бодлера некоему предпринимателю пришло в голову для удобства жителей парижан пустить по городу циркулировать пять сотен портшезов. Еще были популярны пассажи, в которых фланеры были избавлены от созерцания экипажей, с которыми бы не могли конкурировать пеше-

---

злых демонов (I. S. 108). Возможно, в этом месте «Вечерние сумерки» представляют собой не что иное, как реминисценцию текста По.

<sup>18</sup> См.: II. S. 328–335.

ходы. Были прохожие, которые протискивались сквозь толпу, но были и фланеры, которым был нужен простор, и они отнюдь не желали лишаться этого приватного пространства. Большинство должно заниматься своим делом: в принципе рантье может фланировать только в том случае, если он как таковой выходит за рамки. Там, где тон задает приватизация, фланеру столь же мало места, как в гуще лихорадочного уличного движения в центре города. У Лондона есть свой человек толпы. Зевака Нанте, бывший в Берлине популярной фигурой кануна революции 1848 года, по сравнению с ним выглядел бы как его антипод; парижский фланер занимал бы промежуточное положение между тем и другим<sup>39</sup>.

О том, как смотрит обыватель на толпу, повествует небольшое прозаическое произведение — последнее из написанного Э.Т.А.Гофманом. Называется оно «Угловое окно двоюродного брата». Оно на пятнадцать лет старше рассказа По и представляет собой самую раннюю попытку дать картину улицы большого города. Различия между текстами По и Гофмана заслуживают того, чтобы остановиться на них подробнее. У По наблюдатель смотрит на улицу через витрину кафе, то есть общественного места; двоюродный брат, наоборот, смотрит на улицу из своего домашнего мирка. Наблюдатель у По ощущает притягательную силу зрелища, которое в конце концов увлекает его в водоворот толпы. Двоюродный брат у Гофмана неподвижно сидит у своего углового окна; парализованный, он не может последовать за толпой, даже если бы это касалось его собственной персоны. Вместе с тем он считает себя выше толпы — ведь его наблюдательный пост расположен в угловом окне второго этажа. Оттуда он наблюдает за толпой; идет еженедельная ярмарка, и толпа чувствует себя в своей стихии. Театральный бинокль позволяет двоюродному брату высматривать жанровые сценки. Пользование этим инструментом полностью отвечает внутренней установке пользователя. По его собственному признанию, бинокль открывает двоюродному брату «основы искусства наблюдения»<sup>40</sup>. Заключаются же они в способности

---

<sup>39</sup> Пешеходы знали толк в том, как демонстрировать свою неторопливость, и порой делали это вызывающе. В 40-х годах XIX века на какое-то время вошло в моду прогуливаться в пассажах с черепахами на поводке. Фланер охотно копировал черепаший темп передвижения. Если бы это зависело от него, то и прогрессу пришлось бы усвоить черепаший шаг. Но последнее слово осталось не за фланерами, а за Тейлором, провозгласившим лозунг «Долой фланерство!».

При внимательном рассмотрении в увеличительное стекло рантье оказывается жалким отпрыском гражданина. У Нанте нет никаких причин переделывать себя. Зевака направляется на улицу, о которой известно, что она никуда не ведет, и чувствует себя на улице так же уютно, как мешанин в своих четырех стенах.

<sup>40</sup> Hoffmann E. Th. A. Ausgewählte Schriften. Bd. 14: Leben und Nachlaß. Von Julius Eduard Hitzig. Bd. 2. 3. Aufl. Stuttgart, 1839. S. 205.



наслаждаться живыми картинами, столь характерными для бидермейера. Интерпретацией наблюдаемого служат назидательные сентенции. Текст можно рассматривать как опыт, время реализации которого настало. Однако ясно, что поставлен он был в Берлине при условиях, которые воспрепятствовали его полному успеху. Если бы Гофман побывал в Париже или Лондоне, если бы он сосредоточил усилия на изображении толпы как таковой, то он не ограничил бы себя рынком и в нарисованной им картине женщины не царили бы безраздельно; вполне возможно, что Гофман затронул бы мотивы, которые развил По, наблюдая глазами своего героя за толпой, движущейся при свете газовых фонарей. Впрочем, это вовсе не требуется для того, чтобы показать то зловещее, что ощущали в большом городе другие физиогномисты. Сошлемся на критическую наблюдательность Гейне. «Весной, — сообщает в 1838 году один корреспондент в письме Фарнхагену, — он [Гейне] очень страдал глазами. В последний раз я прошел с ним часть бульваров. Блеск, который создавала жизнь на этих единственных в своем роде улицах, вынуждал меня непрестанно восторгаться. Гейне же на этот раз, напротив, особо подчеркивал ужас, который навевал на него центр мира»<sup>40</sup>.

## VIII

У тех, кому случалось впервые видеть толпу большого города, она вызывала боязнь, отвращение и трепет. По усматривал в толпе нечто вар-

\* Стоит отметить, каким образом возникает такая идея. По мнению посетителя, двоюродный брат наблюдает за происходящим внизу, чтобы удовлетворить свою тягу к измеченчивой игре красок. Но долго наблюдать за толпой — занятие утомительное. Аналогичное (и не намного более позднее) описание украинской ярмарки дает Гоголь: «И было там такое множество народа, что от него даже рябило в глазах». Возможно, поначалу созерцание движущейся толпы в течение дня казалось зрелищем, к которому глаз должен лишь адаптироваться. Если принять такую точку зрения, то вполне возможно предположить, что после того, как двоюродному брату удалось преодолеть трудности, связанные с длительным наблюдением движущейся толпы, перед ним действительно открылись возможности удовлетворить свою тягу к переменной игре красок. Метод импрессионистской живописи — погружение картины в хаотическое мельтешение красок было бы в таком случае отблеском опыта, постоянно испытываемого глазами обитателя большого города. Иллюстрацией высказанного выше предположения могла бы служить такая картина, как «Собор в Шартре» Моне, изображающая словно муравейник из камней.

Правоучительные сентенции Гофман обращает среди прочих к слепому, который влечет незрячий взор в небеса. Бодлер, знавший этот рассказ Гофмана, приводит в заключительной строке стихотворения «Слепые» вариант сентенции, раскрывающей ложность ее назидательности: «Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?» (I. S. 106) [«Что может дать, слепцы, вам этот свод пустой?» Пер. И. Анненского. — Бодлер Ш. С. 114.]

<sup>40</sup> Heine H. Gespräche, Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen / Gesamm. und hrsg. von H. Bieber. B., 1926. S. 163.

варское. Дисциплина способна укротить толпу только при чрезвычайных обстоятельствах. Позднее создание конфронтации между дисциплиной и дикостью стало излюбленным занятием Джеймса Энсора. В своих карнавальных бандах он с пристрастием насаждал военные подразделения. Отношения между теми и другими были образцовыми, а именно строились по образцу и подобию тоталитарных государств, в которых полиция действует заодно с грабителями. Валери, хорошо разбиравшийся в комплексе симптомов, известном под названием «цивилизация», охарактеризовал соответствующее положение дел следующим образом. «Обитатель больших городских центров, — пишет он, — снова возвращается в состояние дикости или, скажем, разобщенности. Чувство локтя, присутствия другого, прежде поддерживавшееся в силу необходимости, постепенно притупилось под действием социального механизма, шестерни которого вращаются, не ведая трения. Каждое усовершенствование этого механизма отменяет определенные правила поведения, определенные эмоции...»<sup>41</sup>. Комфорт приводит к изоляции человека от человека. В то же время он приближает тех, кто им пользуется, к механизму. С изобретением спичек в середине XIX столетия на передний план выступило несколько новшеств, имевших между собой то общее, что позволяли одним движением руки запускать многозвенные процессы. Прогресс происходил во многих областях; наглядным проявлением достигнутого может среди прочего служить телефон: для вызова абонента не нужно постоянно крутить ручку, как в старых аппаратах, а достаточно просто снять трубку. Среди всех этих пусковых движений особенно впечатляет щелчок фотоаппарата: достаточно одного нажатия пальцем, чтобы запечатлеть событие на неограниченное время. Аппарат наделил мгновение, так сказать, посмертным шоком. Тактильный опыт такого рода дополняется зрительным, не только отделом объявлений в газете, но и уличным движением большого города. Проехать по городу означает для человека испытать серию шоков и коллизий. Преодоление опасных перекрестков можно сравнить с получением серии электрических разрядов от батареи: то и другое сопровождается быстро сменяющимися импульсами нервного напряжения. Бодлер говорит о человеке, который погружается в толпу, как в резервуар электрической энергии. Описывая испытываемый при этом шок, Бодлер называет его «калейдоскопом, который наделяется сознанием»<sup>42</sup>. Если прохожие у По озираются по сторонам вроде бы без видимых на то причин, то современные пешеходы должны осматриваться, чтобы не пропустить сигнала

<sup>41</sup> Valéry P. Cahier 13. P., 1910. S. 88–89.

<sup>42</sup> И. S. 333.

лов уличного движения. Так техника подвергла органы чувств человека тренировке сложного рода. Настал день, когда в ответ на новую, настоятельно ощущаемую потребность в раздражителях появился кинофильм. В фильме шоковое восприятие реализуется как формальный принцип. То, что на конвейере задает ритм производства, в фильме лежит в основе восприятия.

Недаром Маркс подчеркивал более свободный характер взаимосвязи рабочих моментов в кустарном производстве. У конвейера эта взаимосвязь обособляется от фабричного рабочего, становится овеществленной. Подлежащая обработке заготовка поступает в радиус действия рабочего независимо от его воли. И покидает радиус его действия также независимо от его воли. «Все капиталистические производства, — пишет Маркс, — имеют между собой то общее, что не рабочий использует условия работы, а, наоборот, условия работы используют рабочего, но лишь с появлением машин это обращенное отношение обретает технически осязаемую реальность»<sup>41</sup>. Имея дело с машиной, рабочий научается координировать свое «собственное движение с однообразным непрерывным движением автоматов»<sup>42</sup>. Эти слова проливают свет на однообразие более абсурдного характера, которым По наделяет толпу, — однообразие одежды и поведения, не в последнюю очередь однообразие выражений на лицах. Улыбка — повод для размышления. Современный лозунг «Keep smiling!», по-видимому, обязан своей популярностью именно этому обстоятельству; улыбка служит своего рода мимическим демпфером при столкновениях людей. «Всякая работа у машины, — читаем мы в связи с этим у Маркса, — требует предварительного обучения рабочего, его натаскивания»<sup>43</sup>. Натаскивание следует отличать от приобретения навыка. Последнее играет основополагающую роль в кустарном производстве, но сохраняется и при мануфактуре. При возникновении мануфактурного производства «каждая отдельная ветвь производства обретает *опытным путем* только ей присущую техническую форму; усовершенствование этой формы происходит *медленно*». Правда, она быстро кристаллизуется, «едва достигнет определенной степени зрелости»<sup>44</sup>. Но ведь та же «мануфактура порождает в каждом ремесле, которое она охватывает, класс так называемых неквалифицированных рабочих, которых полностью исключает кустарное производство. Когда за счет общей трудо-

<sup>41</sup> Marx K. Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie. Ungekürzte Ausg. nach 2. Aufl. von 1872. [Ed. K. Korsch]. B., 1932. Bd. I. S. 404.

<sup>42</sup> Ibid. S. 402.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ibid. S. 323.

способности мануфактура доводит одностороннюю специализацию до виртуозности, она же становится тормозом на пути дальнейшего развития специализации. Наряду с упорядочением по рангу происходит простое разделение рабочих на квалифицированных и неквалифицированных»<sup>47</sup>. Неквалифицированный рабочий оказывается в особенно унижительном положении, так как его натаскивает машина. Его труд совершенно отрешен от опыта. Навык утрачивает в неквалифицированном рабочем свои права. То, что луна-парк делает своими раскачивающимися во все стороны кабинками и тому подобными развлечениями, есть не что иное, как попытка осуществить натаскивание посетителя, аналогичное тому, которому подвергается неквалифицированный рабочий на фабрике (попытка, временами заменяющая рабочему полную программу; искусство эксцентриады, к которому маленький человек имеет шанс приобщиться в луна-парке, расцветает с появлением безработицы). Текст По делает понятной истинную взаимосвязь между дикостью и дисциплиной. Его прохожие ведут себя так, словно они уподобились автоматам и могут проявлять себя вовне только как автоматы. Их поведение есть не что иное, как реакция на шок. «Если кому-нибудь случается их толкнуть, они отвечивают тому, кто их толкнул, низкий поклон».

## IX

Переживанию шока, которое испытывает прохожий в толпе, соответствует «переживание» рабочего, находящегося среди машин. Однако это еще не позволяет высказывать предположение о том, что По имел представление о процессе промышленного производства. Во всяком случае Бодлер был весьма далек от такого представления. Однако его внимание было сосредоточено на процессе, в ходе которого рефлекторный механизм, приводимый в движение машиной в случае фабричного рабочего, может быть более подробно изучен на примере праздного гуляки, в поведении которого этот механизм отражается как в зеркале. Процесс, о котором идет речь, — это азартная игра. Такое утверждение может показаться парадоксальным. Действительно, по глубоко укоренившимся представлениям, что может быть более противоположным, чем труд и азартная игра? Ален поясняет суть различия между тем и другим: «Понятие азартной игры исходит из предположения о том, что ни одна партия не

<sup>47</sup> Ibid. S. 336.

Чем короче время обучения промышленного рабочего, тем продолжительнее время обучения военнослужащего. По-видимому, с подготовкой общества к тотальной войне связано то обстоятельство, что приобретение навыков переходит из практики производства в практику разрушения.

зависит от исходов ранее сыгранных партий... Игра не знает никаких преимущественных положений, заведомо гарантирующих выигрыш... Прежние заслуги не принимаются в расчет, и этим игра отличается от трудовой деятельности. У игры короткая память, и она быстро забывает о важном прошлом, на котором зиждется трудовая деятельность»<sup>48</sup>. Деятельность, которую имеет в виду Ален в приведенном выше отрывке, высоко дифференцирована (и, как интеллектуальная деятельность, сохраняет некоторые черты ремесленного труда); это не та деятельность, которой занято большинство фабричных рабочих, по крайней мере не та, которой занимаются неквалифицированные рабочие. Правда, та деятельность напроць лишена того авантюрного духа, той *fata Morgana*, которые так захватывают игрока. Вместе с тем деятельности, о которой идет речь, не вполне чужды тщетность, пустота, невозможность завершения, которые в значительной мере присущи деятельности наемных рабочих на фабрике. В азартной игре, невозможной без отточенных быстрых движений, мы видим те же доведенные до автоматизма приемы, делается ли ставка или раздаются ли карты. Такт в движении машин соответствует *coup* [ходу] в азартной игре. Прием, выполняемый рабочим у машины, не связан с предыдущим именно потому, что представляет его строгое повторение. А поскольку каждый прием, производимый рабочим у машины, так же не связан с предыдущим, как ход в азартной игре с предшествующим ходом, деятельность наемного рабочего на свой лад повторяет деятельность игрока. Оба вида деятельности равным образом во многом лишены внутреннего содержания.

Существует литография Зенефельдера, изображающая игорный клуб. Ни один из изображенных на ней персонажей не играет «просто так», как обычно принято. Каждый из игроков находится в состоянии аффекта; один вне себя от нескрываемой радости, другой преисполнен подозрения к партнеру, третий погружен в мрачное отчаяние, четвертый с головой ушел в разгоревшуюся ссору, пятый готовится распрощаться с жизнью. Несмотря на многочисленные различия, у всех игроков есть нечто скрытое общее: описанные выше фигуры показывают, как механизм, которомуверяют себя игроки в азартной игре, лишает их всего человеческого, заволадевая их душой и телом так, что даже в сфере личного все их действия носят чисто рефлекторный характер, какой бы страстью они ни были охвачены. Игроки ведут себя так же, как прохожие в тексте По. Они живут как автоматы и походят на воображаемые фигуры Бергсона, полностью уничтожившие свою память.

<sup>48</sup> Alain [Emile Auguste Chahrtier]. Les idées et les âges. P., 1927. I. S. 183 («Le jeu»).

Бодлер сам вряд ли был игроком, хотя в отношении тех, кто поддались этой страсти, у него нашлись слова сочувствия и даже признания<sup>49</sup>. Мотив, который он рассмотрел в «Игре», уходит корнями в его отношение к современности. Не написать об этом он не мог. Портрет игрока у Бодлера по существу был современным дополнением к архаическому портрету фехтовальщика. Оба — и игрок и фехтовальщик — были для него героическими фигурами. Бёрне смотрел на мир глазами Бодлера, когда писал: «Если накопить всю силу и страсть, которые Европа ежегодно растрчивает за игорными столами, то хватило бы их на то, чтобы создать римский народ и римскую историю? В том-то и дело! Хотя каждый человек рождается римлянином, бюргерское общество пытается его дероманизировать, и тут-то и появляются азартные и салонные игры, романы, итальянская опера и изящные газеты»<sup>50</sup>. В бюргерской среде азартные игры получили распространение лишь в XIX веке; в XVIII веке азартными играми увлекалось только дворянство. Распространению азартных игр способствовала наполеоновская армия. Их стали рассматривать как непрменный атрибут «комедии земной жизни и тысяч существ, чувствующих себя как дома в подземелье большого города», — комедии, в которой Бодлер жаждал усмотреть нечто героическое, «как подобает нашей эпохе»<sup>51</sup>.

Если к азартным играм подходить не столько с технической, сколько с психологической точки зрения, то бодлеровская концепция азартной игры представляется еще значительнее. Игрок рассчитывает на выигрыш, это очевидно. Однако его стремление выиграть деньги нельзя назвать желанием в обычном смысле слова. Возможно, им движет внутренняя алчность или мрачная решимость. Во всяком случае человек находится в таком состоянии, в котором опыт не может ему особенно помочь. Что же касается желания игрока, то оно находится в русле представлений, порождаемых опытом. «Чего желаешь в юности, сбывается в старости», — сказал Гёте. Чем раньше

<sup>49</sup> См.: I. S. 456, а также: II. S. 630.

<sup>50</sup> *Börne L. Gesammelte Schriften. Neue vollständige Ausg. Hamburg; Frankfurt a. M., 1862. Bd. 3. S. 38/39.*

<sup>51</sup> II. S. 135.

Игра лишает силы все, чему нас учит опыт. Возможно, смутное ощущение этого побуждает игроков делать «вульгарные ссылки на опыт». Игрок говорит «мой номер» подобно тому, как бонвиван говорит «мой тип». К концу второй империи точка зрения игрока доминировала в обществе. «На бульварах было принято все сводить к делу случая» (*Rageot G. Qu'est-ce qu'un événement? // Le temps. 1939. 16 avr.*). Такого рода мышление реализуется при заключении пари. Пари служит средством придания событиям шокового характера, выведения событий из круга закономерностей и зависимостей, выводимых из опыта. Для буржуазии политические события также легко принимали форму процессов, происходящих на игорном столе.



возникает желание, тем больше шансов на то, что его удастся осуществить. Чем дольше желание длится во времени, тем сильнее надежда, что его удастся исполнить. Но ведет в будущее опыт, который позволяет исполнить желание и планировать его исполнение. Поэтому сбывшееся желание — это венец, высшая награда, которой удостоивается опыт. В народной символике удаленность в пространстве заменяет удаленность во времени, поэтому «падучие звезды», пронсящие в бескрайних просторах космического пространства, стали символом исполнившегося желания. Прямой противоположностью метеориту служит шар из слоновой кости, вкатывающийся на *соседнюю* клетку, *следующая* карта, лежащая поверх колоды. Время, содержащееся в мгновении, ибо метеорит вспыхивает для человека лишь на мгновение, — из того самого «материала», который со свойственной ему определенностью описывает Жубер. «Время, — утверждает он, — заключено и в вечности, но это не земное, а мировое время... Это время не разрушает, оно лишь завершает»<sup>52</sup>. Оно являет полную противоположность адскому времени, проходит в игре жизнь тех, кому не дано завершить ничего из того, чем они заняты. Дурная слава азартных игр связана в действительности с тем, что игрок принимает в них активное участие — «прикладывает к делу руку». (На долю неисправимого участника лотереи не выпадало такого осуждения, как на долю азартного игрока в узком смысле.)

Многократное повторение снова и снова с самого начала — директивная идея азартной игры (равно как и наемного труда). Поэтому, когда Бодлер уподобляет секундную стрелку партнеру игрока, сравнение точно:

*Souviens-toi que le Temps est un joueur avide  
Qui gagne sans tricher, à tout coup! C'est la loi*<sup>53</sup>.

[Помни, что Время — алчный игрок,  
который выигрывает каждый ход! Таков закон.

Пер. Ю. А. Данилова]

В другом тексте вместо секундной стрелки, отмеряющей мгновения, выступает сам сатана<sup>54</sup>. К его компетенции, несомненно, относится та безмолвная пропасть, к которой, как повествует Бодлер в стихотворении «Игра», движется игрок:

*Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne  
Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant.  
Moi-même, dans un coin de l'autre taciturne,*

<sup>52</sup> Joubert J. Pensées. P., 1882. II. S. 162.

<sup>53</sup> I, S. 94.

<sup>54</sup> См.: I. S. 455—459.



Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,  
Enviant de ces gens la passion tenace<sup>55</sup>.

[Так предо мной прошли в угаре ночи душевой  
Картины черные, пока сидел я там,  
Один, вдали от всех, безмолвный, равнодушный,  
Почти завидуя и этим господам,  
Еще сберегшим страсть...

Пер. В. Левика ]

Поэт не принимает участия в игре. Он стоит в своем углу, не более счастливый, чем играющие. Он также человек, обманом лишенный своего опыта, современный человек. Он только не ведает опьянения, которым играющие пытаются заглушить свое сознание, то, что они отдают во власть хода секундной стрелки<sup>56</sup>:

Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme  
Courant avec ferveur à l'abîme béant,  
Et qui, souï de son sang, préférerait en somme  
La douleur à la mort et l'enfer au néant!<sup>56</sup>.

[И в страхе думал я, смущенный чувством новым,  
Что это зависть к ним, пьянящим кровь свою,  
Идущим к пропасти, но предпочесть готовым  
Страданье — гибели и ад — небытию.

Пер. В. Левика ]

В этих заключительных строках стихотворения «Игра» Бодлер выражает мнение, что субстратом того ража, в который игроки входят во время игры, является нетерпение. И в чистейшем виде обнаружил это каче-

<sup>55</sup> I. S. 110.

<sup>56</sup> Бодлер III. С. 118.

Опьяняющее действие, о котором здесь идет речь, равно как и причиняемое им страдание, имеет временную природу. Время есть та материя, по которой вытканы фантазмагии азартной игры. Гурдон в «Жнецах ночи» пишет следующее: «Я утверждаю, что страсть к игре благороднейшая из всех страстей, ибо включает в себя все остальные страсти. Серия удачных ходов доставляет мне больше наслаждения, чем человек, не играющий в азартные игры, может испытать за годы... Вы полагаете, будто я вижу в доставшемся мне золоте только выигрыш? Вы заблуждаетесь. Я вижу в выигранном мной золоте наслаждения, которые оно может меня доставить, и вкушаю их. Они достаются мне слишком быстро, чтобы пресытить меня, стать слишком многочисленными и наскучить мне. В своей одной-единственной жизни я успеваю прожить сотни жизней. Если я путешествую, то делаю это с быстротой электрической искры. Если я становлюсь скупым и придерживаю банкноты "для игры", то происходит это потому, что слишком хорошо знаю цену времени, чтобы откладывать деньги, как это делают другие. То несравнимое удовольствие, которое я себе доставляю, стоит тысячи других удовольствий... Я ощущаю наслаждение своим разумом и не желаю ничего другого». (Gourdon E. Les faucheurs de nuit. Joueurs et Joueuses. P., 1860. S. 14—15.) Аналогичные взгляды на природу азартных игр приводит Анатолий Франс в изящных замечаниях по поводу игры в «Саду Эпикура».

<sup>56</sup> I. S. 110.

<sup>56</sup> Бодлер III. С. 118.

ство у себя самого. Раздражительность Бодлера обладала способностью к самовыражению, как *irascundia* [подверженность приступам гнева] Джотто в Падуе.

## X

Если верить Бергсону, именно ощущение *durée* [длительности] освобождает душу человека от неотвязности времени. Пруст разделял идеи Бергсона и создал исходя из них экзерсисы, в которых на протяжении жизни стремился извлечь на свет прошлое, насыщенное всевозможными реминисценциями, которые, пребывая в бессознательном, как бы проникли во все поры его существа. Пруст был непревзойденным читателем «Цветов Зла», ибо чувствовал в Бодлере нечто родственное по духу. В творчестве Бодлера нет такой самой интимной детали, которую бы ни впустил в себя, ни объял опыт Пруста. «Время у Бодлера, — говорит Пруст, — распадается удивительным образом; лишь немногие редкие дни раскрываются полностью; это значимые дни. Становится понятно, почему такие обороты, как “когда настанет вечер” и тому подобные, встречаются у него так часто»<sup>57</sup>. Эти значимые дни — дни заверченного времени, если говорить на языке Жубера. Это дни воспоминаний. Они не отмечены какими-либо событиями. Они ничем не связаны с другими днями, более того, они изымаются из времени. Их содержание Бодлер зафиксировал в понятии «*correspondances*» [соответствий]. Оно находится в непосредственной близости от понятия «современная красота».

Оставляя в стороне ученые сочинения о *correspondances* (излюбленном достоянии мистиков; Бодлер натолкнулся на него у Фурье), Пруст не придавал особого значения вариациям различных художников на эту тему, в которых явственно ощущалась синестезия. Существенно, что «понятие» *correspondances* сохраняет опыт, который содержит в себе культовые элементы. Только потому, что он усвоил эти элементы, Бодлер сумел в полной мере оценить, что, собственно, означает та катастрофа, свидетелем которой он стал как современник. Только так он смог распознать ее обращенный только к нему вызов, принятый им в «Цветах Зла». Если тайная архитектура этой книги, которой посвящено множество спекуляций, действительно существует, то цикл стихов, которым открываются «Цветы Зла», должен быть посвящен безвозвратно утраченному. К этому циклу относятся два сонета, тождественные по своим мотивам. Первый, под названием «Соответствия», начинается так:

<sup>57</sup> Proust M. A propos de Baudelaire // Nouvelle revue française. 1921. Т. 16. 1 juin. S. 652.

La Nature est un temple où de vivants piliers  
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
 Qui l'observent avec des regards familiers.  
 Comme de long échos qui de loin se confondent  
 Dans une ténébreuse et profonde unité,  
 Vaste comme la nuit et comme la charité,  
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent<sup>58</sup>.

[Природа — древний храм. Невнятным языком  
 Живые говорят колонны там от века;  
 Там дебри символов смущают человека,  
 Хоть взгляд их пристальный давно ему знаком.  
 Неодолимому влечению подвластны,  
 Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,  
 Великий, словно свет, глубокий, словно сон;  
 Так запах, цвет и звук между собой согласны.

Пер. В. Микушевича<sup>59</sup>]

То, что Бодлер подразумевает под соответствиями, можно охарактеризовать как опыт, стремящийся утвердиться бескризисно. Такое возможно только в области культового. За пределами этой области опыт, о котором идет речь, предстает перед нами как «прекрасное». В прекрасном культовая ценность становится ценностью художественной<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> I. S. 23.

<sup>59</sup> Бодлер Ш. С. 48.

<sup>60</sup> В своем отношении как к истории, так и к природе прекрасное может быть определено двояко. И в том и в другом случае в прекрасном обретает значение кажимое, апоретическое. (Что касается отношения прекрасного к истории, то мы коснемся его лишь в самых общих чертах. В силу своего исторического бытия прекрасное есть призыв к сплочению вокруг того, что вызывало восхищение в прежние времена. Испытать потрясение от прекрасного означает *ad plures ire* [отправиться к праотцам], как римляне называли смерть. Кажимость в прекрасном означает в данном случае отсутствие в нем того, что вызывает восхищение. Прекрасное пожинает плоды восхищения предыдущих поколений. Гёте оборонил по этому поводу мудрое замечание: «Обо всем, что некогда оказывало сильное воздействие, ныне судить невозможно».) Прекрасное по отношению к природе можно определить как то, что «по существу остается тождественным самому себе только под некоторым покровом». (*Benjamin W. Goethes Wahlverwandschaften* // *Neue deutsche Beiträge* / Hrsg. von H. von Hofmannsthal. München, 1925. II, 2. S. 161.) Соответствия позволяют судить о том, что следует понимать под этим покровом. Если воспользоваться несколько рискованной аббревиатурой, то покров можно было бы называть «отображающим» в произведении искусства. Соответствия представляют ту инстанцию, перед которой предмет искусства выступает как подлежащий точному отображению и потому совершенно апоретический. Если попытаться воплотить эту апорию в самом языковом материале, то оказалось бы, что прекрасное надлежит определять как предмет опыта в состоянии сходства или подобия. Такое определение совпало бы с предложенным Валери: «Прекрасное требует сервильной имитации того, что неопреде-

Соответствия — данные воспоминаний, но не исторические, а данные предыстории. То, что делает праздничные дни столь торжественными и значимыми, — это встреча с прошлой жизнью. Об этом Бодлер говорит в своем сонете «Предсуществование». Картины гротов и густого леса, облаков и волн, нарисованные в самом начале этого сонета, рождаются из застилающих глаза слез — слез по родным местам. «Странник смотрит в эту окутанную печалью даль, и в глазах его стоят истерические слезы — *hysterical tears* [англ.], — писал Бодлер в своей рецензии на стихотворения Марселины Дебор-Вальмор<sup>59</sup>. Одновременных соответствий, как это культивировалось впоследствии символистами, не существует. Прошлое находит невятный отзвук в соответствиях, и их канонический опыт сам находит свое место в прежней жизни:

Les houles, en roulant les images des cieux,  
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique  
Les tout-puissants accords de leur riche musique  
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.  
C'est là que j'ai vécu<sup>60</sup>.

[Катящиеся волны, блики небес,  
смешивают торжественно и таинственно  
мощные аккорды их великолепной музыки  
со всеми цветами радуги, слепящими мои глаза.

Так я жил.

*Пер. Ю. А. Данилова]*

В том, что реставративная воля Пруста осталась заключенной в границах земного существования, тогда как Бодлер презрел границы зем-

---

лимо в вещах» (*Valéry P. Autres Rhumbs. P. 1934. S. 167*). Если Пруст столь охотно обращается к этой теме (обретающей у него форму возвращенного времени), то это еще не означает, будто он выдает какую-то сокровенную тайну. Речь скорее может идти о несогласованных сторонах его опыта, в силу которых он словоохотливо помещает вновь и вновь в центр своего рассмотрения понятие произведения искусства как отображения, понятие прекрасного, короче, типично герметический аспект искусства. Он рассказывает о возникновении и замысле своего произведения с легкостью и светскостью, приличествующими знатному любителю. Соответствующие замечания можно найти и у Бергсона. В следующих словах, в которых философ указывает на то, что от наглядного, зримого представления непрерывного потока становления можно ожидать чрезвычайно многого, слышится акцент, напоминающий о Прусте. «Мы можем день за днем выставить напоказ наше бытие и благодаря философии получать от этого удовлетворение, аналогичное тому, которое нам доставляет искусство; только такое удовлетворение наступало бы чаще, носило бы более постоянный характер и было бы более доступно простым смертным» (*Bergson H. La pensée et le mouvant: Essai et conférences. P., 1934. S. 198*). Бергсон видит в пределах досягаемости то, что в своем лучшем анализе произведений Гёте Валери рассматривал как «здесь», в котором происходит недоступное событие.

<sup>59</sup> II. S. 536.

<sup>60</sup> I. S. 30.

ного бытия, можно усматривать симптоматический признак того, насколько раньше и мощнее заявляли о себе силы противодействия у Бодлера. И ему редко удавалось достичь более совершенного, чем в том случае, когда он, подавленный ими, словно сдается. В стихотворении «Раздумье» Бодлер видит на небосводе аллегии давно прошедших лет:

...Vois se pencher les défunes Années,  
Sur les balcons du ciel, en robes surannées<sup>61</sup>.

[Ты видишь: с высоты, скользя меж облаками,  
Усопшие Года склоняются над нами.

Пер. М. Донского ]

В этих строках Бодлер ограничивается тем, что читит непостижимое, недоступное его разумению, в форме старомодного. Годы, явившиеся Бодлеру «меж облаков», Пруст по-свойски соединяет с городком Комбре, когда он в последнем томе своего произведения возвращается к опыту, который оживает в нем от вкуса печенья «мадлен». «У Бодлера... такого рода ремини-сценции гораздо многочисленнее; нетрудно также заметить, что вызывает их у него не случай, и, по моему мнению, они имеют решающее значение. Я не знаю никого другого, кто мог бы подробно, придирчиво и вместе с тем непринужденно, отыскивать, например, в аромате женщины, ее волос и груди, те значимые соответствия, которые рождали у него видение «лазурного небосвода» или «гавани, полной мачт и парусов»<sup>62</sup>. Эти слова служат девизом, предвещающим сочинение Пруста. В них явственно слышится связь с Бодлером, для которого дни воспоминаний собираются в год возвращавшихся ритуалов и праздников.

Но «Цветы Зла» не были бы тем, чем они стали, если бы в них доминировала только эта удача. «Цветы Зла» неповторимы скорее тем, что они из бессильности того же утешения, из тщетности той же страсти, из неудачи того же творческого порыва породили стихи, которые ничуть не уступают тем, в которых торжествуют соответствия (*correspondances*). Книга «Сплин и идеал» — первая из циклов, входящих в «Цветы Зла». Идеал дарует силу воспоминаний; сплин напускает на них рой мгновений. Сплин — их повелитель, подобно тому как дьявол — повелитель вредных насекомых. В цикл «Сплин» входит стихотворение «Жажда небытия», в котором говорится:

<sup>61</sup> I. S. 192.

<sup>62</sup> Бодлер Ш. С. 168.

<sup>62</sup> Proust M. A la recherche du temps perdu: Le temps retrouvé. P. Bd. 8. II. S. 82–83.

Le Printemps adorable a perdu son odeur!<sup>63</sup>

[Восхитительная весна утратила свой аромат!]

Пер. Ю. А. Данилова]

В этой строке Бодлер высказывает нечто экстремальное, и делает это с экстремальной сдержанностью; именно поэтому эта строка явно узнается как строка Бодлера. Погруженность опыта в свое внутреннее, в то, в чем он некогда принимал участие, угадывается в слове «perdu». Аромат становится недоступным убежищем *mémoire involontaire* [непроизвольной памяти]. С трудом ассоциируется он со зрительной памятью; среди чувственных впечатлений аромат пробуждает лишь воспоминание о таком же аромате. Если воспоминание об аромате имеет преимущество перед другими воспоминаниями в том, что более других подходит для утешения, то объясняется это, по-видимому, тем, что аромат глубоко усыпляет осознание хода времени. Аромат стирает прошедшие годы в аромате, который он напоминает. Эти соображения делают приведенную выше строку Бодлера бесконечно безутешной. Для того, кто не может более приобретать опыт, утешения не существует. Суть гнева не что иное, как эта невозможность восприятия. Гневающий «не слышит ничего»; прообраз гневающегося Тимон разъярился на всех без исключения людей; он не в состоянии отличить проверенного друга от смертельного врага. Д'Орвиль проницательно отметил эту особенность у Бодлера, назвав его «Тимоном с гением Архилоха»<sup>64</sup>. Гнев измеряет своими вспышками ход мгновений, которому поныуется впавший в уныние:

Et le Temps m'engloutit minute par minute,  
Comme la neige immense un corps pris de roideur<sup>65</sup>.

[И Время поглощает меня мгновенье за мгновеньем,  
как густой снег заносит замерзший труп.

Пер. Ю. А. Данилова]

Эти строки непосредственно примыкают к сказанному выше. В сплине время овеществляется; мгновения покрывают человека как снежинки. Такое время не имеет истории в отличие от времени *mémoire involontaire*. Но в сплине сверхъестественно обостряется восприятие времени;

<sup>63</sup> I. S. 89.

<sup>64</sup> *Barbey d'Aurevilly [Jules-Amédée]. Les œuvres et les hommes. (XIX<sup>e</sup> siècle). 3<sup>e</sup> partie. Les Poètes. P., 1862. S. 381.*

<sup>65</sup> I. S. 89.

каждая секунда требует присутствия сознания, чтобы дать возможность справиться с вызываемым ею шоком<sup>65</sup>.

Отсчету времени, равномерности которого подчинена продолжительность времени, нельзя отказать в возможности порождения отличных от прочих, выделенных фрагментов. Осознание качества должно происходить вместе с измерением количества. Эту миссию выполнял календарь, который вместе с праздничными датами оставлял место и для воспоминаний. Человек, утративший опыт, чувствует себя исторгнутым из календаря. Обитателю большого города это чувство знакомо по воскресеньям, Бодлер запечатлел его предчувствие в одном из стихотворений «Сплина»:

Des cloches tout à coup sautent avec furie  
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,  
Ainsi que des esprits errants et sans patrie  
Qui se mettent à geindre opiniâtrément<sup>66</sup>.

[И вдруг колокола, взорвавшись в диком звоне,  
Возносят к небесам заубойный рев,  
Как будто бы слились в протяжно-нудном стоне  
Все души странников, утративших свой кров.

Пер. И. Чежеговой }

Колокола, некогда звонившие по праздникам, как и люди, исторгнуты из календаря. Они подобны тем несчастным душам, которые много странствуют, но не имеют истории. Если Бодлер в «Сплине» и «Предсуществовании» держит в руках взорванные составные части подлинного исторического опыта, то Бергсон в своем представлении о *durée* [длительности] отрывается от истории гораздо сильнее. «Метафизик Бергсон

---

<sup>65</sup> В мистическом «Диалоге между Моносом и Уной» По словно включает пустой ход времени, отдающий субъект во власть сплина в *durée* [бергсоновскую длительность], и субъект, по-видимому, считает блаженством избавление от страхов. «Шестое чувство», выпадающее на долю усопших в виде дара свыше, наделяет пустой ход времени гармонией. Правда, пустой ход легко разрушается ходом секундной стрелки. «У меня такое впечатление, будто в мою голову вошло нечто такое, отчего мой разум не может выдать даже самое смутное понятие. Более всего я хотел бы поговорить о вибрации ментального регулятора. Речь идет о духовном эквиваленте абстрактного человеческого представления о времени. Ход небесных светил находится в абсолютном согласии с этим движением или с тем, что ему соответствует. Это позволяет мне судить о том, спешат или отстают каминные часы или карманные часы присутствующих. Их тиканье неотвязно преследует меня. Малейшие отклонения от правильного хода действуют на меня столь же сильно, как и оскорбление, вызываемое нарушением абстрактной истины среди людей» (Poe A. Op. cit. S. 336–337).

<sup>66</sup> I. S. 68.

Бодлер Ш. С. 100.



утаивает смерть»<sup>67</sup>. То, что смерть выпадает из бергсоновского *durée*, отделяет ее от исторического (равно как и от доисторического) порядка. Соответствующим образом выпадает и бергсоновское понятие действия. В роли «крестного отца» у Бергсона выступает «здоровый человеческий смысл», которым руководствуется «практический человек»<sup>68</sup>. Продолжительность, избавленная от смерти, обладает дурной бесконечностью орнамента. Она делает невозможным привнесение в себя традиции. Это воплощение переживания, облаченное во взятое напрокат платье опыта. Сплин, наоборот, выставляет переживание во всей его наготу. Со страхом видит снедаемый сплином, что Земля возвращается в естественное состояние. Даже слабое дыхание предыстории не веет на него. Никакая аура ему не открывается. К чему приводит его умонастроение, нам открывают следующие строки из «Жажды небытия»:

Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,  
Et je n'y cherche plus d'abri d'une cahute<sup>69</sup>.

[Я сверху созерцаю земной шар в его округлости  
и не ищу более убежища в хижине.

Пер. Ю. А. Данилова]

## XI

Если представления, кроющиеся в *mémoire involontaire* [непроизвольной памяти], стремятся сгруппироваться вокруг предмета созерцания, который называется аурой, то такая аура на предмете созерцания соответствует опыту, который на предмете пользования предстает в виде навыка. Приемы, опирающиеся на использование камер и более поздние соответствующие аппараты, расширяют объем *mémoire volontaire* [непроизвольной памяти]; они позволяют в любой момент зафиксировать с помощью аппаратуры происходящее в изображении и звуке. Эти приемы стали существенным достижением общества, утрачивающего навыки. Дагерротипия была для Бодлера чем-то возмутительным и пугающим; «устрашающим и мрачным»<sup>70</sup> называл он ее очарование. Тем самым Бодлер, хотя и не

<sup>67</sup> Horkheimer M. Zu Bergsons Metaphysik der Zeit // Zeitschrift für Sozialforschung. 1934. N3 S. 332.

<sup>68</sup> См.: Bergson H. Matière et mémoire // Essai sur la relation du corps à l'esprit. P., 1933. S. 166–167.

Деградация опыта проявляется у Пруста в непрестанных успехах конечного замысла. В высшей степени искусно, как бы невзначай, в высшей степени лояльно, как бы постоянно пытаясь удержать читателя в настоящем, Пруст стремится внушить ему: «Развязка — мое частное дело».

<sup>69</sup> I. S. 89.

<sup>70</sup> II. S. 197.

вполне отчетливо, ощущал ту связь, которая была отмечена выше. А поскольку он всегда стремился зарезервировать для всего современного подобающее место, в особенности в близком ему искусстве, Бодлер всерьез заинтересовался фотографией. А поскольку он нередко чувствовал в ней нечто угрожающее, ответственность за свои смутные предчувствия Бодлер пытался возложить на «плохо понимаемый прогресс»<sup>71</sup> фотографии. Правда, при этом он допускал, что этот прогресс востребован «глупостью большой толпы». «Толпа жаждала того идеала, который был бы достоин ее и отвечал бы ее природе... Ее молитвам вняло карающее божество, и Дагерр стал его пророком»<sup>72</sup>. Несмотря на это, Бодлер высказал и несколько примирительных соображений. Фотография позволяет без искажений фиксировать события прошлого, претендующие на то, чтобы «занять место в архивах нашей памяти», если только она остановится перед «областью непостижимого, воображаемого», перед областью искусства, в котором только и сосредоточено все, «чему человек отдает свою душу»<sup>73</sup>. Такое третейское решение трудно считать соломоновым. Режиму постоянной готовности вызываемых усилием воли дискурсивных воспоминаний способствует репродукционная техника. Это сужает пространство, на котором действует фантазия. Последнюю можно рассматривать как способность удовлетворять желания особого рода, такие, реализацией которых можно считать «чего-либо прекрасное». С чем связано исполнение таких желаний, поясняет Валери: «Мы распознаем произведения искусства по тому, что ни одна мысль, которую оно в нас пробуждает, ни одна манера поведения, которую они в нас вызывают, не исчерпывают, не завершают его. Можно сколько угодно нюхать цветок, источающий аромат, или не иметь возможности избавиться от аромата, возбуждающего в нас желание, и все же ни одно воспоминание, ни одна мысль и ни одна манера поведения не избавит нас от влияния и той силы, которую они над нами имеют. То же происходит в том случае, если кто-нибудь вознамерится создать произведение искусства»<sup>74</sup>. Если следовать рассуждениям Валери, то живопись должна была бы передавать схваченное в некоторый момент времени то, созерцанием чего не может насытиться глаз. Насытить же желание, которое можно спроецировать в его источник, могло бы нечто такое, что непрестанно питало бы это желание. Становится ясно, что именно отличает фотографию от живописи и почему для фотографии и живописи невозможно предложить единый принцип «формооб-

---

<sup>71</sup> II. S. 224.

<sup>72</sup> II. S. 222–223.

<sup>73</sup> II. S. 224.

<sup>74</sup> Valéry P. Avant-propos // Encyclopédie française. P. 1935. Bd. 16: Arts et littératures dans la société contemporaine I. Fasc. 16. 04–5/6.

разования»: для взгляда, который не может насытиться созерцанием картины, фотография означает скорее то же, что хлеб для голодающего или вода для жаждущего.

Обозначившийся таким образом кризис воспроизведения в искусстве можно представить как неотъемлемую часть кризиса самого восприятия. То, что делает неутолимой жажду прекрасного, есть образ предсуществовавшего мира, который Бодлер называет сквозь пелену застилающих глаза слез тоской по родине. «Ах, в давно прожитых временах была супругой ты мне иль сестрой» — это признание есть та дань, которую может требовать прекрасное как таковое. Поскольку искусство берет начало из прекрасного и, хотя и в скромной мере, пытается «воспроизвести» прекрасное, оно извлекает его (как Фауст Елену) из глубины времен<sup>75</sup>. В технической репродукции этого не происходит. (В ней нет места прекрасному.) В связи с этим Пруст замечает (поскольку он высказывает недовольство скудостью и недостатком глубины картин, которые *mémoire volontaire* предлагает о Венеции), что одно лишь слово «Венеция» делает для него сокровищницу этих картин не менее безвкусной, чем какая-нибудь выставка фотографий<sup>76</sup>. Если отличительный признак картин, возникающих из *mémoire involontaire*, усматривать в том, что они обладают аурой, то фотография вносит решающий вклад в явление «распада ауры». Ощущение нечеловеческого, можно сказать, мертвенного в лагертотипии, заключается в том, что фигуры на фотографиях (обычно напряженно и долго) смотрят в фотоаппарат, тогда как фотоаппарат, снимающий портрет человека, не возвращает ему взгляд. Во взгляде живет ожидание, что тот, на кого взгляд направлен, ответит, вернет взгляд. В тех случаях, когда это ожидание оправдывается (причем ответ, данный мысленно, интенционально, ничем не уступает ответному взгляду в подлинном смысле слова), оно обретает опыт ауры во всей его полноте. «Способность восприятия, — считал Новалис, — это внимательность»<sup>76</sup>. Способность восприятия, о которой он так говорит, есть не что иное, как аура. Таким образом, опыт ауры опирается на перенос формы реакции, распространенной в человеческом обществе, на отношение неживого или природы к человеку. Созерцаемый или тот, кто считает себя созерцаемым, поднимает взгляд. Испытать ауру явления оз-

\* Миг, когда это удастся, сам по себе может быть назван неповторимым. На этом основана конструктивная схема произведения Пруста: каждая ситуация, которую навевает на хрониста дух утраченного времени, становится несравнимой и выпадает из череды дней.

<sup>75</sup> См.: Proust M. *A la recherche du temps perdu*. Bd. 8: *Le temps retrouvé*. L. c. I. S. 236.

<sup>76</sup> *Novalis* [Hardenberg F. von]. *Schriften: Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heißborn*. B. 1901. T. 2. Hälfte 1. S. 293.

начает наделить ее способностью поднять взгляд. Этому соответствуют находки *mémoire involontaire* [непроизвольной памяти]. (Правда, они носят однократный характер: воспоминание, которое пытается включить их в себя, не в состоянии их удержать. Поэтому они поддерживают понятие ауры, включающее в себя «уникальное проявление далекого»<sup>77</sup>. Такое определение делает прозрачным культовый характер явления. По сути далекое есть недоступное; и в самом деле, недоступность есть основное качество культового образа.) Нет необходимости подчеркивать, что Пруст неоднократно обращался к проблеме ауры. Вместе с тем следует заметить, что он при случае использовал при этом понятия, включающие в себя с теорию ауры: «Некоторые любящие тайны льстят себя мыслью, что на вещах остается нечто от взглядов, которые когда-нибудь на них падали». (Скорее все же возможность ответить.) «Они полагают, что памятники и картины являются не иначе как под тонким покровом, сотканным на протяжении веков любовью и благоговением множества почитателей. Эти химеры, — уклончиво заключает Пруст, — стали бы истиной, если бы они имели отношение к той единственной реальности, которая дана индивиду, а именно к миру его собственных ощущений»<sup>78</sup>. С приведенным мнением связано, хотя оно идет несколько дальше из-за своей объективной направленности, предложенное Валери определение восприятия во сне как ауратического. «Когда я говорю, что вижу это там, то тем самым отнюдь не утверждаю, будто между мной и вещью существует тождество. Во сне же, наоборот, такое тождество существует. Вещи, которые вижу я, видят меня так же, как я вижу их»<sup>79</sup>. Именно такое восприятие как во сне отличает природу храма, о которой говорится:

L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

[Там дебри символов смущают человека,  
Хоть взгляд их пристальный давно ему знаком.

Пер. В. Микушевича ]

<sup>77</sup> Наделение такой способностью есть источник поэзии. Там, где поэт наделяет человека, зверя или неодушевленный предмет способностью взгляда, объект созерцания уносит его в даль; взгляд пробужденной таким образом природы полон грез и увлекает поэта этими грезами. Слова также могут обладать аурой. Карл Краус описывает ее так: «Чем ближе созерцается слово, тем дальше его ответный взгляд» (*Kraus K. Pro domo et mundo. München, 1912. [Ausgewählte Schriften. 4.] S. 164.*

<sup>78</sup> См.: *Benjamin W. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée // Zeitschrift für Sozialforschung. 1936. N5. S. 43.*

<sup>79</sup> *Proust M. A la recherche du temps perdu. Bd. 8: Le temps retrouvé. I. c. II. S. 33.*

<sup>80</sup> *Valéry P. Analecta, I. c., S. 193/194.*  
*Бодлер Ш. С. 48.*

Чем лучше сознавал это Бодлер, тем определеннее вписывалось в его лирические стихотворения постепенное разрушение ауры. Происходило это в виде шифра; мы находим его почти во всех местах «Цветов Зла», где взгляд исходит из глаз человека. (Разумеется, Бодлер не делал этого преднамеренно.) Речь идет о том, что ожидание, внутренне присущее человеческому взгляду, оказывается напрасным. Бодлер описывает глаза, о которых можно было бы сказать, что они утратили свою способность к созерцанию. Тем не менее и в этом состоянии они способны возбуждать чувство, которым питается большая, возможно большая часть побуждений. Под очарованием этих глаз бодлеровский сексус отрекается от эроса. Если строки стихотворения «Блаженное томление»:

Keine Ferne macht dich schwierig,  
Kommst geflogen und gebannt

[Любая даль тебе по силам,  
Ты воспаряешь и поддаешься очарованию]

принять за классическое описание любви, насыщенной опытом ауры, то вряд ли найдется в лирической поэзии стихотворение, которое противостояло бы ему более решительно, чем бодлеровское:

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,  
O vase de tristesse, ô grande taciturne,  
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,  
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,  
Plus ironiquement accumuler les lieues  
Qui séparent mes bras des immensités bleues<sup>80</sup>.

[Я люблю тебя, как ночной небосвод...  
Мой рассудок тебя никогда не поймет,  
О печали сосуд о, загадка немая!  
Я люблю тебя тем сильнее, что, как дым, ускользая  
И дразня меня странной своей немотой,  
Разверзаешь ты пропасть меж небом и мной.

Пер. В. Шора<sup>\*</sup>

Взгляд должен быть тем более пронизательным, чем глубже отрешенность созерцаемого, преодоленная в нем. В отражающих глазах отрешенность не умаляется. Такие глаза ничего не знают о бескрайней дали. Их поверхностный взгляд Бодлер запечатлел в чеканной рифме:

<sup>80</sup> I. S. 40.

<sup>\*</sup> Бодлер Ш. С. 61.

Plonge tes yeux dans les yeux fixes  
Des Satyresses ou des Nixes<sup>81</sup>.

[Погрузи свой взгляд в неподвижные глаза  
Сатиресс и ведьм.]

Сатирессы и ведьмы не принадлежат к числу существ человеческого рода. Они обособлены. Заслуживает внимания то обстоятельство, что Бодлер упомянул в одном из своих стихотворений о взгляде, отягощенном созерцанием дали, назвав его *regard familier*<sup>82</sup> (в рус. пер. «пристальным взглядом»). Бодлер, не создавший своей семьи «*famille*», передал словом *familier* теплоту и остроту насыщенности текстуры. Он попал во власть глаз, лишенных созерцания, и не питает иллюзий относительно того, что это значит:

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques  
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,  
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté<sup>83</sup>.

[Зазывные глаза горят, как бар ночной,  
Как факелы в руках у черни площадной,  
В заемной прелести ища пути к победам.

Пер. В. Левица<sup>1</sup>)

«Тупость, — писал в одной из своих первых публикаций Бодлер, — часто бывает убранством красоты. Благодаря ей глаза становятся грустными и прозрачными, как чернота болота или как маслянистая гладь тропических морей»<sup>84</sup>. Но едва в таких глазах загорается жизнь, как они сразу превращаются в глаза хищного зверя, нацелившегося на жертву и в то же время настороженного. (Так, проститутка, наблюдая за прохожими, одновременно не упускает из виду полицейских. Физиогномические типы, порождаемые таким образом жизни, Бодлер во множестве находил на рисунках, которые Ги посвятил проституткам. «Свой взгляд она [проститутка], словно хищный зверь, задерживает на горизонте; в ее взгляде настороженность хищного зверя... но иногда и острое напряженное внимание»<sup>85</sup>.) Глаза жителей большого города вообще отражают их заботу о собственной безопасности. О менее очевидной особенности их взгляда говорит Зиммель: «Тот, кто видит, но не слышит, беспокоит-

<sup>81</sup> I. S. 190.

<sup>82</sup> См.: I. S. 23.

<sup>83</sup> I. S. 40.

<sup>84</sup> Бодлер III. С. 62.

<sup>85</sup> II. S. 622.

<sup>85</sup> II. S. 359.

ся гораздо сильнее, чем тот, кто слышит, но не видит. В этом есть нечто характерное для большого города. Многосторонние связи между людьми в большом городе с лихвой проявляются в активности глаз по сравнению с активностью слуха. Основная причина этого, по-видимому, кроется в средствах уличного движения. До появления в XIX веке омнибусов, железных дорог, трамваев люди были не в состоянии простаивать долгие минуты или даже часы, вынужденные разглядывать друг друга и не произнося при этом ни слова»<sup>86</sup>.

Стремящийся оградить от опасности взгляд отсылает мечтательную отрешенность вдаль. Он даже может ощущать удовольствие от ее унижения. Именно в этом смысле надлежит понимать следующий отрывок. В «Салоне 1859» Бодлер описывает ряд пейзажей, завершая это следующим признанием: «Я хочу вернуться к диорамам, которые своей чудовишной и грубой магией навязывают мне полезную иллюзию. Я охотнее буду рассматривать несколько театральных задников, в которых я обнаружил в завершенной художественной форме в трагическом согласии самые дорогие моему сердцу мечты. Эти декорации настолько насквозь фальшивы, что именно поэтому они бесконечно близки к истине; большинство же наших пейзажей, наоборот, лгут, ибо они упускают ложь из виду»<sup>87</sup>. «Полезная иллюзия» значит меньше, чем *«трагическое согласие»*. Бодлера влечет волшебство дали; пейзаж он оценивает по масштабам росписи ярмарочных павильонов. Умчится ли чудо от него вдаль, как это происходит со зрителем, подошедшим слишком близко к декорации? Этот мотив встречается в одном из больших стихотворений «Цветов Зла»:

Le Plaisir vapoureux fuira vers l'horison  
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse<sup>88</sup>.

[Наслаждение поспешно улетучилось к горизонту,  
Как сильфида, скрывшаяся в глубине кулис.]

## XII

«Цветы Зла» — последнее лирическое произведение, оказавшее влияние на европейскую поэзию; все последующие произведения оказывали влияние на более или менее ограниченный языковой круг. Сказалось здесь и то, что Бодлер свои продуктивные возможности почти всецело посвятил

<sup>86</sup> *Simmel G[eorg].* Mélanges de philosophie relativiste // Contribution à la culture philosophique / Trad. par A. Guillaïn. P. 1912. S. 26–27.

<sup>87</sup> II. S. 273.

<sup>88</sup> I. S. 94.



«Цветам Зла». И наконец, следует также иметь в виду, что некоторые из бодлеровских мотивов, которые были рассмотрены в настоящем исследовании, поставили под сомнение возможность существования лирической поэзии. Эти тройственные обстоятельства исторически определили Бодлера. И он доказал, что был готов несмотря ни на что следовать своему назначению. Бодлер непрестанно сознавал свою задачу настолько, что сформулировал свою цель как «создание шаблона»<sup>89</sup>. Он усматривал в этом условие, необходимое для всех будущих лириков. О тех же, кто не дорос до шаблона, Бодлер заботился мало. «Пьете бульон из амброзии? Едите котлеты из паросского мрамора? За сколько закладываете свою лиру в ломбарде?»<sup>90</sup>. Лирик с обращением для Бодлера был безнадежно устаревшим. Он вывел такого лирика в своем прозаическом произведении «Потеря ореола». Этот текст был обнаружен лишь недавно. При первой попытке классифицировать литературное наследие Бодлера он был сочтен «непригодным для публикации». И до сегодняшнего дня оставался незамеченным в литературе о Бодлере.

«“Что вижу я, мой дорогой! Вы! Здесь! В кабачке с дурной славой нахожу я вас — человека, который вкушает квинтэссенции, питается амброзией! Должен признаться, что это меня удивляет!...” “Вы знаете, дорогой мой, что лошади и экипажи внушают мне страх. Я только что пересек бульвар, и, когда я находился посреди движущегося хаоса, где смерть одновременно галопом штурмует меня со всех сторон, ореол соскользнул с моей головы и упал в грязь на асфальте. У меня не хватило духу поднять его. Я решил, что менее чувствительно потерять знаки отличия, чем сломать кости. И наконец, я подумал, что у несчастья всегда есть хорошая сторона. Теперь я могу передвигаться инкогнито, совершать дурные поступки и вести себя как попало, как обычный смертный. И вот, как видите, я здесь, совсем как Вы!...” “Нужно дать объявление о пропаже ореола или справиться о нем в бюро находок...” “Я об этом не думаю! Мне здесь хорошо! Только вы меня узнали. Кроме того, сохранять достоинство — это такая скука! И я радуюсь при мысли, что какой-нибудь плохой поэт возьмет да и поднимет ореол и не постесняется себя им украсить. Осчастливить кого-нибудь! Для меня превыше всего! И прежде всего осчастливить так, чтобы он был мне смешон! Представьте себе X. или Y. Нет, это смешно!»<sup>91</sup> Тот же мотив встречается и в дневниках; конец другой. Поэт быстро поднимает ореол.

<sup>89</sup> См.: *Lemaître J.* Les contemporains // *Etudes et portraits littéraires*. 4<sup>e</sup> sér. 14<sup>e</sup> éd. P., 1897. S. 31–32.

<sup>90</sup> II. S. 422.

<sup>91</sup> I. S. 483–484.

Теперь он снедаем беспокойством от предчувствия, что происшедшее может оказаться дурным предзнаменованием<sup>92</sup>.

Автор этих заметок не принадлежит к числу фланеров. В них иронически изложен тот же опыт, который Бодлер, ничуть не приукрашивая и как бы невзначай, изложил во фразе: «Затерянный в этом гнусном мире, толкаемый со всех сторон дураками, я похож на заблудившегося человека, чьи глаза не различают ничего позади, в давнем прошлом, который разочарован и преисполнен горечи и которому будущее сулит лишь беды или ничего нового, чему стоило бы учиться или о чем стоило бы сожалеть»<sup>93</sup>. Сносить толкотню толпы — вот что Бодлер выделяет в качестве решающего, уникального опыта, определившего его жизнь. Он утратил картину движущейся, одушевленной массы, которой был очарован фланер. Чтобы подчеркнуть всю ее низость, Бодлер предвидит день, когда даже падшие женщины, изгои, зайдут так далеко, что заговорят об упорядоченном образе жизни, о вынесении окончательного приговора распутству и о том, что деньги — единственная стоящая вещь. Преданный этими своими последними союзниками, Бодлер ополчается против толпы; делает он это в том бессильном гневе, в каком протестуют против дождя или ветра. Таково переживание, которому Бодлер придал значение опыта. Он указал цену, которую приходится платить за ощущение современности — разрушение ауры в шоковом переживании. Согласие на разрушение ауры обходится ему дорого. Но таков закон его поэзии. Она сияет на небосводе второй империи как «созвездие без атмосферы»<sup>94</sup>.

<sup>92</sup> См.: II. S. 634.

<sup>93</sup> Вполне возможно, что поводом к подобному эскизу мог стать патогенный шок. Тем исключительнее форма, которая ему придана в работе Бодлера.

<sup>94</sup> II. S. 641.

<sup>94</sup> Nietzsche F. *Unzeitgemäße Betrachtungen*. 2. Aufl. Leipzig, 1893. Bd 1. S. 164.

## ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ПАРК

Особая красота многих зачинов стихотворений Бодлера состоит в том, что слова как будто появляются из бездны.

Георге перевел *spleen et idéal* как «уныние и одухотворенность» и точно выразил тем самым существенное значение идеала у Бодлера.

Если можно утверждать, что современная жизнь — основа диалектических образов Бодлера, то это включает в себя вот что: Бодлер по отношению к современной жизни — то же, что XVII век по отношению к античности.

Если отдавать себе отчет в том, насколько Бодлеру как поэту приходилось считаться с собственными посылками, собственными взглядами и собственными запретами и как точно, с другой стороны, были очерчены задачи его поэтической деятельности, то личность его приобретает героические черты.

Сплин как запруда от пессимизма. Бодлер не пессимист. Не пессимист потому, что его запрет относится к будущему. Именно в этом состоит самое определенное отличие его героизма от Ницше. У него вообще нет никаких рефлексий касательно будущего буржуазного общества, и это удивительно, если вспомнить о характере его интимных записей. Одно только это обстоятельство дает возможность судить о том, как мало он рассчитывал на долгосрочный эффект своего творчества и насколько замкнута в себе структура «Цветов зла».

«Высокая оценка» или апология стремится к тому, чтобы затушевать революционные моменты хода истории. Для нее важно восстановить преемственность. Она придает значение только тем элементам произведения, которые уже вошли в его позднейшее влияние. Она не замечает шероховатостей и зацепок, дающих произведению устойчивость, которая стремится выйти за его пределы.

Внезапные выпады, таинственность, неожиданные решения — все эти свойства второстепенной личности были характерны для Наполеона III. В теоретических высказываниях Бодлера они стали решающей чертой.

Решающий новый фермент, который, попадая в *taedium vitae*<sup>\*</sup>, создает уныние, — это самоотчуждение. От бесконечного регресса рефлексии, который в романтизме, играя, раздвигает все более широкими кругами жизненное пространство и в то же время сжимает его, заключая в раму все более тесную, от печали у Бодлера осталось лишь мрачное и светлое тет-а-тет субъекта с самим собой. В этом заключена специфическая «серьезность» Бодлера. Именно она помешала действительной ассимиляции поэтом католического мировоззрения, которое с понятием аллегории можно примирить только в категориях игры. Кажущийся характер аллегории здесь не осознан, как в барокко.

Уныние — это чувство, соответствующее перманентной катастрофе.

Ход истории, если он обобщается в понимании катастрофы, не может уже, собственно говоря, интересовать думающего человека более, чем калейдоскоп в руке ребенка, где при каждом повороте установившийся было порядок разрушается, чтобы принять какую-то новую форму. Это вполне подходящий образ. Представления властителей всегда были зеркалом, отражавшим картину «порядка». Калейдоскоп надо разбить.

Звезды у Бодлера — это некий образ товара. Одно и то же в огромных массах.

Югендстиль — это вторая попытка искусства осознать свои отношения с техникой. Первой был реализм. Здесь проблема была более или менее сосредоточена в сознании художников, обеспокоенных развитием технических методов репродуцирования. (*loci! ev*<sup>\*\*</sup> отрывки из произведений в бумагах для воспроизведения). В югендстиле проблема как таковая уже начинала вытесняться. Он уже не ощущал угрозы конкуренции техники. Тем более пространной и агрессивной была критика техники, таившаяся в нем. В принципе он стремится к тому, чтобы прервать развитие техники. Его возвращение к техническим мотивам исходит из попытки...

Уныние прокладывает века между настоящим и только что пережитым мгновением. Оно неустанно создает «античность».

---

\* Отвращение к жизни (лат.).

\*\* Очевидный (пример) (лат. и фр.).

Бодлеру не был свойствен гуманитарный идеализм Виктора Гюго и Ламартина. Также чужда была ему чувствительность Мюссе. Он не радовался своей эпохе, подобно Готье, не умел обманываться относительно ее, как Леконт де Лиль. Ему не было дано, как Верлену, униженно бояться или, подобно Рембо, увеличить юношескую силу лирического вдохновения изменой собственной зрелости. Насколько богато содержание произведений поэта, настолько же беспомощным оказывается он в попытках уйти от своей эпохи. Даже на «модерн», открытием которого он так гордился, его влияние оказалось не столь велико, как других. Властители второй империи не были похожи на образцовых представителей буржуазии, какими их набросал Бальзак. И модерн в конце концов стал ролью, сыграть которую, должно быть, вообще мог только сам Бодлер. Трагической ролью, в которой дилетант, вынужденный играть ее за неимением других исполнителей, часто являл собой комическую фигуру, подобно героям, создававшимся рукой Домье под аплодисменты Бодлера. Все это Бодлер, без сомнения, знал. Эксцентричное поведение, которое он себе позволял, без сомнения, было способом дать это понять. Итак, он безусловно не был спасителем или мучеником, не был даже героем. Но в нем было что-то от мима, который перед партером или в обществе должен играть роль «поэта», уже не нужную настоящему поэту и оставляющую для него только возможности мима.

Невроз производит массовый товар в психической экономике. Он имеет форму навязчивой идеи. В хозяйстве невропатов он имеется в бесчисленном количестве экземпляров одного и того же. В противоположность этому сама мысль о вечном возвращении у Бланки приобретает характер навязчивой идеи.

Мысль о вечном возвращении превращает саму историю в массовый товар. Эта концепция и в другом отношении — можно было бы сказать, с обратной стороны — имеет след экономических обстоятельств, которым она обязана своей внезапной актуализацией. Такой след обнаружился в тот момент, когда надежность жизненных обстоятельств ослабела под воздействием целого ряда кризисов, наступавших все чаще и чаще. Мысль о постоянном возвращении получила блеск, когда уже больше нельзя было при всех условиях рассчитывать на возвращение жизненных обстоятельств в сроки более короткие, чем те, которые предоставляет вечность. Возвращение нормального положения дел постепенно становилось все реже, и возникало смутное предчувствие, что придется довольствоваться небесным положением звезд. Короче говоря, привычка была на пути к тому, чтобы отказаться от каких-то своих прав. Ницше говорит: «Люблю короткие привычки». Но уже и Бодлер всю жизнь был не способен развивать твердые привычки.

На страдальческом пути меланхолика аллегии — это остановки. Место скелета в эротологии Бодлера? «L'élégance sans nom de l'humaine armature».

Импотенция — это основа страдальческого пути мужской сексуальности. Обозначение исторического места импотенции. Из этой импотенции вытекает как его связь с серафимическим обликом женщины, так и его фетишизм. Необходимо указать на определенность и точность облика женщины у Бодлера. «Грех поэта» Келлера со словами: «Создавать прекрасные портреты женщин, каких не бывает на горькой земле» — это наверняка не для Бодлера. Образы женщин у Келлера обладают прелестью химер, потому что он придал им собственную импотенцию.

Бодлер в своих женских образах всегда точнее, одним словом, больше француз, потому что элементы фетишизма и серафимического очарования у него почти никогда не соединяются, как у Келлера.

Общественные причины импотенции — фантазия буржуазии перестала интересоваться будущим высвобожденных ею производительных сил (ср. ее классические утопии с утопиями середины XIX века). Для того чтобы и дальше иметь возможность интересоваться будущим, буржуазному классу действительно пришлось бы прежде всего отказаться от представления о ренте. Раньше уже я показал в студенческой работе, как специфическая «уютность» середины века связана с этим вполне обоснованным ослаблением общественной фантазии. В сравнении с картинами будущего этой общественной фантазии, желание иметь детей, возможно, всего лишь слабый стимул для потенции. Во всяком случае учение Бодлера о детях как о существах, наиболее близких к *réché original*<sup>1</sup>, кажется, многое выдает.

Позиция Бодлера на литературном рынке: Бодлер — благодаря своему прекрасному пониманию природы товара — был вполне способен или принужден воспринимать рынок как объективную инстанцию (ср. его советы молодым литераторам). Он находился в постоянных контактах с рынком благодаря своим переговорам с редакциями. Его методы — клевета (Мюссе), *contrefaçon*<sup>2</sup> (Гюго). Бодлер, возможно первым получил представление о необходимой для рынка оригинальности, которая именно этим была более оригинальна, чем любое другое банальное творение [*stéer un roncif*]. Такая позиция отчасти предполагала отсутствие терпимости. Бодлер хотел освободить место для своих стихов и стремился поэтому

<sup>1</sup>..Изящество (эlegantность), не называемое основой человека (*фр.*).

<sup>2</sup>...Первородный грех (*фр.*).

Подделка (*фр.*).

оттеснить других. Он стремился скомпрометировать некоторую свободу поэзии романтиков своим классическим владением александрийским стихом и классицистской поэтикой даже в случаях нарушений или отдельных выпадов в классическом стихе. Короче говоря, в своих стихах он принимал особые меры для вытеснения конкурентов.

Фигура Бодлера в каком-то очень важном смысле есть элемент его славы. Его история для обывательской массы читателей — это сводная картинка, жизнеописание сладострастника с иллюстрациями. Этот образ очень способствовал славе Бодлера, пусть даже те, кто его создавал, вовсе не были его друзьями. На этот образ наложился другой, который не был так хорошо известен, но, возможно, имел более длительное влияние: здесь Бодлер явился носителем некоей эстетической страсти (в смысле или – или), примерно так, как ее наметил в это время Кьеркегор. Нельзя себе представить ни одного сколько-нибудь основательного исследования о Бодлере, которое не занималось бы картиной его жизни. В действительности эта картина определялась тем, что он сначала осознал тот факт способом, имевшим важные последствия, что буржуазия намерена отказать в миссии, доверенной поэту. Какая же общественная миссия могла стать заменой? На этот вопрос ни один класс не мог ответить, ответ могли дать, скорее всего, рынок и его кризисы. Бодлера занимал не очевидный, краткосрочный, но скрытый, долгосрочный интерес. «Цветы зла» показывают, что он оценил его правильно. Но рыночная среда, в которой этот интерес можно было распознать, предполагала такой стиль жизни и творчества, который был совершенно другим, чем у прежних поэтов. Бодлер был вынужден защищать свое достоинство в обществе, совершенно неспособном оценить какое-либо достоинство. Отсюда буффонада его поведения.

В лице Бодлера поэт впервые заявил претензию на то, чтобы предстать перед взором любопытствующей публики. Бодлер стал своим собственным импрессарио. Утрата ореола в первую очередь касается поэта. Отсюда его мифомания.

Обстоятельные теоремы, которыми искусство для искусства оснащалось не только его тогдашними защитниками, но и во всей истории литературы (о современных не говорим), сводятся в конце концов к одному утверждению: чувствительность есть подлинный сюжет поэзии. По своей природе чувствительность — это нечто страдающее. Если она может увидеть в эротике самую большую конкуренцию, самую содержательную определенность, то абсолютное завершение, совпадающее с ее просветлением, — это страсть. Поэзия искусства для искусства плавно вошла в страсть «Цветов зла».



То, что становится предметом аллегорического изображения, отделяется от жизненных связей, разбивается на части и одновременно консервируется. Аллегория имеет дело с развалинами. Она являет собой картину застывшего беспокойства. Деструктивный импульс Бодлера никогда не проявляет интереса к уничтожению того, на что он направлен.

Изображение путаницы — это совсем не то, что путаное изображение.

«Attendre c'est la vie», «Ожидание — это жизнь» Виктора Гюго — это мудрость изгнания.

Новая тоскливость Парижа (ср. место о могильщиках) входит в представление о модернизме как существенный момент.

Фигура лесбиянки в самом точном смысле слова относится к основным героическим образам Бодлера. На языке своего сатанизма он сам об этом говорит. Точно так же это можно понять в его лишенном метафоричности, критическом языке, когда речь идет о политическом значении его признания модернизма. Девятнадцатый век начал бесцеремонно втягивать женщину в сферу товарного производства. Все теоретики были едины в том, что это опасно для ее специфической женственности и со временем в ней неизбежно появятся мужские черты. Бодлер одобрял эти черты, но одновременно оспаривал их экономическое происхождение. Так он пришел к тому, что эту тенденцию развития женщины стал рассматривать исключительно с сексуальной точки зрения. Поэтому придание такого значения образу лесбиянки — это выражение протеста против экономического развития. (Было бы важно понять, чем обоснована в этой связи его антипатия к Жорж Занд.)

Женщина у Бодлера: ценная добыча в «Триумфе аллегории» — жизнь, которая означает смерть. Это качество совершенно непосредственно подходит для проститутки. Это единственное, чего у нее нельзя отнять, а для Бодлера это главное.

Остановить движение мира — это было главным стремлением Бодлера. Стремление Иисуса Навинн (Josua). Не столько пророческое стремление: он не думал о возвращении. Из этого стремления возникал его импульс к насилию, его нетерпение и гнев; отсюда также все новые попытки ударить мир в самое сердце или петь во сне. Из этого стремления он сопровождает смерть в своих произведениях одобрением.

Надо признать, что предметы, которые составляли центральную часть произведений Бодлера, не поддавались целенаправленной планировке. Такие решительно новые предметы — большой город, массы — не вос-

принимаются им как таковые. Не они составляют мелодию, которую он имеет в виду. В гораздо большей мере это сатанизм, уныние и специфическая эротика. Настоящие предметы в «Цветях зла» можно найти на самых незаметных местах. Они, чтобы остаться в образе, — это еще нетронутые струны неслышанного инструмента, на котором импровизирует Бодлер.

Лабиринт — это правильный путь для того, кто хочет прийти к цели достаточно рано. Эта цель — рынок.

С появлением новых методов изготовления, которые приводят к возникновению имитации, в товаре оседает видимость.

Для людей, какие они сегодня, существует только одна радикальная новость — и она всегда одна и та же: смерть.

Застывшее беспокойство — это тоже формула представления Бодлера о жизни, оно не знает развития.

Одно из тайных средств, доставшихся проституции с возникновением больших городов, — это масса. Проституция открывает возможности мистической связи с массой. Но масса возникает одновременно с массовой продукцией. Проституция, как кажется, одновременно получает возможность существовать в жизненном пространстве, в котором объекты нашего повседневного спроса все больше и больше превращаются в статьи ширпотреба. В проституции больших городов женщина сама становится предметом ширпотреба. Этот совершенно новый знак жизни большого города придает восприятию Бодлером догмы первородного греха его истинное значение. Самое старое понимание представляется Бодлеру достаточно испытанным, чтобы овладеть совершенно новым неконцертным феноменом.

Лабиринт — это родина медлящих. Путь того, кто медлит прежде, чем дойти до цели, легко окажется лабиринтом. Так бывает с влечением, когда его удовлетворению предшествуют эпизоды. Так бывает и с человечеством (класс), когда оно не знает, куда оно идет.

Если именно фантазия подбрасывает сюжеты воспоминанию, то мышление посвящает ей аллегории. Фантазия соединяет то и другое.

Некоторые немногие основные ситуации, обладавшие для поэта силой магнитного притяжения, обнаруживают симптомы меланхолического круга. Фантазия Бодлера знает стереотипы образов. Вообще впечатление такое, как будто что-то заставляло ее по меньшей мере еще один раз вер-

наться к каждому из своих мотивов. Это в самом деле можно сравнить с преступником, которого что-то заставляет все снова и снова стремиться на место преступления. Аллегии — это моменты, когда Бодлер искупал свою потребность в разрушении. Может быть, именно так объясняется единственное соответствие многого из его прозы стихам «Цветов зла».

Стремиться оценить мыслительные возможности Бодлера по его философским экскурсам (Леметр) было бы большой ошибкой. Бодлер был плохим философом, хорошим теоретиком и несравненным только как любитель размышлять. Размышления и дали ему и стереотипность мотивов, способность безошибочно отметить то, что мешает, готовность в любой момент поставить образ на службу мысли. Размышляющий — это тот тип мыслителя, который чувствует себя как дома в аллегориях.

Для Бодлера проституция — это дрожжи, на которых в его фантазии всходят массы больших городов.

Величие возможностей аллегии: разрушение органического и живого — высвобождение видимости. Стоит посмотреть в высшей степени характерное место, где Бодлер говорит о той притягательной силе, какую имел для него нарисованный задник театральной сцены. Отказ от чарующих далей — важнейший мотив лирики Бодлера. В первой строке «Путешествия» есть на этот счет великолепная формулировка.

Жертвой, приносимой мужской сексуальностью, можно считать то, что беременность Бодлер в известной степени воспринимал как нечто вроде фальшивой конкуренции.

Звезды, которые Бодлер изгоняет из своего творчества, для Бланки это место действия вечного возвращения.

Предметное окружение человека, все более бесцеремонно принимает форму товара, в то же время реклама стремится к тому, чтобы затушевать товарный характер вещей. Фальшивому просветлению товарного мира противостоит его искажение в аллегии. Товар стремится заглянуть в свое собственное лицо. Свое очеловечение он празднует в проститутке.

Необходимо изложить изменение функции аллегии в товарном хозяйстве. Бодлер поставил себе задачу показать на примере товара ее своеобразную ауру. Он старался героическим образом гуманизировать товар. Эта попытка столкнулась с возникшей одновременно на противоположной стороне буржуазной попыткой сентиментально очеловечить товар: устроить товару, как человеку, дом. Тогда это были обложки, покрышки, футляры, в которые укрывали предметы бюргерского обихода.

Аллегория Бодлера — в отличие от барочной — несет на себе следы злости, которая была необходима для того, чтобы ворваться в этот мир и превратить в развалины его гармонические образования.

Шок как поэтический принцип Бодлера: фехтование (*fantasque escrime*) с призраками города парижских картин (*tableaux parisiens*) — это больше не родина, это арена и чужбина.

Основной мотив югендстиля — это освящение бесплодия. Тело в основном изображается в таких формах, которые предшествуют половой зрелости... Эта мысль, должно быть, связана с регрессивной интерпретацией технического развития.

Лесбийская любовь доносит одухотворенность до самого чрева женщины. Там она устанавливает знамя-лилию чистой любви, которая не знает ни беременности, ни семьи.

Знак героизма у Бодлера: жить в сердце нереальности (видимости). С этим связано то, что Бодлер не знал ностальгии. Кьеркегор!

Поэзия Бодлера показывает новое в том самом, что все время повторяется, и повторяющееся выявляет в новом.

Необходимо очень четко показать, как идея вечного возвращения возникла одновременно у Бодлера, Бланки и Ницше. У Бодлера подчеркивается новое, которое отбрасывается у постоянно повторяющегося, у Ницше — постоянно повторяющееся, которому человек противопоставит героическим самообладанием. Бланки гораздо ближе к Ницше, чем к Бодлеру, но у него преобладает разочарование. У Ницше этот опыт космологически выливается в тезис «ничего нового больше не будет».

Для диалектика важно, чтобы ветер истории наполнил его паруса. Думать означает для него натянуть паруса. Важно, как они натянуты. Слова — это у него только паруса. То, как они натянуты, создает понимание.

Непрекращающийся резонанс, который «Цветы зла» имеют до сегодняшнего дня, связан с одним аспектом большого города, ставшего здесь впервые предметом поэзии. То, чего меньше всего можно было ожидать. У Бодлера, когда он в стихах оживляет Париж, все время возникает ощущение ветхости и хрупкости этого большого города. Может быть, нигде намек не прозвучал так ясно, как в *Crépuscule du matin*<sup>\*</sup>, но в большей или меньшей степени этот аспект присущ всем *tableaux parisiens*.

---

<sup>\*</sup> Предрассветные сумерки (*фр.*).

siens , в узнаваемости города, которая возникает от le soleil<sup>..</sup>, он проявляется так же, как в контрастном впечатлении от Rêve parisien<sup>...</sup>.

Еще важнее следующее замечание (Брехта): свойственная Бодлеру чувственная утонченность не имеет никакого отношения к уютности. Эта полная несовместимость чувственного наслаждения с уютностью — есть решающий признак подлинной чувственной культуры. Снобизм Бодлера — это эксцентричная формула его безоговорочного отказа от уютности, его сатанизм ничто, как готовность постоянно ее нарушать, где бы и в какой форме она ни появлялась.

В «Цветах зла» нигде нет никакого намека на стремление изобразить Париж. Этого было бы достаточно, чтобы решительно выделить их среди позднейшей «лирики большого города». Голос Бодлера звучит в шуме города Парижа, как голос человека в шуме прибора. Его речь звучит внятно, если она слышна. Но к ней примешивается что-то мешающее. И она сама смешивается с шумом, который несет ее с собой и придает ей что-то темное.

Неприятие Бодлером природы — это прежде всего глубокий протест против «органического». По сравнению с неорганическим качество инструментария органического крайне ограничено. С ним гораздо труднее иметь дело (ср. свидетельство Курбе, что Бодлер каждый день выглядел по-разному).

Героическая манера Бодлера, видимо, была очень похожа на стиль Ницше. Если Бодлер придерживался католицизма, то его восприятие универсума было подчинено аналогичному опыту Ницше, обобщенному во фразе: Бог мертв.

Источники, питавшие героическую позицию Бодлера, берут из глубочайшего фундамента общественного строя, установившегося на рубеже веков. Это не что иное, как опыт, на основе которого Бодлер вынужден был осознать решающие изменения условий художественного творчества. Эти изменения состояли в том, что в художественном произведении ярче, чем когда-либо раньше, проявился характер товара, а в публике — форма массовости. Именно эти изменения наряду с некоторыми другими позднее привели в сфере искусства к упадку в первую очередь лирической поэзии. Своеобразным знаком «Цветов зла» стало то, что на эти изменения Бодлер реагировал

---

<sup>..</sup>Парижские картины(фр.).

<sup>...</sup>Солнце (фр.).

Парижское сновидение (фр.).

книгой стихов. В то же время это совершенно необычный пример той героической позиции, которой отмечено его существование.

«L'appareil sanglant de la Destruction» — это тот рассеянный в разных местах инвентарь, который — в глубоких запасниках поэзии Бодлера — лежит у ног проститутки, унаследовавшей все полномочия барочной аллегии.

Задумчивый мыслитель, взгляд которого с ужасом сосредоточился на обломке в его руках, становится аллегористом.

Постановка вопроса, правота которого выясняется в конце: как это может быть, пусть даже по видимости, что такой совершенно «несовременный» способ соотнесения как аллегория, занял первейшее положение в поэтическом творчестве века?

Образ «спасения» (Rettung) предполагает твердую, как будто жесткую хватку.

Своим поведением человека, принимающего милостыню, Бодлер постоянно испытывал это общество. Его зависимость от матери, искусственно поддерживаемая, имела причины не только подчеркиваемые психоанализом, но и причины общественные.

Для мысли о вечном возвращении имеет значение то обстоятельство, что буржуазия уже не решалась посмотреть в глаза будущему развитию ею положенному экономическому общественному строю. Мысль Заратустры о вечном возвращении и девиз лентяя «только четверть часика!» — это комплименты.

Мода — это вечное возвращение нового. Может быть, все-таки именно в моде есть мотив спасения (Rettung)?

Связь между античностью и модерном — это единственная конструктивная историческая концепция у Бодлера. Она скорее исключает диалектику, чем учитывает ее.

Замечание Лейриса, что слово «фамильярно» было для Бодлера исполненным тайны и беспокойства, означало для него нечто такое, что ему никогда не нравилось.

В первой строчке стихотворения «La servante au grand cœur»<sup>...</sup> слова dont vous étiez jalouse<sup>...</sup> не имеют интонации, которую можно было ожи-

<sup>...</sup>Насильственная система разрушения (фр.).

<sup>...</sup>Благородная служанка (фр.).

к которой Вы ревновали (фр.).

дать. Со слова *jalous*<sup>\*</sup> голос как будто слабеет. Такого рода спад есть нечто в высшей степени характерное для Бодлера.

Замечание Лейриса — шум Парижа передается не множественными смысловыми моментами в словах (*lourds tombereaux*"), но ритмом стиха Бодлера.

Мужская импотенция — ключевая фигура одиночества — под знаком ее кончается продуктивность, это пропасть, отделяющая человека от ему подобных.

Туман как утешение в одиночестве.

Прошлая жизнь, *vie antérieure*, открывает временную пропасть в вещах, одиночество открывает пространственную пропасть перед человеком.

Темп фланера надо противопоставить темпу толпы так, как это изображает По. Он является протестом против этого темпа (см. заметку о моде 1839 года прогуливаться с черепахой на поводке (D 2 а, I)).

Скука в производственном процессе возникает вместе с его ускорением, с помощью машин. Фланер протестует своим вызывающим спокойствием против производственного процесса.

У Бодлера, как и у поэтов барокко, встречаешь массу стереотипов.

Бодлер — кандидат в академию — это был социологический эксперимент.

Учение о вечном возвращении как мечта о предстоящих невероятных изобретениях в области техники репродуцирования.

Видимо, это ясно, что в тоске по существованию, более чистому, невинному и духовному, чем то, что он имеет, человек усматривает в природе залог такого существования, обычно в каком-то существе из растительного или животного мира. Совсем по-иному Бодлер. Его мечта о такой жизни отрицает какую-либо связь с земной природой и обращена исключительно к облакам. Это сказано в первой части *spleen de Paris*<sup>\*\*\*</sup>. Мотив облаков встречается во многих стихотворениях. Профанирование облаков (*La Béatrice*) — это самое страшное.

Скрытое сходство «Цветов зла» с Данте состоит в том, как в книге подчеркнуты очертания творческого существования. Невозможно себе

---

\*..Ревновать (*фр.*).

...Тяжелые тележки с мусором (*фр.*).

Уныние Парижа (*фр.*).



представить другой такой книги стихов, где поэт явился бы менее тщеславным и показал бы такую силу. Родной дом для творческого гения, по Бодлеру, осень. Великий поэт — это всегда осеннее существо. «L'Ennemi», «Le Soleil».

«L'Essence du rire»<sup>2</sup> не содержит ничего, кроме теории сатанинского смеха. Бодлер заходит здесь так далеко, что даже улыбку он оценивает с точки зрения сатанинского смеха. Современники часто отмечали, что в его собственной манере смеяться было нечто пугающее.

Диалектика товарного производства: новизна продукта получает (как стимул спроса) доселе неизвестное значение; постоянно повторяющееся вполне очевидно появляется в массовой продукции в первый раз.

Воспоминание — это секуляризованная реликвия.

Воспоминание — это дополнение к «переживанию». В нем проявляется нарастающее самоотчуждение человека, когда он инвентаризирует свое прошлое как мертвое имущество. В XIX веке аллегория освободила окружающий мир, чтобы поселиться в душе. Реликвия идет от трупа, воспоминание — от умершего опыта, который называет себя европейским переживанием.

Эмблемы возвращаются товаром.

Бодлер опасается разбудить эхо, будь то в душе или в пространстве. Иногда это видно очень ярко, он никогда не становится сонорным. Его манера выражаться так мало отрывается от его опыта, как поведение идеального прелата от его личности.

Югендстиль представляется продуктивным недоразумением, благодаря которому «новое» превратилось в «модерн». Разумеется, Бодлер положил начало этому недоразумению.

Модерн составляет оппозицию по отношению к античности, новое — в оппозиции к постоянно повторяющемуся. (Модерн: масса; античность: город Париж.)

Парижские улицы Мериона (Meryons<sup>3</sup>) — это бездны, над которыми в вышине плывут облака.

---

<sup>2</sup> «Враг», «Солнце» (фр.).

<sup>3</sup> «Сущность смеха» (фр.).

<sup>4</sup> Шарль Мерион (1821–1868) — французский гравер, автор ряда офортов. (Прим. ред.)

Диалектическая картина вспыхивает. Как вспыхивает картина познаваемости в настоящем, так следует закрепить картину прошлого, в этом случае у Бодлера. Спасение, которое происходит таким образом, и только таким образом, достигается всегда лишь путем восприятия того, что исчезает как не подлежащее спасению. Здесь надо вспомнить метафорическое место из вступления к Йохману. Зевая, человек открывается, как бездна; он делает себя похожим на ту скуку, которая его окружает.

Какой смысл миру, погрузившемуся в мертвую неподвижность, говорить о прогрессе. Опыт мира, вступающего в мертвую неподвижность, Бодлер нашел у По, показавшего его с большой силой. По стал для него незаменимым, потому что описал мир, в котором поэзия и стремления Бодлера были оправданы (ср. голову медузы у Ницше).

Вечное возвращение — это попытка объединить оба противоположных принципа счастья: принцип вечности и принцип еще раз. Идея вечного возвращения извлекает из жалкого времени спекулятивную идею (или фантазмагорию) счастья. Героизм Ницше — это нечто противоположное героизму Бодлера, который из жалкого обывательства извлекал фантазмагорию модерна.

Понятие прогресса можно вынести из идеи катастрофы. То, что это «так и продолжается», и есть катастрофа. Это не то, что предстоит в каждом случае, а то, что в каждом случае есть. Мысль Стринберга: ад — это не то, что нам предстоит, а эта жизнь здесь.

Спасение (Rettung) держится за маленький прыжок в непрерывной катастрофе.

Реакционная попытка, технически обусловленные формы — это означает превратить переменную величину в постоянную, выступает в югендстиле так же, как в футуризме.

Rêve parisien — это фантазия об остановленных продуктивных силах.

Машинерия у Бодлера — это шифр разрушительных сил. Такая машинерия — это нечто подобное человеческому скелету.

Домашний уют фабричных помещений в прежние времена при всем своем варварстве и нецелесообразности имел одну особенность, владелец фабрики выглядел там как предмет обстановки, погруженный в созерцание своих машин и мечтающий не только о своем, но и об их будущем величии. Спустя 50 лет после смерти Бодлера с такими мечтами покончено.

---

\* Парижское сновидение (фр.).

Аллегория барокко видит труп только извне. Бодлер видит его также изнутри. То, что у Бодлера не бывает звезд, дает самое точное представление о тенденции его лирики к изображению очевидного.

В образе фланера к нам возвращается праздный гуляющий, подобный тому, кого Сократ нашел на афинском базаре в качестве собеседника. Но Сократа нет, и к фланеру никто не обращается. И рабского труда, который давал возможность праздных прогулок, тоже уже не существует.

Часто его стихи имеют замечательное начало, то есть самое новое. Об этом многие говорили.

В той форме, какую приняла проституция в больших городах, женщина не только превращается в товар, но в самом точном смысле этого слова — предмет ширпотреба. Намек на это содержится в искусственном изменении индивидуального облика ради профессионального, который выражается, например, в накрашенности. Именно этот аспект проститутки стал сексуально определяющим для Бодлера, об этом свидетельствует то, что в его многочисленных попытках дать представление о проститутке всегда фоном становится улица и никогда бордель.

Очень важно, что «новое» у Бодлера никогда не становится вкладом в прогресс. Да и вообще у Бодлера трудно найти попытку сколько-нибудь серьезно разобраться в понятии прогресса. «Вера в прогресс» это то, что он с ненавистью преследует: преследует как еретическое лжеучение, а не как простую ошибку. Бланки со своей стороны не испытывает ненависти к вере в прогресс, но относится к ней с молчаливой насмешкой. Но это вовсе не значит, что он предаст свое политическое кредо. Активность профессионального заговорщика, каким был Бланки, вовсе не имеет в виду веру в прогресс, а прежде всего решимость немедленно покончить с сегодняшней несправедливостью. Эта решимость избавить человечество от грозящей катастрофы в последнюю секунду была важнейшей для Бланки, больше, чем для любого другого революционного политика того времени. Он всегда отказывался создавать планы для того, что наступит «позднее». Со всем этим легко объединить позицию Бодлера в 1848 году.

Бодлер, опираясь на весьма небольшой успех своих произведений, решил продаться и сам. Он, так сказать, пошел с молотка вслед за своими произведениями и подтвердил таким образом для себя — до конца своей жизни то, что думал о неизбежной проституции поэта.

Для понимания поэзии Бодлера решающим является вопрос о том, как изменился облик проституции в результате возникновения больших

городов. Потому что одно совершенно ясно: Бодлер показывает это изменение, оно является одной из главных тем его поэзии. С возникновением больших городов проституция становится обладателем новых тайн. Одна из них — это лабиринтный характер улиц города. Лабиринт, образ которого входит в плоть и кровь фланера, приобретает благодаря проституции красочные очертания. Итак, первая тайна, которой владеет проституция, — это мифический аспект большого города в виде лабиринта. В нем, это само собой разумеется, обязателен образ минотавра посреди не. То, что в отдельных случаях он приносит смерть, не является решающим. Решающее — это образ сил, несущих смерть, которые он воплощает. И это тоже ново для жителей больших городов.

«Цветы зла» как арсенал: определенные стихи Бодлер писал для того, чтобы разрушить другие свои же стихи. Так можно продолжить известную рефлексию Валери.

В высшей степени важно — это тоже необходимо сказать в дополнение к соображению Валери, — что Бодлер натолкнулся на отношения конкуренции в поэтическом творчестве. Разумеется, личное соперничество между поэтами — проблема очень старая. Но здесь речь идет о переносе соперничества в сфере конкуренции на открытый рынок. Завоевать надо именно его, а не протекцию властителя. В этом смысле для Бодлера стало настоящим открытием, что он столкнулся с *индивидуумами*. Деорганизация поэтических школ и «стилей» — это дополнение к открытому рынку, который предстает перед поэтом в виде публики. Публика как таковая впервые попадает в поле зрения Бодлера — это признак того, что он больше не становится жертвой видимости поэтических школ. И наоборот: поскольку «школа» представлялась ему как некое поверхностное образование, публика становилась в его глазах существенной реальностью.

Бодлер и Ювенал. Главное здесь: когда Бодлер говорит об испорченности и пороке, то имеет в виду и себя. Ему незнаком жест сатирика. Правда, это касается только «Цветов зла», которые в этом смысле очень отличаются от прозаических записок.

Значение «Цветов зла», безусловно, возросло оттого, что Бодлер не написал романа.

Термин Меланхтона *Melencolia illa heroica*<sup>\*</sup> лучше всего выражает гений Бодлера. Однако меланхолия приобретает в XIX веке иной характер,

---

\* Эта героическая меланхолия (лат.).

нежели в XVII веке. Основной образ старой аллегии — это труп. Основной образ позднейшей аллегии — «воспоминание». «Воспоминание» — это схема превращения товара в объект коллекционирования. Связи здесь — это бесконечно разнообразные переключки самых различных воспоминаний «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans»<sup>\*</sup>.

Героический тенор вдохновения Бодлера проявляется в том, что воспоминание полностью отступает ради памяти. Бросается в глаза, как мало у него «детских воспоминаний».

Эксцентрической особенностью Бодлера была маска, под которой он — можно утверждать, от стыда, — стремился скрыть надындивидуальную необходимость своей формы жизни, до известной степени своей жизненной судьбы.

С семнадцати лет Бодлер жил как литератор. Нельзя сказать, что он когда-либо называл себя человеком «духовным» или когда-либо выступал за «духовное». Тогда еще не существовало этого знака художественного творчества.

Понятие об аллегии, которое в XVII веке создавало стиль, в XIX веке было уже другое. Бодлер как аллегорист был в изоляции; в известном смысле это была изоляция отстающего. (Его теории иногда провокационно подчеркивают эту отсталость.) Если влияние аллегии на стиль в XIX веке было ничтожно, то она сохранялась тем не менее как некий соблазн опыта, существенные следы которого оставила поэзия XVII века. Этот опыт в какой-то мере отрицательно повлиял на деструктивную тенденцию аллегии, ее подчеркивание фрагментарности произведения искусства.

---

<sup>\*</sup> У меня больше воспоминаний, чем если бы я прожил тысячу лет (*фр.*).

## О ПОНИМАНИИ ИСТОРИИ

### I

Говорят, что существовал автомат, который был так сконструирован, что на каждый ход шахматиста он делал ответный ход, который обеспечивал ему победу. Кукла в турецкой одежде с трубкой во рту сидела у доски за широким столом. Система зеркал создавала иллюзию, что стол виден со всех сторон. На самом деле в нем находился горбатый карлик, мастер шахматной игры, и с помощью веревок управлял рукой куклы. Нечто подобное такому механизму можно представить себе в философии. Выиграть должна кукла по имени «исторический материализм». Она может сразиться с любым, если возьмет к себе на службу теологию, которая сегодня, как известно, есть маленький уродец, который и показываться-то не должен.

### II

«Одно из самых своеобразных свойств человеческой души, — говорил Лотце, — состоит... наряду со многими другими в себялюбии каждого и в неэгоизмности каждой эпохи относительно своего будущего». Эта рефлексия приводит к тому, что образ счастья, который мы храним, целиком окрашен тем временем, какое выпало нам на долю в ходе нашего собственного существования. То счастье, что может пробудить в нас зависть, носится в воздухе, которым мы дышим, это люди, с которыми мы могли бы говорить, женщины, которые могли бы нам принадлежать. Иными словами, в представлении о счастье обязательно присутствует мысль о спасении. Так же дело обстоит и с мыслями о прошлом, которые являются содержанием истории. Прошлое сопровождает некий тайный знак, который указывает ему на спасение. Разве нас не касается дыхание воздуха, обвивавшего лица предшествовавших? Разве в голосах, которые воспринимают наш слух, не звучит эхо умолкших? Разве у женщин, которых мы доби-

ваемся, нет сестер, им уже незнакомых? Если это так, то тогда существует некий тайный договор между прошедшими поколениями и нашим. Тогда, значит, нас ждали на этой земле. Тогда нам, как и каждому поколению до нас, дана некая мессианская сила, на которую претендует прошлое. И от этого не так просто избавиться. Что известно каждому материалисту.

### III

Летописец, рассказывающий о событиях, не отличая великих от малых, и отдавая таким образом дань правде, стремится к тому, чтобы ничто случившееся когда-то не пропало для истории. Правда, лишь спасенное человечество имеет право на свое прошлое в полной мере. Это значит, что лишь спасенное человечество может вспоминать свое прошлое в любой момент. Каждый из прожитых им моментов — это *citation à l'ordre du jour* указание порядка дней — какой день есть судный день.

### IV

Позаботьтесь прежде всего о пище и одежде,  
и Царство Божие придет к вам само.

*Гегель, 1807*

Классовая борьба — о ней всегда помнит историк школы Маркса — это борьба за грубые материальные вещи, без которых не бывает тонких и духовных. Тем не менее эти последние в классовой борьбе выглядят по-другому, чем добыча, доставшаяся победителю. В этой борьбе они живут как мужество, юмор, хитрость, неизбежность и действуют вдали, позади времени. Они всегда вновь и вновь ставят под вопрос каждую победу доставшуюся когда-либо господствующим. Подобно тому как цветы поворачивают свои головки к солнцу, так и прошлое, повинувшись какому-то тайному гелиотропизму, стремится повернуться к солнцу, восходящему на небосклоне истории. Исторический материалист понимает толк в этом самом невидимом из всех изменений.

### V

Подлинная картина прошлого проскальзывает мимо. Прошлое можно удержать только в образе, вспыхнувшем на миг в момент его постижения, чтобы больше никогда не появиться. «Правда никуда от нас не убежит» — эти слова, сказанные Готфридом Келлером, обозначают в картине историзма то самое место, где ее пересекает исторический материализм. Потому что это безвозвратно ушедшая картина прошлого, ко-



торая грозит исчезнуть в каждом настоящем, если оно не ощущает себя понятым, исходя из нее.

## VI

Исторически говорить о прошедшем не означает понять то, «как это все было, собственно говоря». Это означает овладеть воспоминанием, вспыхнувшим в момент опасности. Задача исторического материализма в том, чтобы в прошлом зафиксировать момент, когда перед историческим субъектом внезапно возникает опасность. Опасность угрожает как самой традиции, так и тем, кто ее воспринял. Опасность одна и та же — превратиться в орудие господствующего класса. В каждую эпоху необходимо стараться снова и снова удерживать традицию от конформизма, который всегда пытается овладеть ею. Ведь Мессия приходит не только как Спаситель, он приходит как побеждающий Антихриста. Только историограф имеет талант раздуть искру надежды в прошедшем; он уверен, что и мертвые не будут в безопасности перед врагом, если он победит. А он побеждает непрерывно.

## VII

Подумайте о тьме и страшном холоде  
в этой долине, звенящей от горя.

*Брехт. Трехгрошовая опера*

Фюстель де Куланж рекомендует историку: если он хочет ощутить эпоху, пусть забудет все, что знает о последующем ходе истории. Лучше нельзя обозначить тот метод, с которым порвал исторический материализм. Это метод вчувствования. Его происхождение — это тяжесть на сердце, *acedia*<sup>\*</sup>, огорченного, впавшего в отчаяние из-за невозможности овладеть подлинной исторической картиной, вспыхнувшей на мгновение. У теологов средневековья она считалась исконной основой печали. Флобер, познакомившись с ней, писал: «*Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage*»<sup>\*\*</sup>. Природа этой печали становится яснее, если поставить вопрос: в кого, собственно говоря, стремится вчувствоваться историограф историзма? Ответ однозначен: в победителя. Тот, кто господствует в каждый данный момент, — это наследники всех, кто когда-либо побеждал. Поэтому попытка вчувствоваться в победителя всегда, безусловно, на пользу властителям. Этим до-

<sup>\*</sup> Горести (лат.).

<sup>\*\*</sup> «Немногие догадываются, как должно быть грустно возрождать Карфаген» (фр.).

статочно сказано историческому материализму. Кто бы до этого времени ни побеждал, тот марширует в триумфальном шествии сегодняшних властителей по головам тех, кто сегодня лежит на земле. Добыча, таков был обычай всегда, также участвует в шествии. Ее называют благами культуры. Исторический материализм взирает на них с отчуждением. Ибо то, что он видит, эти блага культуры, имеют для него все без исключения такое происхождение, что он не может подумать о нем без ужаса. Они обязаны своим существованием не только великим гениям, их создателям, но и безымянному труду их современников. Они не существуют как документы культуры, которые бы не были одновременно документами варварства. И как сами они несвободны от варварства, так несвободен от него и процесс передачи традиции, в ходе которого они от одного переходят к другому. Исторический материалист поэтому по возможности отходит от традиции. Он считает своей задачей гладить историю против шерсти.

## VIII

Традиция угнетенных учит нас, что «чрезвычайное положение», в котором мы существуем, — это правило. Мы должны создать понятие истории, которое этому соответствует. Тогда перед нами встанет задача установить действительное чрезвычайное положение: и таким образом улучшится наша позиция в борьбе против фашизма. Его шанс не в последнюю очередь основан на том, что противники действуют от имени прогресса как исторической нормы. Удивление по поводу того, что в XX веке «еще» возможно то, что происходит, — это не философская позиция. Это не может быть началом познания, или представление об истории, на котором она основана, не выдерживает критики.

## IX

Мое крыло взмахнуть готово,  
я с радостью вернусь.  
А здесь, оставшись в жизни снова,  
я счастья не дожусь.

*Шолом Герхард. Привет ангела*

Есть картина Клее, она называется «Angelus Novus». На ней изображен ангел, который выглядит так, как будто он собирается удалиться от чего-то, на что он пристально смотрит. Глаза и рот широко открыты, крылья напряжены. Так должен был бы выглядеть ангел истории. Взор его обращен в прошлое. Там, где появляется цепь наших событий, там

он видит сплошную катастрофу, которая непрерывно громоздит друг на друга развалины и швыряет их к его ногам. Он хотел бы задержаться, разбудить мертвых и вновь соединить разбитое. Но из рая дует штормовой ветер, такой сильный, что попадает в крылья ангела и он не может их прижать. Этот ветер неудержимо гонит его в будущее, ангел поворачивается к нему спиной, а гора развалин перед ним вырастает до неба. То, что мы считаем прогрессом, и есть этот ветер.

## X

Предметы, которые монастырские правила предписывали братьям для размышления, должны были отвлечь их от всего мирского. Примерно то же назначение имеет и ход мысли в наших рассуждениях. Его намерение в том, чтобы в момент, когда политики, на которых рассчитывали противники фашизма, лежат на земле и подкрепляют свое поражение, предавая свое дело,— освободить всемирное политическое дитя из сетей, в которые они его запутали. Рассмотрение исходит из того, что тупая вера в прогресс этих политиков, их доверие к «базису масс», их униженное стремление подчиниться неконтролируемому аппарату — это три стороны одной и той же вещи. Рассмотрение стремится дать представление о том, как *дорого* обходится нашему обычному мышлению представление об истории, которое избегает любых осложнений с ней и которого продолжают придерживаться эти политики.

## XI

Конформизм, который с самого начала чувствовал себя как дома в социал-демократии, отражается не только на ее политической тактике, но и на экономических представлениях. Он причина позднейшего поражения. Нет ничего, что настолько подкупило бы немецкий рабочий класс, как мысль о том, что он плывет по течению. Техническое развитие казалось ему руслом потока, в котором он якобы плыл. От этого был один шаг к иллюзии, что работа на фабрике, связанная с техническим прогрессом, — то политическое достижение. Старая протестантская трудовая мораль возрождалась для немецких рабочих. В «Готской программе» уже видны следы этой путаницы. Работу она называет «источником всякого богатства и всякой культуры». Предчувствуя недоброе, Маркс возражал, что человек, который не имеет другой собственности, кроме своей рабочей силы, должен стать «рабом других людей, которые превратились... в собственников». Несмотря на это, путаница продолжает распространяться, и вскоре Иосиф Дишген провозглашает: «Труд — это

спаситель нового времени... В улучшении труда... заключается то богатство, которое может свершить теперь то, чего не мог свершить Спаситель».

Это вульгарно-марксистское воззрение о том, что такое труд, не слишком заинтересовано вопросом, что означает продукт труда для самих рабочих, пока они не могут им располагать. Оно видит прогресс только в овладении силами природы, но не замечает регресса в обществе. Оно обнаруживает технократические черты, которые позднее проявятся в фашизме. Одна из этих черт — то понимание природы, которое роковым образом отличается от социалистических утопий предмартовской эпохи. Труд, как его понимают теперь, сводится к эксплуатации природы, которая с наивным самодовольством противопоставляется эксплуатации пролетариата. В сравнении с этой позитивистской концепцией фантазии, которые дали так много поводов для насмешек, неожиданно обнаруживают некий здравый смысл. Согласно Фурье, правильно организованная общественная работа должна была бы иметь множество последствий: четыре луны будут освещать земную ночь, лед отступит от полюсов, морская вода больше не будет соленой, дикие звери начнут служить человеку. Все это характеризует труд, далекий от эксплуатации природы, способный извлечь из нее потенциальные силы, которые дремлют в ее недрах. Корруптированное понимание труда дополняется такой природой, которая, как выразился Дицген, «предоставлена бесплатно».

## XII

Нам нужна история, но нам она нужна не так,  
как избалованному бездельнику в саду знания.

*Ницше. О пользе и вреде истории для жизни*

Субъект исторического познания — это сам борющийся угнетенный класс. У Маркса он выступает как последний угнетенный, мстящий класс, завершающий дело освобождения от имени поколений забытых. Это сознание, которое на короткое время вновь ожило в «Спартаке», для социал-демократии всегда было предосудительным. В течение трех десятилетий ей удалось почти заставить забыть имя Бланки, металлический звук которого потряс предшествующий век. Социал-демократия самодовольно приписывала рабочему классу роль спасителя б у д у щ и х поколений. Так она перерезала мышцы его лучших сил. В этой школе класс отвык и от ненависти, и от готовности к жертве. Потому что и то и другое живо мыслью об угнетенных предках, а не идеалом освобожденных внуков.

## XIII

Ведь наше дело с каждым днем становится яснее,  
а народ с каждым днем умнее.

*Дицген Иосиф.* Социал-демократическая философия.

Социал-демократическая теория и еще больше практика определялись пониманием прогресса, который не обнаруживался в реальности, но имел догматические претензии. Во-первых, так как он рисовался в голове социал-демократов, он был прогрессом самого человечества (не только его умения и знания). Во-вторых, он был нескончаемым (самостоятельно проходя путь по прямой или скачками). Каждое из этих положений спорно, каждое нуждается в критике. Но если критика будет жесткой, она должна заглянуть вглубь и увидеть то общее, что свойственно каждому из этих положений. Представление о прогрессе человеческого рода в истории невозможно отделить от представления об его однообразном движении в пустом времени. Критика представления об этом движении должна лежать в основе критики представления о прогрессе вообще.

## XIV

Происхождение — это цель.

*Краус Карл.* Слова в стихах. I

История — это предмет такой конструкции, место которой не однообразное пустое время, а время, наполненное сознанием «сейчас». Так для Робеспьера античный Рим был прошлым, вызванным «сейчас», и это прошлое он выламывал из континуума истории. Французская революция осознавала себя возродившимся Римом. Она точно цитировала Древний Рим, подобно тому, как мода цитирует былые наряды. Мода обладает инстинктом актуальности, где бы она ни появлялась в зарослях прошлого. Она прыжок тигра в прошедшее. Но он происходит на арене, где командует господствующий класс. Этот же прыжок под открытым небом истории является диалектическим, под ним Маркс понимал революцию.

## XV

Сознание необходимости взорвать последовательный ход истории есть свойство революционных классов в момент активности. Великая революция вводит новый календарь. День, когда начинается календарь, — это захватчик исторического времени. И в сущности это тот самый день, который постоянно возвращается в виде праздничных дней, дней

памяти. Ведь календари не так отсчитывают время, как часы. Они есть монументы исторического сознания, ни малейших следов которого в последние сто лет уже не видно в Европе. Еще в Июльской революции произошел эпизод, когда это сознание ярко проявилось. Вечером первого дня борьбы выяснилось, что во многих местах Парижа независимо друг от друга и одновременно стреляли по башенным часам. Свидетель, который, возможно, своим предвидением обязан рифме, написал тогда:

Qui le croirait! on dit qu'irrités contre l'heure  
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,  
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.

[Как некогда Навин, разгневаны на время,  
Они, скрываясь у подножья колоннад,  
Задерживают день, стреляя в циферблат.]

## XVI

Исторический материалист не может отказаться от понимания настоящего, которое не было бы переходом, в котором время остановилось и замерло. Потому что это понимание обозначает именно то настоящее, когда лично он пишет историю. Историзм (Historismus) предлагает «вечную» картину прошедшего, исторический материалист — опыт с ней, единственно возможный. Он предоставляет другим заняться с проституткой «Это было когда-то» в борделе историзма. Он остается хозяином своих возможностей: настолько мужчиной, чтобы взорвать последовательный ход истории.

## XVII

Естественной вершиной историзма является универсальная история. От нее материалистическая историография отличается, может быть, еще больше, чем от чего-либо другого. Первая не содержит никакой теоретической конструкции. Она действует методом сложения, предлагая массу фактов, чтобы заполнить однообразное пустое время. В основе материалистической историографии лежит конструктивный принцип. Мышление состоит не только из движения мысли, но также из ее остановки. Когда мышление вдруг останавливается в какой-то напряженной ситуации, то оно наносит ей шоковый удар, так что она кристаллизуется в монаду. Исторический материалист занимается историческим предметом только в том случае, если видит его монадой. В этой структуре он усматривает знак мессианской остановки мысли, то есть, иначе говоря, революционный шанс в борьбе за угнетенное прошлое. Он использует его, чтобы выхватить

определенную эпоху из монотонного хода истории, так же определенную жизнь он выхватывает из эпохи, определенное дело — из дела жизни. Результат его метода состоит в том, что в деле сохранялось и сберегалось дело жизни, в деле жизни — эпоха и в эпохе — весь ход истории. Питательный плод исторически понятого сохраняет время, ценное, но неудобоваримое семя *внутри* себя.

## XVIII

«Жалкие пять тысячелетий *homo sapiens*, — говорит современный биолог, — составляют по отношению к истории органической жизни на земле что-то вроде двух последних секунд дня из 24 часов. Вся история цивилизованного человечества составит в этом масштабе пятую часть последней секунды последнего часа». Настоящее время, которое подводит итог модели мессианского в чудовишной аббревиатуре истории всего человечества, совершенно точно совпадает с той фигурой, какую история человечества представляет в универсуме.

### ПРИЛОЖЕНИЕ

#### А

Историзм ограничивается тем, чтобы установить причинную связь различных моментов истории. Но не фактическое обстоятельство есть причина чего-то, что не становится историческим. Оно становится таковым позднее благодаря событиям, которые могут отстоять от него на расстояние тысячелетий. Историк, который исходит из этого, перестает перебирать цепь событий как четки. Он постигает сочетание обстоятельств, объединяющее его собственную эпоху с другой, гораздо более ранней. Так он определяет понятие настоящего времени, как «время сейчас», в которое вкрапляются осколки мессианского.

#### Б

Конечно, когда предсказатели спрашивали время о том, что оно несет с собой, оно постигалось не как монотонное и пустое. Тот, кто помнит об этом, возможно, имеет понятие о том, каким может быть представление о прошедшем времени в воспоминании: точно таким же. Как известно, евреям запрещено пытаться узнать о будущем. При этом Тора и молитва учат их вспоминать. Это лишает для них будущее того волшебства, жертвами которого становятся те, кто задает вопросы предсказателям. Но от этого будущее не стало для евреев монотонным и пустым временем. Потому что каждая секунда в нем была той маленькой калиткой, через которую может войти Мессия



## ТЕОЛОГО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ФРАГМЕНТ

Только сам Мессия завершает все происходящее в истории в том смысле, что разрешает, завершает, создает отношение происходящего к мессианскому. Поэтому ничто историческое само по себе не может как-то относиться к мессианскому. Поэтому Царство Божие не есть цель движения истории; оно не может быть поставлено целью. С исторической точки зрения это не цель, а конец. Поэтому система светской жизни не может быть построена на идеях Царства Божия, поэтому теократия имеет не политический, а исключительно религиозный смысл. Величайшей заслугой «Духа утопии» Блоха является категорическое отрицание политического значения теократии.

Система обычной светской жизни должна ориентироваться на понятие счастья. Отношение этой системы к мессианскому — это один из важнейших моментов истории философии. Им обусловлена мистическая историческая концепция, проблему которой легко показать в образе. Если одно направление указывает на цель, где действует сила обычного, другое — на мессианскую активность, хотя поиски счастья свободного человечества стремятся прочь от мессианского направления, но подобно тому, как сила способна на своем пути двигать другую по пути, противоположно направленному, так и обычная светская система может приблизить приход мессианского Царства. Итак, светское хотя и не является категорией царства Божия, но есть категория, причем одна из самых очевидных, его тихого приближения. Потому что в счастье все земное устремляется к своему концу, но только в счастье оно и может найти свой конец. Правда, при этом непосредственная мессианская активность сердца отдельного человека проходит через несчастье, то есть страдание. Духовному *restitutio in integrum*<sup>\*</sup>, которое вводит в бессмертие, соответствует светская, которая ведет в вечность гибели, и ритм этого вечно уходящего, уходящего в своей тотальности, в своей прост-

---

\* Восстановление в целостности (*лат.*).

ранственной, но и временной тотальности уходящего светского, — это ритм мессианской природы, это счастье. Потому что природа является мессианской, из своей вечной и тотальной преходящести.

Стремиться к этому, также и для тех ступеней человека, которые есть природа, — это задача мировой политики, осуществление которой должно называться нигилизмом.

## КОММЕНТАРИИ К ПИСЬМАМ БУРЖУАЗНОГО СТОЛЕТИЯ \*

### *Предисловие*

Двадцать пять писем этого тома охватывают один век. Первое написано в 1773-м, последнее — в 1883 году. Последовательность хронологическая. В дополнение к письмам публикуется следующий за предисловием текст. Он относится к середине века и дает возможность увидеть начало этой эпохи — молодость Гёте, — когда буржуазия занимала свои масштабные позиции; но открывается и возможность — со смертью Гёте — увидеть конец эпохи, когда буржуазия еще сохраняла позиции, но уже утратила дух, который помог ей когда-то их завоевать. Это было время, когда буржуазия имела возможность положить на чашу весов истории свое чеканное и весомое слово. Правда, едва ли больше, чем только слово, поэтому и настал ее жалкий конец в эпоху грюндерства. Задолго до того, как было написано следующее письмо, Гёте в возрасте 76 лет предвидел этот конец в образе, который он описал Цельтеру в следующих словах: «Богатство и быстрота — это то, чем восхищается мир и к чему стремится каждый. Железные дороги, экстренная почта, пароходы и все, что облегчает связь, то, в чем заинтересован образованный мир, чтобы образоваться еще больше и тем самым застрять в посредственности... Собственно говоря, это век для способных голов, для людей, все схватывающих на лету и практичных, они обладают известной ловкостью и ощущают свое превосходство над толпой, хотя сами и неспособны к чему-то высшему. Давай как можно дольше оставаться на позициях, с которыми мы пришли в этот мир; вместе с очень немногими, видимо, мы будем последними представителями эпохи, которая, должно быть, нескоро повторится».

---

\* Заглавие не принадлежит Беньямину. Упомянутое собрание писем, из которого взяты предисловие и четыре комментария Беньямина, которые здесь публикуются, появилось в 1936 году под названием «Немцы» («Люди Германии»).

## I

Чтобы по-настоящему проникнуться духом этого письма, нужно не только представить себе всю скудость хозяйства в пасторском доме на балтийской земле, в котором не было ничего, кроме долгов и четырех детей, но и дом, куда оно было направлено, дом Иммануила Канта на Шлосграбен. Никто не нашел бы там «оклеенных или красиво расписанных комнат, собрания картин, гравюр, богатой домашней утвари, великолепной или хотя бы отчасти ценной мебели, не было даже библиотеки, которая, правда, у многих не более чем обстановка комнаты; здесь не думают и о развлекательных путешествиях, когда деньги текут ручейком, о прогулочных поездках, никаких игр и в поздние годы и т. д.». Войдя в дом, «ощущаешь мирную тишину... Поднявшись по лестнице... проходишь налево через очень простую, ничем не украшенную, отчасти задымленную переднюю в комнату побольше, которая является парадной комнатой, но и в ней нет никакой роскоши. Софа, несколько стульев в полотняных чехлах, стеклянный шкаф — в нем немного фарфора, — бюро, в котором серебро и наличные деньги, кроме того, градусник и консоль... это была вся мебель, закрывавшая часть белых стен. И так через совсем простую дверь проходишь в бедно обставленное Сан-Сусси, куда, услышав стук, приглашает радостное «войдите!»». Так написал, вероятно, юный студент, доставивший это письмо в Кёнигсберг. Без сомнения, здесь все дышало человечностью. Но, как все совершенное, картина эта говорит об условиях и пределах того, о чем она так ярко повествует. Условия и пределы человечности? Конечно, и, кажется, мы видим их так же ясно, как они выделяются на фоне средневекового состояния жизни. Если средневековые ставили человека в центр мироздания, то для нас он одинаково проблематичен в смысле его положения и в смысле качества, новые методы исследования и способы познания разрывают его на части, он связан с тысячью элементов, тысячью закономерностей природы, наше представление о которых также находится в ситуации радикальных перемен. И вот мы смотрим назад на Просвещение, когда законы природы еще не вступали в противоречие с понятным порядком вещей в природе, который понимался в смысле регламентации — подданные по домам, науки по предметам, имущество в коробочках, а человек как *homo sapiens* был отнесен к тварям, чтобы выделить его затем наличием разума. Вот на основе какой ограниченности разворачивала гуманность свои возвышенные функции и без чего она должна была заглухнуть. И если эта взаимозависимость жалкого ограниченного существования и подлинной гуманности нигде не проявляется столь ярко, как у Канта (который точно составляет середину между школьным учителем и на-

родным трибуном), то письмо его брата показывает, как глубоко уходили в существование народа корни того ощущения жизни, которое отразилось в трудах философа. Короче говоря, когда речь идет о гуманности, нельзя забывать о маленькой комнате в бюргерском доме, куда попал луч света Просвещения. В то же время следует помнить о важных общественных условиях, которые были основой отношения Канта к братьям и сестрам: о заботе, которую он проявлял к ним, и прежде всего о поразительной открытости, с которой он говорил о своих намерениях касательно завещания и о других видах помощи, которые он еще при жизни определил для них, так чтобы никто из братьев и сестер «или их многочисленных детей, часть из которых уже тоже имела детей, не был оставлен в нужде». И так, продолжал он, он будет действовать и дальше до тех пор, пока его место в этом мире окажется вакантным, и тогда, он надеется, что-то останется для его сестер и братьев и других родственников, и это будет не так мало. Вполне понятно, что племянники и племянницы, как в этом письме и позднее, хотят «письменно прижаться» к уважаемому дяде. Правда, их отец умер в 1800 году, раньше философа, но Кант оставил им все то, что предназначалось для их отца.

### Иоганн Генрих Кант — Иммануилу Канту

*Альтраден, 21 авг. 1789*

Мой дражайший брат!

Должно быть, в этом нет ничего плохого, что после целого ряда лет, когда между нами не было никакой переписки, мы снова приблизимся друг к другу. Мы оба старые люди, скоро один из нас перейдет в вечность, поэтому естественно, если мы оба захотим вспомнить о прожитых годах, имея намерение в будущем время от времени (пусть редко, лишь бы не проходили годы или даже пятилетия) сообщать друг другу, как мы живем (*quomodo valemus*). С тех пор как восемь лет назад я сбросил с себя бремя школы, я все еще живу в своем пасторском доме в Альтрадене как учитель школы крестьянской общины, земля дает мне возможность скромно и умеренно кормить мою честную семью:

*Rusticus abnormis sapiens crassaque Minerva*<sup>\*</sup>.

Я живу в счастливом браке с доброй и достойной супругой и радуюсь четырем здоровым, добронравным послушным детям, которые позволяют почти наверняка предполагать, что из них выйдут энергичные по-

<sup>\*</sup> Крестьянин, отмеченный необычайной мудростью, подобно Минерве (лат.).

рядочные люди. Мне никогда не бывает тяжело от того, что при моих трудных служебных обязанностях я остаюсь их единственным учителем, наши милые дети восполняют для меня и моей супруги недостаток общения с людьми. Вот краткое сообщение о моей однообразной жизни.

Итак, мой дорогой брат! Так лаконично, как тебе захочется (*ne in publica Commoda recesses*<sup>\*</sup>, как ученый и писатель), дай знать о том, как дело обстоит с твоим здоровьем, как оно обстоит сейчас, что ты как ученый намерен сделать еще для просвещения современников и потомков. А также о том, как дела у моих ныне живущих любимых сестер и их родных, как дела у единственного сына моего достопочтенного дяди с отцовской стороны покойного Рихтера. Я с удовольствием заплачу почтовый сбор за твоё письмо, даже если это будет всего восьмушка страницы. Сейчас в Кёнигсберге Уотсон, который, конечно, посетил тебя. Скоро он наверняка вернется в Курляндию. От мог бы привести мне от тебя письмо, о котором я так мечтаю.

Молодой человек, который вручит тебе это письмо, — его зовут Лабовский, — сын весьма достойного добропорядочного польского протестантского проповедника из городка Радзивилов Бирзена. Он отправляется во Франкфурт-на-Одере, будет там учиться как стипендиат. Ох! *jam satis est!*<sup>\*\*</sup> Да хранит тебя Бог на долгие годы, да пошлет он мне вскорости написанную твоей рукой приятную весть, что ты здоров и доволен жизнью. С чистым сердцем подписываю письмо: твой искренне любящий тебя брат

*Иоган Генрих Кант*

Моя супруга обнимает тебя как сестра и благодарит сердечно за эконьку, которую ты ей прислал несколько лет назад. Вот подошли мои милые дети и обязательно хотят участвовать в этом письме после меня.

(Рукой старшей дочери):

Да, достопочтенный дядюшка, да, дорогие тетушки<sup>†</sup>, мы обязательно хотим, чтобы вы знали о нашем существовании, любили нас и не забывали. Мы будем вас любить и уважать от всего сердца, мы, собственно-ручно нижеподписавшиеся:

*Амалия Шарлотта Кант  
Минна Кант  
Фридрих Вильгельм Кант  
Генриетта Кант.*

<sup>\*</sup> Не ради удобства широкой публики (*лат.*).

<sup>\*\*</sup> Уже довольно, хватит! (*фр.*).

<sup>†</sup> Имеются в виду обе сестры братьев Кант жившие в Кёнигсберге

## II

По слухам, Песталоцци высказывал пожелание, чтобы на его могиле не стояло никакого памятника, кроме простого грубого камня с дороги, он ведь тоже был всего лишь грубым камнем. Природа не стремилась очень уж облагородить Песталоцци, кроме одного — ради человека остановить ее, как этот камень. Собственно это и является содержанием нижеследующего письма — остановить страсть ради человека. Как это часто бывает со спонтанными шедеврами — а это и есть один из спонтанных шедевров немецкой словесности, — здесь происходит как бы дискуссия с эталоном, образцом. Образец для Песталоцци — это наполовину вдохновенные пизетизм, наполовину буколические излияния прекрасных душ и дети рококо. Это, в двойном смысле слова пасторальные письма, с которыми он соревнуется здесь, правда, не без того, чтобы установить дистанцию между собой и классическим мастером этого жанра Руссо, «Новая Элоиза» появилась за шесть лет до того, как было написано это письмо. «Явление Руссо, — говорится в автобиографии еще в 1826 году, — было прекрасным способом оживить все заблуждения, к которым приводил благородный взлет патриотических настроений нашей замечательной молодежи в это время». Помимо стилистической проблемы, которая решается протестом против опасного «лжеучителя», надо помнить и о приватном, что должно быть улажено любовной стратегией. Речь идет о завоевании «Ты», которому служит идеальный образ пастушки Дорис, выступающий во второй части письма. Она должна на время занять место адресатки, пока Песталоцци в первый раз скажет слово «Ты». Это то, что касается фактов в письме. Но разве кто-нибудь за этим не заметил, что здесь есть слова о любви — и прежде всего о ее местонахождении, — слова, которые по своей впечатляющей силе могут сравниться с Гомером. Простые слова совсем не всегда, как это часто думают, идут из простой души — Песталоцци был таким меньше всего, — они создаются историей. Потому что, подобно тому как только простое имеет шанс оказаться долговечным, так и, напротив, высшая простота — это продукт длительного развития, к которому причастны и труды Песталоцци. «Чем больше время идет вперед, — справедливо заметил издатель «Полного собрания» его произведений, — тем важнее становятся труды Песталоцци». Он первым показал зависимость общественного воспитания не только от религии и морали, но еще больше от экономических условий. В этом он тоже оказался далеко впереди своей эпохи, где господствовал Руссо; потому что если Руссо прославлял природу как высшее начало и учил, что посредством природы общество может быть направлено в сторону нового, то Песталоцци приписывает ей



эгоизм, который губит общество. Но несравненно больше, чем в своих учениях, Песталоцци был тогда, когда постоянно открывал новые возможности в мышлении и реальных действиях на пользу общества. Нисчерпаемость источника, из которого без счета, как бы толчками, выплескиваются все новые и новые слова, придает образу, использованному в словах о нем его первым биографом, глубокий смысл: «Подобно вулкану он распространял свой свет и пробуждал внимание любопытных, удивление поклонников, любознательность наблюдателей и участие друзей во многих частях планеты». Таким был Песталоцци — вулкан и камень на дороге.

### Генрих Песталоцци — Анне Шультесс

Если святой монах в благочестивом престоле римской церкви предлагает девушке руку, не прикрыв ее жестким сукном своей рясы, он должен принести покаяние, и если юноша говорит девушке о поцелуе, не целуя ее и не получив поцелуя в ответ, он должен по справедливости покаяться. Поэтому я каюсь, чтобы моя девушка не гневалась. Правда, девушка не гневается, когда видит, что юноша, стоящий внимания, считает, что она его любит, но если юноша только говорит о поцелуях, то девушка гневается наверняка, потому что ведь целуют не каждого, кого любят, и поцелуи девушки ведь предназначены только для ее подруг. Потому это большой, тяжелый грех, если юноша соблазняет девушку на поцелуй. Этот грех особенно велик тогда, когда он стремится соблазнить на поцелуй единственную девушку, именно ту, которую он любит. Девушку, которую он любит, юноша не должен желать видеть наедине. Место чистой невинной любви — это шумные общества, небезопасные городские комнаты, это опасный лжеучитель, который предлагал для влюбленных, *sejour des amants*, «хижины», ведь вокруг хижин безлюдные дороги, рощи, леса, луга, тенистые деревья и озера. Воздух там такой чистый, он дышит радостью, блаженством и весельем, так как же сможет девушка противостоять зловредным поцелуям возлюбленного? Нет, место, где скромный юноша хочет видеть свою возлюбленную, — это центр города. В жаркий летний вечер он ждет свою любимую под самой раскаленной крышей в душевной комнате, где нежному шелесту зефира противостоят бастионы и толстые стены. Жара, и дым, и общество, и страх заставляют юношу хранить добродетельное достойное молчание, что часто является доказательством величайшей добродетели, такой, какая немыслима в сельской местности, юноша начинает дремать в присутствии своей возлюбленной.

И потому я должен покаяться — я мечтал об одиноких прогулках и о поцелуях. Но я бессовестный грешник, и моя девушка это знает, мое по-

кавание может быть лишь лицемерным, а может быть, ей и не нужно другого. И поэтому я не желаю каяться, и, если Дорис будет гневаться, я тоже рассержусь и скажу ей тогда: «Что я такого сделал? Ты ведь взяла письмо и прочла его без разрешения, оно не принадлежало тебе. Разве я не могу писать для себя, мечтать о поцелуях, как хочу? Ты ведь знаешь, что я не целую сам и не краду поцелуев, ты ведь знаешь, что я не такой уж храбрец, у меня храброе только перо. Если твое перо захочет поспорить с моим, то пусть оно пишет и накажет бумажными упреками мою бумажную храбрость. Нас этот спор не касается. Пусть твое перо, если хочешь, сердится на мое перо. Но пусть твое лицо больше не хмурится от гнева и больше не отпускай меня от себя, как сегодня».

Имею честь покорнейше, ради приличий, проститься и до конца дней оставаться

Вашим покорным слугой

Г. П.

### III

Очень немного нужно предпослать этому письму Гёте; короткий комментарий последует за ним. В самом деле, филологическая интерпретация представляется наиболее скромным способом трактовки столь значительного документа, тем более что к сказанному Гервинусом об общем характере позднего творчества Гёте — «О переписке Гёте» — ничего нельзя добавить. К тому же для внешнего понимания этого текста все данные под рукой. 10 декабря 1831 года умер Томас Зеебек, открывший энтоптические цвета. Энтоптические цвета — это цветовые картины, просвечивающие сквозь прозрачные тела при определенном освещении. В них Гёте усматривал основное экспериментальное подтверждение своего учения о цветах против ньютоновского, поэтому он принимал живейшее участие в этом открытии и в 1802–1810 годах был в близких отношениях с его автором, жившим в Йене. Когда позднее Зеебек работал в Берлине и стал членом Академии наук, отношения с Гёте несколько ухудшились. Гёте упрекал его в том, что, занимая столь видное положение, он не поддерживает постоянно «Учение о цветах». Таковы предпосылки нижеследующего письма. Это ответ на письмо, в котором Мориц Зеебек, сын ученого, сообщает о кончине отца и говорит о том восхищении, которое покойный испытывал по отношению к Гёте до последних дней и которое «имело более крепкую основу, чем просто личная склонность».

## Гёте — Морицу Зеебеку

*3 января 1832 года*

На Ваше письмо, мой дорогой, могу со всей искренностью ответить, что безвременная кончина Вашего замечательного отца для меня большая личная потеря. Я с удовольствием думаю о достойных мужах, стремящихся одновременно приумножить знания и расширить свой кругозор в неустанной деятельности. Если между удаленными друг от друга друзьями сначала возникает молчание, а затем полная тишина, из которой без нужды и причины рождается недовольство, то мы должны в этом увидеть, к сожалению, какую-то беспомощность, которая может обнаружиться в самых доброжелательных, хороших характерах и которую мы, как и прочие ошибки, должны стремиться преодолеть и устранить. В моей интенсивной насыщенной жизни я часто совершал подобные ошибки и в данном случае тоже не могу целиком отклонить от себя упрек. Одно я могу сказать наверняка: по отношению к так рано ушедшему от нас я никогда не колебался ни в своей дружеской привязанности, ни в участии и восхищении к исследователю, наоборот, я часто намеревался спросить его о чем-то важном, и тогда все злые духи недоверия мгновенно бы рассеялись. Но жизнь, несущаяся мимо, среди прочих причуд предлагает и эту: мы так жаждем деятельности, так стремимся к наслаждениям, что редко бываем способны оценить и удержать подробности момента. И так в поздние годы нам остается исполнить долг — хотя бы осознать то человеческое, которое никогда не покидало нас в его своеобразии, и утешить себя рефлексией по поводу тех недостатков, справедливость упреков за которые мы должны признать. Заверяю Вас и Ваших дорогих близких в безусловной благосклонности с наилучшими пожеланиями, преданнейший

*И. В. ф. Гёте.*

Это письмо одно из последних, написанных Гёте. Так же как он сам, так и его язык на пределе своих возможностей. Речь старого Гёте расширяет границы немецкого языка в имперском смысле, который лишен налета империализма. Эрнст Леви в своей малоизвестной, но оттого не менее значительной работе «Язык старого Гёте» показал, как глубокая, погруженная в размышления натура поэта заставляла его в пожилом возрасте создавать своеобразные синтаксические и грамматические сочетания. Он указал на преобладание сложных слов, отсутствие артикля, подчеркивание абстрактного и многие другие черты, которые в совокупности приводят к тому, чтобы «каждому слову придать максимальное содержание» и сравнить всю систему подчиняющих языковых типов с турец-

ким, а вбирающих в себя с гренландским. Не принимая непосредственно этой языковой мысли, следующие ниже комментарии стремятся прояснить, насколько этот язык отличается от общеупотребительного.

«Большая личная потеря»

— Специальная форма немецкого языка, а именно изъявительное наклонение, не позволяет сколько-нибудь понятно откомментировать это по-русски (*Примеч. пер.*).

«В неустанной деятельности»

— Эти слова находятся в контрасте со словом «мертвый»; поистине старомодно понимаемый эвфемизм.

«Какую-то беспомощность»

— Пишущий избрал, характеризуя поведение старика, выражение, которое было бы более уместно, если бы речь шла о младенце, чтобы поставить физическое на место духовного и так, пусть даже отчасти насильственно, упростить ситуацию.

«Целиком отклонить от себя упрек»

— Гёте, вероятно, мог бы написать «целиком отклонить». Но он пишет «целиком отклонить от себя» и таким образом предлагает себя, собственное тело в качестве опоры для упрека в соответствии со своим стремлением к абстрактному выражению, когда дело идет о чувственных предметах, чтобы потом, говоря о духовном, переключиться на парадоксальную наглядность.

«Жизнь, несущаяся мимо»

— Интенсивной и насыщенной названа жизнь в другом месте, определения, которые позволяют увидеть с полной ясностью, что пишущий, наблюдая самого себя, удаляется к тому берегу, в душе, если не в образе, который другой старик, Уолт Уитмен, охарактеризовал перед смертью: «Ну вот, теперь я сяду у порога и буду рассматривать жизнь».

«Подробности момента»

— «Тогда сказал бы я — мгновенье, прекрасно ты, продлись, постой!» Прекрасно наполненное мгновение, продлившееся величественно, как и то, которое почти уже не движется в конце жизни, то, что зафиксировано в строках этого письма.

«Человеческое... в его своеобразии»

Это последнее, где великий гуманист стремится найти прибежище; идиосинкразии, владевшие им в этот последний период жизни, их он тоже ставит под контроль человечности. Как через стену несокрушимой

вымершей постройки вдруг пробиваются слабая зелень и мох, так здесь чувства пробиваются сквозь швы несокрушимой выдержки.

#### IV

Всегда одно и то же обращение Гёльдерлина — Бёлендорфу: «Между прочим, я хочу и должен оставаться немцем, если даже душевные или материальные беды забросят меня на Otaheiti<sup>1</sup>»; Клейст к Фридриху Вильгельму Третьему: «Поскольку ему «уже не раз внушали печальную мысль», что он должен за границей искать возможность сделать карьеру»; Людвиг Вольфрам ан Варнхаген фон Энзе: «Вы же не захотите, чтобы немецкий писатель с совершенно незапятнанной литературной репутацией стал жертвой нужды»; Грегоровиус Хайзе: «Эти немцы могут дать человеку умереть с голоду». И наконец, Бюхнер к Гуцкову: «Вы еще увидите, на что только не способен немец, когда он голоден!» Яркий свет падает из этих писем на целую процессию немецких поэтов и мыслителей, связанных общей цепью нужды, которая плетется у подножия веймарского Парнаса, куда господа профессора как раз собрались отправиться, чтобы заняться ботаникой. При всем несчастье, о котором он говорит, следующее ниже письмо имело счастье прозвучать и сохраниться. Места, адресованные родным и невесте, стали жертвой вмешательства брата, Людвига Бюхнера, который оправдывался тем, что ему было важно все «дававшее представление о политическом движении того времени и участии в нем Бюхнера». Это участие и есть цель следующего ниже письма. Ранним утром 1 марта 1835 года Бюхнер бежал из Дармштадта. Уже какое-то время члены Общества прав человека были известны властям; говорили, что работа над «Дантоном» происходила под надзором полиции. Под полицейским надзором находилась и редакция, когда в июле того же года пьеса вышла в свет, сам Гуцков назвал ее жалким остатком, «руиной после огромного разрушения, которая стоила мне достаточно больших усилий». Лишь в 1879 году Эмиль Француз выпустил бесцензурное собрание. Новое открытие Бюхнера перед первой мировой войной — одно из немногих литературно-политических явлений в Европе, которое не было обесценено в 1918 году и которое надолго сохранит свою актуальность для того мира, где число высказываний, подобных приведенным вначале, необозримо возрастает.

---

<sup>1</sup> Глухая провинция, Тмутаракань. (Прим. ред.)

## Георг Бюхнер — Карлу Гуцкову

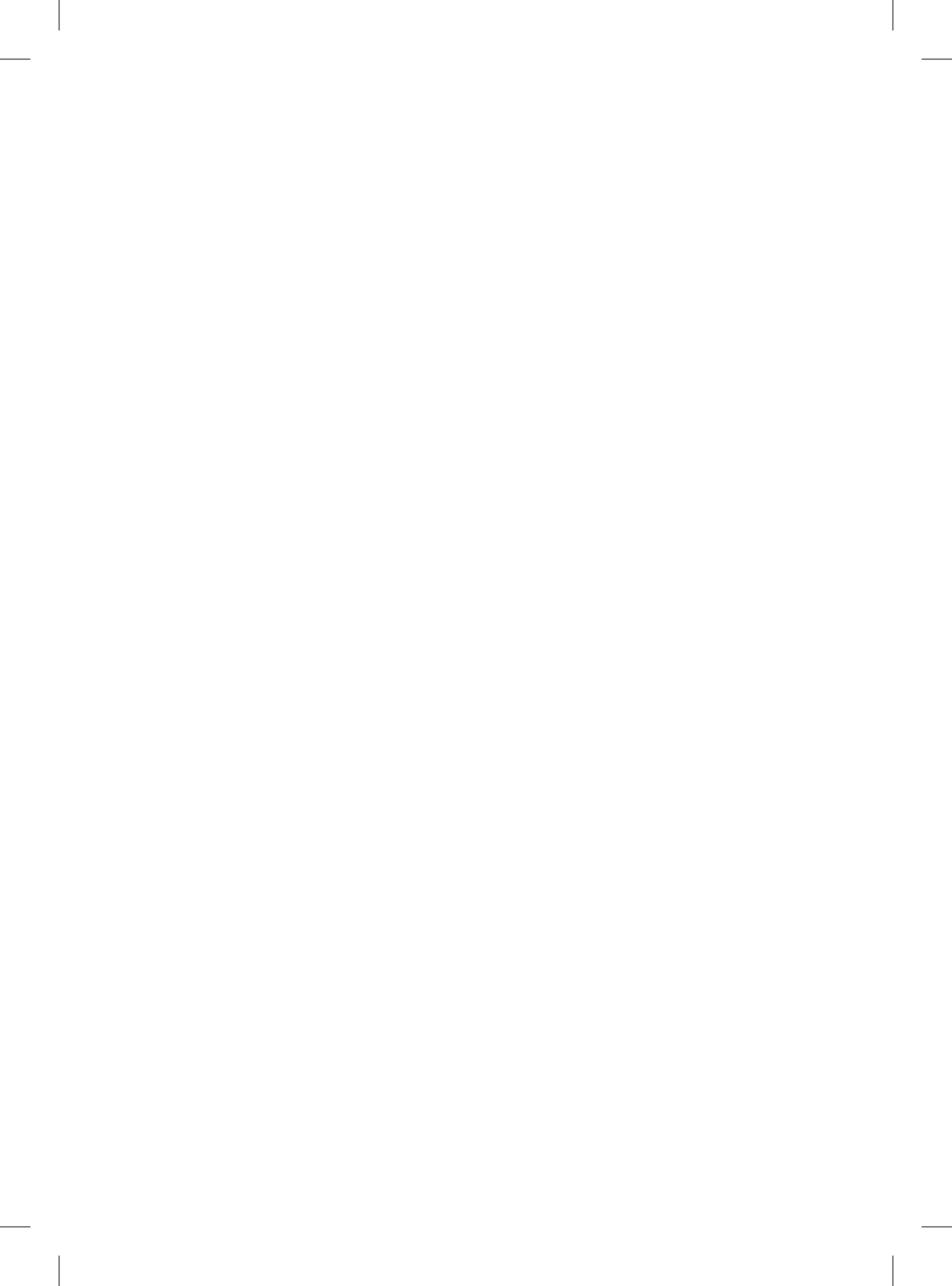
*Дармштадт, конец февраля 1835 года*

Сударь!

Может быть, по наблюдениям, может быть, в худшем случае по собственному опыту Вам известно, что существует такая степень нищеты, когда всякое внимание к другим бывает забыто, всякое чувство умолкает. Правда, есть люди, которые утверждают, что в таком случае лучше покинуть этот мир, но в качестве опровержения я мог бы привести пример недавно ослепшего человека из нашего переулкa, который утверждает, что застрелился бы, если бы не был вынужден жить, чтобы содержать семью на свое жалованье. Это ужасно. Вы, должно быть, согласитесь, что могут существовать обстоятельства, которые не дают человеку превратить свое тело в спасательный якорь, чтобы бросить его в воду как обломки этого мира, и потому не удивитесь, если я вдруг открою Вашу дверь, войду в комнату, брошу рукопись Вам на грудь и попрошу милостыню. Дело в том, что я Вас прошу прочитать манускрипт как можно скорее, в случае если совесть критика Вам это позволит, рекомендовать его господину Зауерлендеру и тотчас же ответить. О самом произведении я ничего не могу Вам сказать, кроме того, что исключительно неблагоприятные обстоятельства заставили меня написать его максимум за пять недель. Говорю это для того, чтобы Вы могли составить представление об авторе, а не о драме. Что я смогу сделать с этим, я сам не знаю, знаю только, что имею основание покраснеть перед историей, однако утешаюсь тем, что все поэты, за исключением Шекспира, стоят как школьники перед природой и историей.

Повторяю свою просьбу о быстром ответе, в случае положительного результата несколько строк, написанных Вашей рукой, если они окажутся здесь до следующей среды, могли бы спасти несчастного от очень тяжелой ситуации. Если тон этого письма покажется Вам неприятным, то прошу принять в расчет, что мне легче просить милостыню в лохмотьях, чем во фраке подавать прошение, и, пожалуй, даже легче с пистолетом в руке сказать — кошелек или жизнь! — чем прошептать дрожащими губами: да вознаградит Вас Господь!

*Г. Бюхнер.*





## Тексты для чтения



## БЕРЛИНСКОЕ ДЕТСТВО НА ПОРОГЕ ВЕКА

### Телефон

Может быть, дело в устройстве аппарата или в воспоминании — ясно одно, звуки первых телефонных разговоров помнятся мне совсем другими, чем сегодняшние. Это были ночные звуки. Их не знает ни одна муза. Ночь, из которой они возникали, была такая же, как та, что предвещает всякое рождение. А новорожденным был голос, дремавший в аппарате. Телефон родился в один день и час со мной и был мне братом-близнецом. Так, мне случилось наблюдать, как, преодолев унижения ранних лет, он сделал блестящую карьеру. Когда уже давно закончили свой век люстры, каминные ширмы, комнатные пальмы, консоли, маленькие столики и эркерные парапеты, которые красовались тогда в парадных комнатах, подобно сказочному герою, вырвавшись из горного ущелья и оставив позади темный коридор, аппарат совершил триумфальный поход в более открытые и светлые помещения, где обитало молодое поколение. Для которого это стало утешением в одиночестве. Отчаявшимся, которые стремились покинуть этот злой мир, он стал огоньком последней надежды. Он делил ложе с покинутыми. Кроме того, он собирался сменить резкий звук, сохранившийся от времен изгнания, на более теплый журчащий звук. Ведь большего было ненужно там, где с мечтой ожидали его призыва или дрожали от нетерпения как грешники. Мало кто из тех, кто пользуется им сегодня, помнит, какие опустошения в лоне семьи могло произвести когда-то его появление. Звук, который раздавался между двумя и четырьмя, когда со мной желал поговорить мой школьный приятель, был сигналом тревоги, который не просто нарушал послеобеденный отдых моих родителей, но врвался во всемирно-историческую эпоху, в центре которой они предавались этому отдыху. Выяснения разногласий со службами были в порядке вещей, не говоря уже об угрозах и проклятиях, которыми осыпал их мой отец. Но его настоящие

оргии были направлены на ручку, которую он минутами крутил, забывая все вокруг. Его рука была как дервиш, погрузившийся в дурман наслаждения. А у меня билось сердце, я был уверен, что в этих случаях наказанием служащей за упущение будет удар. В эти времена телефон, искалеченный и изгнанный, висел между сундуком для грязного белья и газовым счетчиком в углу заднего коридора, его звонок оттуда только усиливал ужас берлинской квартиры. Когда я, почти не помня себя, после того как долго пробирался ошупью по темной кишке-коридору, наконец был у цели, чтобы прекратить скандал, хватал обе трубки, имевшие вес гантелей и сжимал ими голову, я был безжалостно принесен в жертву голосу, который говорил. Ничто не смягчало жуткой силы его натиска. Не в состоянии сопротивляться, я терпел, как он лишал меня чувства времени, долга и мысли о намерениях и вообще каких-либо собственных мыслей, и, как медиум следует голосу, который овладевает им извне, я подчинялся первому попавшемуся предложению, которое приходило ко мне по телефону.

### Отъезд и возвращение

Полоска света под дверью спальни накануне, когда другие еще не ложились, — разве она не была первым сигналом к отъезду? Разве она не проникла в детскую ночь, полную ожиданий, как позднее в ночь публички полоска света под занавесом? Я думаю, что корабль мечты, на котором тогда предстояло уплыть, часто подходил к нашим кроватям на волнах шумных разговоров, в пене грохота тарелок, и ранним утром мы сходили с него, взволнованные, как будто уже совершили путешествие, которое еще только должно было начаться. Поездка на грохочущих дрожках вдоль Ландверканала, когда мне вдруг стало тяжело на сердце. Конечно, не из-за прощания и не из-за того, что предстояло; простое сидение рядом, которое еще тянулось, еще продолжалось без намека на путешествие, как привидение, которое исчезает перед рассветом, наполнило меня чувством печали. Но ненадолго. Потому что, когда экипаж проехал Шоссештрассе, я уже снова спешил в своих мыслях вперед к нашей поездке по железной дороге. С тех пор для меня дюны Козерова или Веннингштедта начинались здесь, на Инвалиденштрассе, там, где навстречу другим выступают известняковые массы здания Штеттинского вокзала. Но часто утром цель была более близкая. То есть «Анхалтер», согласно названию родная берлога железной дороги, где локомотивы были дома и поезда должны были остановиться. Не было более далекой дали, чем та, где в тумане сбегались рельсы. Но и близость, которая только что обнимала меня, отходила прочь. Квартира превратилась в воспомина-

ние. С ее скатанными коврами, люстрами, обернутыми в полотно, креслами в чехлах в слабом свете, сочившемся сквозь жалюзи в то время, как мы ставили ногу на первую ступеньку скорого поезда, она пробуждала мысль о чужих ногах, тихими шагами проходивших по передней, о воре, отпечатки следов которого показывала пыль, в то время как он не спеша располагался в квартире. Поэтому, возвращаясь с каникул, я всегда ощущал себя человеком, лишенным родины. Поэтому последний закоулок подвала, где свет уже горел — а не предстояло его зажигать, — становился предметом зависти по сравнению с нашей темной квартирой. Так при возвращении из Банзина или Ханенкле дворы казались уже многими маленькими печальными прибежищами. Но потом город вновь поглощал их, как будто бы они раскаивались в своем желании помочь. Но если все же поезд медлил перед ними, то это было оттого, что сигнал светофора перекрыл нам путь на въезде. Чем быстрее поезд шел, тем скорее растворялась надежда избежать родительского дома сразу за брандмауэром. Но эти последние минуты, когда все выходят, еще и сейчас у меня перед глазами. Не один взгляд был брошен на них, как на дворы. Окна в полуразрушенных стенах, за которыми горит лампа.

### Опоздал

Часы в школьном дворе выглядели испорченными по моей вине. Они опаздывали. А в коридорах из дверей классов, мимо которых я проходил, звучало бормотание тайных совещаний. Ученики и учителя были друзьями. Или все замолкало, как будто бы кого-то ждали. Я беззвучно прикоснулся к ручке двери. Солнце заливало то место, где я стоял. Я открыл. Казалось, меня никто не знал. Как дьявол тени Петера Шлемиля, так учитель запомнил мое имя в начале урока. Моя очередь уже не подойдет. Я тихо принимал участие в работе до звонка. Но ничего хорошего в этом не было.

### Известие о смерти

Эту известную ситуацию часто описывали. А подходит ли это название? Может быть, вернее говорить об обстоятельствах, которые доходят до нас как этот звук, пробужденный во тьме прошедшей жизни. Между прочим, это похоже на то, когда шок, с которым в наше сознание входит уже прожитый момент, обычно приходит к нам в форме звука. Это слово, шуршание или стук, которым дана сила позвать нас в прохладную могилу вечности, от ее сводов сегодняшняя жизнь отражается лишь эхом. Странно, что никто еще не заинтересовался образом, противопо-

ложным этому восторгу, — шоком, когда слово заставляет нас застыть, как забытая затхлость в нашей комнате. Так же, как это заставляет нас подумать о чем-то чужом, что было здесь, так слова или паузы заставляют думать о невидимом чужом мире, о будущем, которое как бы забыло их у нас. Мне было, видимо, лет пять. Как-то вечером — я уже лежал в постели — пришел мой отец. Наверное, чтобы пожелать мне спокойной ночи. Должно быть, наполовину против воли — мне так кажется — он рассказал мне о смерти своего кузена. Это был пожилой человек, который никак не касался меня. Но отец рассказал об этом со всеми подробностями. Он сообщил по моей просьбе, что такое инфаркт, и был много словен. Я многое понял в рассказе. Но в этот вечер я запомнил свою комнату и свою кровать, как запоминают место, о котором знают, что нечто забытое там, когда-нибудь придется взять. Много лет спустя я узнал еще что-то. В этой комнате отец не рассказал мне одну подробность той новости — кузен умер от сифилиса.

### Ящик с книгами

Никогда мы не сможем полностью вспомнить забытое. Может быть, это и хорошо. Шок нового овладения был бы столь разрушителен, что мы вдруг перестали бы понимать собственную тоску. А так мы ее понимаем, и тем лучше, чем глубже забытое покоится в нас. Как потерянное слово, которое только что еще вертелось на языке, кажется, могло бы дать возможность беглой речи, так забытое кажется самым тяжелым из всей прожитой жизни, которую оно нам обещает. Может быть, забытое, которое так обременяет и затрудняет нас, есть нечто иное, как след ушедших привычек, которые мы больше не можем понять. Может быть, оно смешалось с крупицами нашего разрушенного бытия и в этом тайна его сохранности. Как бы там ни было, у каждого есть вещи, создающие более длительные привычки, чем остальные. На них формируются способности, решающие для его существования. И поскольку для моего существования самым важным всегда было читать и писать, то ничто из моих ранних лет не пробуждает во мне большей тоски, чем воспоминание о ящике с книгами. Там были и маленькие дощечки с буквами, написанными по отдельности немецким шрифтом, так они казались моложе и женственнее, чем печатные. Они стройно укладывались в наклонном положении, каждая отдельная — само совершенство, закрепленные в определенном порядке правилами своего ордена, слова, к которому они принадлежали как монахини. Я восхищался тем, как такая скромность может сочетаться с таким великолепием. Благословенное сословие. А моя правая рука, которая очень пеклась о нем, его не нахо-

дила. Она должна была оставаться снаружи, как привратник, обязанный пропускать избранных. Так ее общение с буквами было сплошным разочарованием. Ностальгия, которую оно у меня пробуждает, доказывает, как тесно оно было когда-то связано с моим детством. То, что я в действительности в нем ищу, это оно само, все мое детство, воплощенное в том движении, которым рука выводила буквы на линейке, где они должны были сложиться в слова. Это движение рука иногда видит во сне, но никогда уже больше она не проснется, чтобы его повторить. Также мне может присниться, как я учился ходить. Но мне это не поможет. Теперь я умею ходить, но учиться ходить уже не могу.

### Лоджии

Подобно тому как мать дает новорожденному грудь, не разбудив его, так жизнь долгое время осторожна с нежными воспоминаниями детства. Ничто не наполняло меня таким душевным трепетом, как взгляд во дворы, одна из темных лоджий там, затененная летом шторами, была для меня той колыбелью, в которую город уложил своего нового гражданина. Кариатиды, несущие лоджию следующего этажа, должно быть, на мгновение покинули свои места, чтобы спеть песню у этой колыбели, правда, она не говорила почти ни о чем ожидавшем меня в будущем, но произносила заклинание, которое навсегда сохранило для меня дурманящую силу воздуха этих дворов. Я думаю, что привкус этого воздуха я ощущал и на виноградниках Капри, держа в объятиях любимую, этот воздух есть во всех аллегорических образах, владеющих моим сознанием, как кариатиды на высоте лоджий над дворами берлинского запада.

Такт трамвая и хлопанье выбиваемых ковров усыпляли меня. Это было убежище моих мечтаний. Сначала бесформенные, пропитанные шумом или, может быть, запахом молока, потом протяженные мечты о путешествиях или дожде и, наконец, вполне определенные об играх сурков в зоопарке или о воскресной прогулке. Весна выгоняла первые ростки на фоне серой задней стены, и, когда позднее пышная крыша листвы тысячу раз в день касалась стены, шуршание ветвей давало мне урок, до которого я еще не дорос. Все во дворе становилось для меня знаком. Каких только сигналов не подавала болтовня зеленых рулонов, когда их поднимали, и сколько коварных загадок я мудро оставил без внимания, когда в сумерках с шумом опускались жалюзи.

Но глубже всего меня задевало то место, где во дворе стояло дерево. Это место было выгорожено в булыжнике, куда было углублено широкое металлическое кольцо, оно было огорожено так, что деревянные планки создавали решетку над голой землей. Мне казалось, что не напрасно оно так окружено;



иногда я думал о том, что происходит в черной яме, из которой выходит дерево. Позднее я распространил свое исследование на остановку конки. Деревья там росли похоже, но к тому же за оградой, на которую кучера вешали свои пелерины, когда наполняли для лошади вделанный в асфальт резервуар струей воды, смывавшей остатки овса и соломы. Эти места ожидания, спокойствие которых лишь изредка нарушалось прибытием или отъездом конки, были для меня отдаленной провинцией моего двора.

Многое можно было понять по этим лоджиям: попытка предаться вечернему безделью, надежда оказаться с семьей в зелени, стремление наслаждаться воскресеньем без остатка. В конце концов все это было тщеславием. Состояние этих прямоугольников, расположенных один над другим, не обнаруживало ничего, кроме того, как много трудных дел один день завещал другому. Вербки для белья бежали от одной стены к другой; пальма выглядела тем более бесприютной, чем больше должна была считать своей родиной не черный континент, а село по соседству. Так требовал закон этого места, вокруг которого когда-то кружились мечты его жителей. Но пока оно не было еще окончательно забыто, искусство нет-нет да и пыталось его осветить. В сфере его вдруг появлялась то лампа, то бронзовая вещь, то китайская ваза. И если антикварные предметы и не делали чести этому месту, то само течение жизни на этих лоджиях приобретало что-то антикварное. Красный цвет Помпеи, который так часто украшал стену в форме широкой ленты, служил фоном для времени, копившегося в тиши. Время устаревало в этих тенистых каморках, открывавшихся во двор. Именно поэтому полдень, если я на него натыкался на нашей лоджии, был полуднем уже так долго, что казался больше самим собой, чем в любом другом месте. Так и далекие времена дня. Я никогда не мог их здесь дожидаться, они всегда уже ждали меня. Они давно уже были здесь и давно уже вышли из моды, когда я находил их.

Потом с железнодорожной насыпи я открыл дворы по-другому. И когда позднее душным летним днем я смотрел на них вниз из окна вагона, лето, казалось, спряталось в них и отказалось от ландшафта. И герань, смотревшая из ящиков своими красными цветами, подходила к ландшафту меньше, чем красные матрацы, сушившиеся на парапете. Вечера, приходившие за этими днями, иногда заставляли меня и моих товарищей за столом на лоджии. Мы сидели на металлических садовых стульях с плетеными сиденьями из соломы или тростника. На рекламный журнал падал газовый свет из рожка с зеленым и красным гудящим пламенем — кружок читателей. Последний поклонник Ромео брел по нашему двору в поисках эхо, которое держала для него наготове могила Джульетты.

Со времени моего детства лоджии изменились меньше, чем остальные помещения. Но они близки мне не только поэтому. Скорее это из-за утешения, заключенного в их необитаемости для того, кто по-настоящему нигде не обитает. Для берлинца на них кончаются возможности иметь прибежище. Ими начинается Берлин — сам город-бог. Он настолько ощущает себя в них, что рядом не может существовать что-то преходящее. Под его защитой время и место находят себя и друг друга. Оба лежат у его ног. А ребенок, который когда-то был членом этого союза, остается в окружении группы на своей лоджии, как в мавзолее, давно предназначенном для него.

### Маленький горбун

Когда я был маленьким, я любил смотреть сквозь ту горизонтальную решетку, которая давала возможность остановиться перед витриной как раз в тот момент, когда под ней открывалась шахта, она должна была впустить немного света и воздуха в подвальное окно, расположенное в глубине. Эти окна выходили не на улицу, а скорее под землю. Отсюда и любопытство, с которым я смотрел вниз, сквозь прутья решетки, на которой я стоял, в надежде ухватить взглядом какую-то картинку жизни в подвале: канарейку, лампу, фигуру человека. Это не всегда получалось. Но если днем ожидания мои не кончались ничем, то ночью случалось, что копьё поворачивалось острием в противоположную сторону и я сам во сне становился мишенью для взглядов, целившихся в меня из этих подвальных дыр. Их бросали гномы в остроконечных колпачках. Но едва я успевал испугаться их до мозга костей, как они исчезали.

Для меня не было четкой границы между тем миром, который днем населял эти окна, и другим, который притаился ночью, ожидая момента, чтобы напасть на меня во сне. Я сразу знал, в чем дело, когда в «Немецкой детской книжке» Георга Шерера попадал на такое место:

Я спущусь в подвальчик свой,  
Чтоб винца набрать.  
Там уж маленький горбун  
Хочет ковш отнять.

Я знал эту компанию, способную только на всякие гадкие штучки, и в том, что в подвале они чувствовали себя, как дома, не было ничего удивительного. Это был «сброд». И тотчас я вспомнил ночных гуляк, которые так поздно отправляются к курочкам и петушкам: иголку и булавку, они кричат: «темно, хоть глаз выколи». То, что они сделали потом с хозяином, который принял их ночью, наверное, казалось им всего лишь шуткой. А

мне было страшно. Того же рода был и маленький горбун. Но ко мне он не подходил. Только теперь мне известно его имя. Мама открыла мне его, сама того не замечая. «Привет от нескладехи», — говорила она всегда, если я вдруг что-то разбил или упал. И вот теперь я понимаю, о чем она говорила. Она говорила о маленьком горбуне, который смотрел на меня. Тот, на кого смотрит этот человек, становится рассеянным. Ни на человека, ни на самого себя не обращает внимания. И стоит потерянный перед кучкой осколков.

В кухню пойду теперь  
Суп себе сварить.  
Там уж маленький горбун  
Хочет горшочек разбить.

Там, где он появлялся, я всегда оставался с носом. Вещи уходили от меня: сад с годами превращался в садик, моя комната становилась комнаткой, а скамейка — скамеечкой. Они съеживались, казалось, у них вырастал горб, так что они на многие годы оказывались в мире горбуна. Горбун всегда был впереди меня. Всегда успевал заранее встать на моем пути. Но вообще он ничего не делал мне, этот серый правитель, только каждая вещь, к которой я прикасался, оказывалась наполовину забытой.

В комнатку иду свою:  
Мюсли съесть хотел.  
Там уж маленький горбун  
Половину съел.

Он часто появлялся. Но я этого не видел. Только он всегда видел меня. И тем лучше, чем меньше я видел в самом себе.

Я думаю, что «вся жизнь», которая проходит перед взором умирающего, состоит именно из таких картинок, горбун видит их о каждом из нас. Они быстро пролетают, как листки туго переплетенной книжечки, которая была когда-то прообразом нашего кинематографа. С легким нажимом палец двигался вдоль разреза; тогда на секунду появлялись картинки, которые почти не отличались друг от друга. В их быстром движении можно было узнать боксера за работой или пловца, который борется с волнами. У горбуна были картинки и обо мне. Он видел меня в укрытии и перед клеткой выдры, зимним утром и у телефона в заднем коридоре, на горе Браухаузберг с бабочками, на катке около духового оркестра, перед шкапулкой с иголками и нитками и над моим выдвижным ящиком, в Блюмесхофе и больного в постели, в Глинике и на железнодорожной станции. Теперь его труд закончен. Но его голос, похожий на гудение газового рожка, перешагнув порог веков, бормочет мне вслед: «Милый мальчик, а кровать надо горбуну отдать».

## ДЕСТРУКТИВНЫЙ ХАРАКТЕР

Может случиться, что, бросив взгляд на прожитую жизнь, человек придет к убеждению, что почти все его глубокие связи исходили от людей с деструктивным характером, признанным всеми. Однажды он, может быть случайно, столкнулся бы с этим фактом и чем сильнее будет шок, который он переживет, тем больше у него появится шансов изобразить деструктивный характер.

Деструктивный характер знает только один девиз — с дороги; только одно дело — освободить место. Его потребность в свежем воздухе и в свободном пространстве сильнее, чем любая ненависть.

Деструктивный характер молод и весел. Потому что разрушение молодит, так как убирает с дороги следы нашего собственного возраста; оно веселит, так как, убирая с дороги, разрушающий ощущает успокоение и облегчение. Такой гармонический образ разрушителя возникает, если осознать, как чудовищно упрощается мир, если его рассматривать с точки зрения того, насколько он достоин разрушения. Эта гигантская связь равномерно охватывает все существующее. Для деструктивного характера такая картина создает зрелище высшей гармонии.

Деструктивный характер всегда энергичен в работе. Темп ему задает природа, во всяком случае косвенно, потому что он всегда должен ее предвидеть. Иначе она возьмет разрушение на себя.

Деструктивный характер не видит образов. У него вообще мало потребностей, и меньше всего его интересует, что будет на месте разрушенного. Прежде всего хотя бы на мгновение — пустое пространство на месте, где стоял разрушенный предмет или существовала жертва. Когда-нибудь найдется кто-то, чтобы воспользоваться им, не занимая его.

Деструктивный характер делает свое дело, он избегает только созидания. Если творческий стремится к одиночеству, то разрушитель постоянно должен быть среди людей, иметь свидетелей своих деяний.

Деструктивный характер — это сигнал. Как тригонометрический знак со всех сторон открытый ветру, так он открыт со всех сторон для пересудов. Защищать его от этого бессмысленно.

Деструктивный характер вовсе не заинтересован в том, чтобы быть понятым. Всякие попытки такого рода он считает поверхностными. Для него совершенно неважно, когда его не понимают. Наоборот, он вызывает на это, как делали оракулы, эти деструктивные государственные учреждения. Самый мешанский из всех феноменов — сплетни — возникает тогда, когда люди не хотят быть непонятыми. Деструктивный характер не возражает против этого и не способствует сплетням.

Деструктивный характер — враг человека в футляре. Человек в футляре стремится к удобствам, и футляр — их символ. Внутренность футляра — это обитый бархатом след, который он оставляет в мире. А деструктивный характер стирает даже следы разрушения.

Деструктивный характер в одном лагере с традиционалистами. Одни сохраняют вещи тем, что оставляют в неприкосновенности, консервируют их, другие сохраняют ситуации тем, что делают их удобными и ликвидируют затем. Их и называют деструктивными.

Деструктивный характер воспринимает себя как историческую личность, его главное чувство — это непреодолимое недоверие к ходу вещей и готовность к тому — поскольку он ежеминутно это ощущает — что все пойдет не так, как надо. Потому деструктивный характер — это сама надежность.

Деструктивный характер не видит ничего прочного. Но именно поэтому он всюду видит пути. Там, где другие упираются в стену или гору, он находит путь. Но раз он всюду видит путь, то хочет всюду убирать с пути. Не всегда с помощью грубой силы, иногда более благородно. Поскольку он всюду видит пути, то сам всегда стоит на перекрестке. Ни одна минута не знает, что принесет следующая. То, что существует, он превращает в развалины не ради развалин, а ради пути, который проходит здесь.

Деструктивный характер живет не потому, что жизнь стоит того, а потому, что на самоубийство жалко усилий.

## ОПЫТ И СКУДОСТЬ

В наших книгах для чтения была такая притча: старый человек на смертном одре рассказал сыновьям, что в винограднике зарыт клад. Его надо было только откопать. Они стали копать, но никакого клада нет. А когда настала осень, то их виноградник принес такой урожай, как никакой другой во всей стране. Тогда они поняли: отец передал им свой опыт: счастье приносит не золото, а усердный труд. Этот опыт нам внушался, пока мы вырастали, то с угрозами, то с ласковыми уговорами: «Желторотый, он уже тоже имеет мнение!», «Когда-нибудь ты поймешь!» Мы точно знали, что такое опыт: старшие всегда передавали его молодым. Коротко, опираясь на авторитет возраста, в поговорках, в многословных речах, в рассказах о чужих странах у камина перед детьми и внуками.

Куда все это делось? Кому еще встречаются люди, способные что-то обстоятельно рассказать? Где сегодня можно увидеть умирающего, который произносит важные слова, передаваемые потом от поколения к поколению? У кого под рукой окажется сегодня спасительная поговорка? Кто рискнет хотя бы сделать попытку справиться с молодежью, привлекая для этого собственный опыт?

Нет, совершенно ясно, что опыт упал в цене, и это у поколения, которому в 1914–1918 годах пришлось пережить самый чудовищный опыт мировой истории. Возможно, это не так удивительно, как кажется. Разве тогда не пришлось констатировать, что люди, вернувшиеся с войны, как будто онемели? Стали не богаче, а беднее косвенным опытом. То, что позднее десять лет спустя вылилось потоком из книг о войне, было чем угодно, только не опытом, стремящимся из уст к ушам. Нет, это не было странно. Потому что никогда еще так основательно не разоблачалась ложь воспоминаний, как ложь воспоминаний о стратегии через позиционную войну, об экономике через инфляцию, телесных — через голод и нравственных — через властителей. Поколение, добравшееся в школу на конке, стояло под открытым небом среди ландшафта, в котором ни-

чего не изменилось, кроме облаков, а в центре в силовом поле разрушительных потоков и взрывов крошечное хрупкое человеческое тело.

Новые несчастья принесло человечеству чудовищное развитие техники. И одно из самых больших было удручающее идейное богатство, которое распространилось среди людей или, точнее, нахлынуло на них в виде возрождения астрологии и учений йоги, христианской науки и хиромантии, вегетарианства и гнозиса, схоластики и спиритизма, — это обратная сторона. Потому что здесь происходило не подлинное возрождение, а гальванизация. Стоит вспомнить великолепные картины Энзора, где улицы больших городов наполняют призраки: обыватели в карнавальных одеждах, искаженные напудренные мелом маски, на голове короны из мишуры — все это движется вдоль переулков и не видно конца. Может быть, эти картины, как ничто другое, показывают тот жуткий хаотический ренессанс, на который возлагалось столь много надежд. Но здесь видно особенно ясно: скудость нашего опыта — это всего лишь часть той великой бедности, которая вновь приобрела облик такой же остроты и точности, как у средневековых нищих. Потому что чего стоит все наше образование, если нас не связывает с ним опыт? До чего можно дойти, если опыт только имитируют или присваивают себе, это нам достаточно показало чудовищное смешение стилей и мировоззрений в прошлом веке, так что не приходится считать чем-то недостойным, когда мы признаемся в своей бедности. Да, следует согласиться: эта скудость опыта касается не только личного опыта, но опыта человечества вообще. То есть это что-то вроде нового варварства.

Варварство? В самом деле. Мы говорим это для того, чтобы ввести новое позитивное понятие варварства. Куда приводит варвара скудость опыта? Она заставляет его начать сначала, все заново, обходиться малым, конструировать из малого, не глядя ни влево, ни вправо. Среди великих творцов всегда были непримиримые, которые хотели сначала покончить с тем, что было раньше. Им нужен был чертежный стол, они были конструкторами. Таким конструктором был Декарт, который для всей философии сначала ничего не требовал, кроме одной-единственной истины: «Я мыслю, следовательно, я существую», — и из этого он исходил. Эйнштейн тоже был таким конструктором, в огромном мире физики его с какого-то момента интересовало только одно небольшое несоответствие между уравнениями Ньютона и опытом астрономии. И то же самое «начать сначала» имели в виду художники, когда они сближались с математиками и строили мир, как кубисты, из стереометрических форм или когда они, подобно Клее, общались с инженерами. Ведь фигуры Клее возникли как будто на чертежной доске, как хорошая



машина, где и кузов прежде всего подчинен потребностям мотора, они и в выражении лица послушны нутру прежде всего. Нутру больше, чем душевности: это делает их варварскими.

Тут и там лучшие умы начали воспевать эти вещи. Отсутствие каких-либо иллюзий касательно эпохи и в то же время безусловное признание ее чрезвычайно характерны. Все равно, говорит им поэт Бертольд Брехт, что коммунизм — это справедливое распределение не богатства, а бедности, или предвестник модернизма архитектор Адольф Лоос заявляет: «Я пишу только для людей, имеющих современное мышление... Для людей, которых снедает тоска по ренессансу или рококо, я не пишу». Такой усложненный художник, как Пауль Клее, и такой программный, как Лоос, оба отталкиваются от традиционного, торжественного, благородного, украшенного всеми жертвенными дарами прошлого образа человека, чтобы обратиться к голому образу современника, который кричит как новорожденный, лежа в грязных пеленках эпохи. Никто не приветствовал его с более радостной улыбкой, чем Пауль Шеербарт. Он написал романы, которые издаലെка похожи на романы Жюль Верна, но очень от них отличаются, здесь в совершенно фантастических машинах французские или английские мелкие буржуа, рентье носятся в космосе, и Шеербарта занимает вопрос, что наши телескопы, самолеты, космические ракеты превратили прежних людей в совершенно новые существа, достойные внимания и любви. Кстати, эти существа уже говорят на совершенно новом языке. При этом самая главная их тенденция к сознательно конструктивному в противоположность органическому. Она в неукорененности языка героев Шеербарта или, вообще людей, потому что человеческую индивидуальность — этот главный признак гуманизма — они отрицают. Даже их имена: Пека, Лабу, Зофанти и т. д. — так зовут героев книги, которая и озаглавлена одним из имен героев — «Лезабэндио». Русские тоже любят давать своим детям «расчеловеченные» имена: они называют их Октябрь, — месяц революции, или Пятилетка, — пятилетний план, или Авиаким в честь общества авиаторов. Это не техническое обновление языка, а его мобилизация на службу борьбе или труду, во всяком случае во имя изменения общества, а не его описания.

Что до Шеербарта — вернемся к нему еще раз, — то для него важно расположить своих людей в жилищах согласно сословиям, в различных подвижных стеклянных домиках, таких, какие между тем уже строили Лоос и Ле Корбюзье. Недаром стекло — это такой жесткий и гладкий материал, к которому ничто не пристает. Холодный и прозаический. Вещи из стекла не имеют «ауры». Стекло вообще враг всякой тайны. Оно и враг имущества. Великий поэт Андре Жид сказал однажды: «Каждая

вещь, которой я хочу владеть, становится для меня непрозрачной». Не потому ли такие люди, как Шеербарт, мечтают о постройках из стекла, что они поклонники новой бедности? Но, может быть, сравнение скажет здесь больше, чем теория. Если кто-то войдет в буржуазную комнату 80-х годов, то при всей «уютности», которую она, возможно, излучает, самым сильным ощущением будет: «тебе здесь делать нечего», потому что здесь не найдется местечка, на котором житель не оставил бы уже своего следа: на карнизе это безделушки, на мягком кресле — покрывало, на окнах — ленты с надписями, перед камином — ширмочка. Прекрасные слова Брехта помогут выбраться отсюда, выбраться и удалиться: «Сотри следы!» — это рефрен первого стихотворения в «Книге для чтения городских жителей». Здесь в бюргерской комнате отношение к привычке перешло в свою противоположность. И наоборот, «интерьер» принуждает жителя в высшей степени внимательно относиться к привычкам, больше соответствующим интерьеру, в котором он живет, чем ему самому. Это понимает каждый, кто еще помнит абсурдное состояние, в которое приходили жители этих плюшевых комнат, если в доме что-то сломалось. Даже их манера сердиться — этот аффект, который постепенно умирает, они умели разыгрывать виртуозно — была прежде всего реакцией человека на то, что «стирают следы его земного существования». Этого достиг Шеербарт своим стеклом и Баухауз своей сталью: они создали помещения, в которых трудно оставить следы. «После сказанного, — заявил Шеербарт двадцать лет назад, — мы, должно быть, уже можем говорить о «культуре стекла». Новая среда из стекла полностью трансформирует человека. И остается только пожелать, чтобы эта новая культура стекла встретила не слишком много противников».

Скудость опыта не следует понимать так, будто люди стремятся к новому опыту. Нет, они стремятся, наоборот, отречься от опыта, они стремятся к такому окружающему миру, где их бедность, внешнюю, а в конце концов и внутреннюю, можно продемонстрировать с такой чистотой и четкостью, что при этом возникнет что-то приличное. Да они вовсе не так уж несведущи и неопытны. Часто можно утверждать противоположное: они «поглотили» все: и «культуру», и «человека», они слишком насытились и устали. Никто так, как они, не чувствует себя уязвленным словами Шеербарта: «Вы так устали! — притом именно оттого, что вы не в состоянии сконцентрировать мысли на очень простом, но великолепном плане». От усталости приходит сон, и тогда нередко случается, что сон возмещает потери от печального и бесславного дня и имитирует осуществление простого, но великолепного существования, для которого в реальности не хватает сил. Существование Микки-Мауса — такая

мечта современного человека. Это существование полно чудес, которые не только превосходят все техническое, но и смеются над ним. Потому что самое странное в них то, что они все без исключения появляются совершенно неожиданно без всякой машинерии из тела Микки-Мауса, его сторонников и преследователей, из обыкновенной мебели точно так же, как из дерева, облаков или моря. Природа и техника, примитив и комфорт здесь полностью слились, и людям, уставшим от бесконечных сложностей повседневной жизни, цель, которая появляется для них лишь как далекая точка назначения бегства в бесконечной перспективе средств, это существование кажется спасением, в каждом своем повороте оно просто, удобно и самодостаточно, машина весит не больше, чем соломенная шляпа, плоды на деревьях округляются так быстро, как надувается воздушный шарик. А теперь отвлечемся от этого и вернемся назад.

Мы обеднели. Мы отдали человеческое наследие по кускам один за другим, заложили в ломбард зачастую за сотую долю цены, чтобы получить в обмен мелкую монетку «актуальности». В дверях стоит экономический кризис, за ним, как тень, грядущая война. Держаться — это сегодня дело немногих властителей, которые, видит Бог, не более человечны, чем другие; они только более варвары, но не в хорошем смысле. Остальным же приходится устраиваться по-новому и довольствоваться малым. Они держатся тех, для кого главным делом стала ориентация на новое, причем аккуратно и без претензий. В их постройках, картинах, историях человечество готовится к тому, чтобы пережить культуру, если так должно случиться. И главное, они делают это смеясь. Может быть, этот смех иногда звучит варварски. Хорошо. Пусть пока каждый человек отдаст немножко человечности той массе, которая вернет ему ее когда-нибудь с процентами и с процентами процентов.

## КОРОТКИЕ ТЕНИ I

### Платоническая любовь

Суть и тип любви определеннее всего проявляются в том, на какую судьбу она обрекает фамилию и имя человека. Брак, который лишает женщину ее первоначальной фамилии, чтобы заменить ее фамилией мужа, также не остается в неприкосновенности имя, это происходит почти всегда при сексуальной близости. Имя бывает окутано, окружено всякими ласкательными прозвищами, так что часто годами, десятилетиями оно и не проявляется. Браку может быть в широком смысле противопоставлена — только судьба имени, но не тела — и только таким образом может быть определена платоническая любовь в ее единственно подлинном, единственно существенном значении: как любовь, которая не удовлетворяет своего желания в имени, но любит возлюбленную в имени, в имени владеет ею, в имени носит ее на руках. То, что имя возлюбленной он бережет и хранит в неприкосновенности, одно это — уже есть настоящее выражение той напряженности и духовности, которое и называется платонической любовью. Для этой любви, подобно лучам из пылающего центра, возникает существование любимой из ее имени, и еще возникает из любящего его произведение. «Божественная комедия» — это нечто иное, чем аура вокруг имени Беатриче; мощное изображение того, как все силы и образы космоса выходят из имени, ожившего в любви.

### Один раз не в счет

Совершенно неожиданное подтверждение это получает в сфере эротики. Пока мужчина ухаживает за женщиной, постоянно сомневаясь в том, что он будет услышан, исполнение только в связи с этими сомнениями может стать спасением и разрешением. Однако едва оно в этом виде произошло, новая нестерпимая тоска по исполнению как таковому мгновенно появится вместо этого. Первое исполнение мечты более или менее пере-

крывается воспоминанием, решением в его функции по отношению к сомнениям и становится абстрактным. Таким образом, один раз оказывается не в счет по сравнению с чистым, абсолютным исполнением. И наоборот, оно может обесцениться как чистое абсолютное исполнение. Так, если в воспоминании банальное приключение вдруг начинает сильно допекать, кажется внезапным и грубым, мы анулируем этот первый раз и не берем его в расчет, поскольку ищем линии бегства от ожидания и хотим знать, как отличается от нас женщина в качестве точки ее разреза. В Дон Жуане, счастливчике любви, остается тайной, как ему удастся в одно мгновение во всех своих авантюрах свести воедино наслаждение ухаживанием и решающий момент: ожидание он нагоняет в угаре, а решение предвосхищает в процессе завоевания. Это наслаждение раз и навсегда, это скрещение времен может быть выражено только в музыке. Дон Жуан требует музыки как зажигательного стекла любви.

### К бедности всегда бывают снисходительны

То, что никакая парадная ложа не стоит так дорого, как входной билет на открытую Божью природу, что даже она, о которой мы знаем, что она — с удовольствием одаривает нищих, бродяг, подонков и бездельников, — свой утешительный, спокойный и светлый облик сохраняет для богатых, проникая через большие глубокие окна в их прохладные тенистые залы, — это несомненная правда: итальянская вилла этой правде научит того, кто впервые вошел в ее ворота, чтобы бросить взгляд на озеро и горы, перед которым то, что он видел там снаружи, поблекнет, как картинка в аппарате «Кодак» перед картиной Леонардо. Да, у него ландшафт был прямо в оконной раме, подписанный рукой самого мастера Господа Бога.

### Слишком близко

Во сне на левом берегу Сены перед Нотр-Дам. Я стоял там, но там не было ничего похожего на Нотр-Дам. Постройка из известняка только в самой верхней своей части поднималась над высоким деревянным ограждением. Я же стоял потрясенный перед Нотр-Дам. Я был потрясен тоской. Тоской по именно тому Парижу, который здесь во сне был вокруг меня. Откуда эта тоска? И откуда совершенно искаженный и неузнаваемый ее предмет? Это потому, что во сне я слишком близко к нему подошел. Невслыханная тоска, охватившая меня здесь, в самом центре того, о чем я тосковал, была не та, что стремится к образу издалека. Это блаженная тоска, которая уже перешагнула порог образа и обладания, и знает только силу

имени, в котором любимое живет, меняется, стареет, молодеет и, не имея образа, становится прибежищем всех образов.

### Не говорить о планах

Мало что из суеверий имеет такое распространение, как то, что люди боятся говорить друг с другом о важных намерениях и проектах. Это суеверие не только существует во всех слоях общества, но имеет всевозможные виды человеческих мотивов от самых банальных до глубочайших. То, что лежит на поверхности, выглядит так плоско и понятно, что, кажется, вообще нет оснований говорить о суеверии. Очень легко понять, когда человек, у которого что-то не получилось, старается скрыть свою неудачу и, чтобы быть уверенным на этот счет, молчит о своих планах. Но это лишь верхний слой побудительных причин, прикрытие для банального, под которым скрывается нечто более глубокое. Следующий, второй слой — это смутное сознание того, что действие ослабевает от физической разрядки, физического псевдоудовлетворения в речах. Этот разрушительный характер речи, известный простейшему опыту, редко принимают всерьез, как он того заслуживает. Если подумать о том, что почти все решающие планы связаны с одним именем, даже привязаны к нему, то становится понятным, как дорого обходится людям привычка его произносить. Однако нет сомнения в том, что за этим вторым слоем следует еще и третий. Это мысль о том, что на неосведомленности других, особенно друзей, можно подняться вверх, как по ступенькам трона. И в дополнение к этому еще и то самое последнее и горькое, о чем говорил Леопарди, проникая в самую глубину: «Признание собственных страданий порождает не сочувствие, а удовольствие, причем не только у врагов, но у всех, кто узнает об этом, пробуждает не печаль, а радость, потому что это подтверждает, что страдающий менее, а ты сам более ценен». Как многие люди смогли бы поверить самим себе, если даже ум Леопарди признает за ними благородие? Как многие, не испытывая отвращения к такому горькому признанию, повели бы себя именно так? Тут вступает в силу суеверие, что лекарственный концентрат самых горьких ингредиентов не был бы по вкусу каждому в отдельности. Куда охотнее человек прислушивается к обычаям и поговоркам, к таинственному и темному, чем к языку здравого смысла, говорящему о жестокостях и страданиях в жизни.

### На чем человек узнает свою силу

На своих поражениях. Там, где из-за собственных слабостей мы не имели успеха, мы начинаем их презирать и стыдиться. Там, где мы силь-

ны, мы презираем свое поражение и стыдимся невезения. Познаем ли мы свою силу в победе и в счастье? Кому же неизвестно, что ничто так не обнаруживает наших самых глубоких слабостей, как именно они? Кому не случилось после победы в борьбе или в любви, как будто в наплыве блаженной слабости, ощутить над собой вопрос: и это я? Это мне, слабейшему? Иное серия поражений, в которых мы изучаем все приемы вставать, и стыд оmyвает нас, как драконова кровь. Будь то деньги, алкоголь, слава или любовь — в том, где человек силен, он не знает чести, страха перед позором, выдержки. Еврей-ростовщик не может быть настырнее со своими клиентами, чем Казанова с Шарпионом. Такие люди бурно действуют, употребляя свою силу. Особенно энергичная и ужасная деятельность — это цена, которую платят за силу. Пребывание в танке. Если, действуя внутри, мы глупы и высокомерны, то мы падаем во все канавы, рвемся через препятствия, вздымаем грязь и уродуем землю. Но, оказавшись по уши в грязи, мы неукротимы.

### О вере в то, что нам предсказано

Исследовать состояние, в котором находится человек, который апеллирует к темным силам, — самый верный и короткий путь к познанию самих этих сил. Потому что у каждого чуда две стороны, одна связана с тем, кто ее совершает, другая — с тем, кому оно адресовано. И нередко вторая более содержательна, потому что она заключает в себе тайну. Если кто-то хочет узнать о своей жизни у графолога или хироманта, то мы сначала хотим узнать только одно — что с нами происходит? И он по-видимому, прежде всего предстоит заняться сравнением и проверкой. Более или менее скептически будет просматривать утверждения одно за другим. На самом деле ничего подобного. Скорее обратное. Прежде всего такой жгучий интерес к результату: будто он узнает о ком-то, для него очень важном, но совершенно ему неизвестном. Горючее для этого огня — тщеславие. Вскоре огонь превращается в море пламени, — он встретил свое имя. Но если само по себе называние имени есть одно из самых сильных впечатлений для его носителя (американцы использовали это практически — с их световых реклам говорят Смит и Браун), то в предсказании оно, разумеется, соединяется со смыслом сказанного. Здесь дело в следующем: так называемый внутренний образ собственного существа, который мы носим в себе, меняется от минуты к минуте, как чистая импровизация. Он устанавливается, если можно так выразиться, в соответствии с масками, которые ему показывают. Мир — это целый арсенал таких масок. Только погибающий, опустошенный человек ищет его в себе в некоем искажении. Мы сами по большей части этим



небогаты. Поэтому ничто не может сделать нас счастливее, чем когда кто-то подходит к нам с целой коробкой экзотических масок и примеряет на нас редкие экземпляры — маску убийцы, финансового магната, мореплавателя. Мы очарованы возможностью смотреть сквозь нее. Мы видим обстоятельства или моменты, когда мы действительно были тем или другим или всем вместе. Этот маскарад привлекателен нам как дурман, им и сегодня живут гадающие на картах, хироманты и астрологи. Они умеют вернуть нас в ту беззвучную паузу судьбы, о которой лишь позднее понимаешь, что в ней был заключен росток для совсем другого хода жизни, чем та, которая выпала нам на долю. То, что судьба может остановиться, как сердце, это мы ощущаем в тех, как будто бы таких скудных, как будто бы искривленных образах нашего собственного существа, которые показывает шарлатан, ощущаем, исполненные глубокого сладкого ужаса. И мы с тем большей готовностью признаем его правоту, чем больше наша жажда ощутить поднимающиеся в нас тени никогда непрожитой жизни.

### Короткие тени

Когда время близится к полудню, тени становятся лишь черными четкими очертаниями у основания предмета и с готовностью, тихо и незаметно скрываются в свое здание, уходят в свою тайну. Там, в их сжатой, скрюченной полноте настает час Заратустры, размышлений в «полдень жизни» в «летнем саду». Познание, словно солнце в верхней точке своего пути, охватывает предметы наиболее точно.

### Тайные знаки

Это слово идет от Шулера. Во всяком познании, говорил он, должна содержаться частичка бессмыслицы, в узоре античных ковров или орнаменте фризов всегда можно обнаружить где-нибудь крошечное отклонение от точного рисунка. Иными словами, решающим является не продвижение от познания к познанию, а скачок внутри каждого отдельного познания. Это невзрачный знак подлинности, отличающий предмет от серийного товара, изготовленного по шаблону.

### Слово Казановы

«Она знала, — говорит Казанова об одной сводне, — что у меня не хватит сил уйти, не дав ей чего-то». Станные слова. Какие силы были нужны, чтобы лишить сводню заработанного? Или, точнее, в чем состоит та слабость, на которую она всегда может рассчитывать? Это стыд.

Продажна сводня, а не стыд клиента, который пользуется ее услугами. Он ищет то, что осуществляется ею, — тайное убежище, но самое тайное — это деньги. Наглость бросает на стол первую монету, стыд кладет сверху еще сто, чтобы прикрыть ее.

### Дерево и язык

Я спустился в ложбину и лег под деревом. Дерево было тополь или ольха. Почему я не запомнил его вида? Потому что, пока я глядел в листву и следил за ее движением, язык во мне настолько был этим захвачен, что внезапно в моем присутствии вновь совершилась его прежняя помолвка с деревом. Ветви и верхушка вместе с ними раскачивались, взвешивая, и наклонялись, выражая несогласие; ветки вели себя благосклонно или надменно; листва ошетикивалась против резкого порыва ветра, вздрагивала перед ним или устремлялась ему навстречу; ствол обладал хорошей основой, на которой он покоился; и один лист бросал тень на другой. Легкий ветер играл свадебную музыку и вскоре стал разносить по миру картинки слов детей, так быстро родившихся на ложе этого брака.

### Игра

Игра, как и каждая страсть, показывает свое лицо, как искра, которая в сфере телесной жизни перебегает от одного центра к другому, активизируя то один, то другой орган, концентрирует и ограничивает в нем все существование в целом. Это срок, данный правой руке, пока шарик не попал в лунку. Она пролетает, как самолет над колонной, распределяя по бороздкам целую массу жетонов. Этот срок извещающий (момент, доступный только слуху), когда шарик начинает кружение, а игрок прислушивается, как фортуна настраивает свои басы. В игре, которая апеллирует ко всем органам чувств, не исключая и атавизма-ясновидения, очередь доходит и до глаза. Все цифры ему мигают. Но так как глаз решительно разучился понимать язык намеков, то тех, кто ему доверяет, он чаще всего вводит в заблуждение. Зато именно они могут продемонстрировать максимальную преданность игре. Еще мгновение ставка, которая уже проиграна, остается перед ними. Согласно правилам. Примерно так, как любящего удерживает отсутствие симпатии со стороны предмета обожания. Он видит ее руку рядом со своей, но ничего не предпримет, чтобы ее схватить. У игры есть страстные поклонники, они любят ее ради нее самой, а не ради того, что она может принести. Даже если она отняла у них все, они винят лишь самих себя. Они говорят тогда: «Я плохо играл». И эта любовь до такой степени есть награда за усердие, что

потери становятся желанными, как доказательство готовности на жертву. Таким безукоризненным рыцарем счастья был принц де Линь, который в годы после падения Наполеона бывал в парижских клубах и прославился тем, как хладнокровно он принимал огромные проигрыши. Они происходили день за днем. Правая рука, бросавшая на стол крупные ставки, затем безвольно повисала, а левая была неподвижна, горизонтально засунута в жилет у правой груди. Позднее через его камердинера стало известно, что на этой груди было три шрама — точный отпечаток трех ногтей, лежавших неподвижно.

### Даль и образы

Удовольствие при виде картин, не возникает ли оно из мрачной неприязни к знанию? Я вглядываюсь в ландшафт. Море отражается в бухте; леса, как неподвижная немая масса, поднимаются к вершине горы; вдали руины разрушенного дворца, они стоят веками, безоблачное небо сияет вечной синевой. Так это видит мечтатель. А то, что море поднимается и опускается миллиардами волн, леса содрogaются каждое мгновение от корней до листвы, камни руин непрерывно обваливаются и осыпаются, в небе постоянно борются и перемешиваются газы, прежде чем стать облаками, — все это он стремится забыть, чтобы не портить наслаждения образом. Он навеивает спокойствие вечности. Каждый взмах птичьего крыла, задевающий его, каждый порыв ветра, сотрясающий его, разоблачает ложь. Но даль восстанавливает мечту, она опирается на каждую гряду облаков, вновь загорается в каждом освещенном окне. И самой совершенной мечта является тогда, когда ей удастся лишить остроты само движение, порыв ветра превратить в шум, полет птиц — в стаю. Укротить таким образом природу, превращая ее в ряд блеклых картин, — вот стремление мечтателя. Апеллировать к ней вновь и вернуть ей очарование — дар поэта.

### Жить без следа

Когда человек входит в бюргерскую комнату 80-х годов, то при всем «уют», которым она, возможно, сияет, самым сильным впечатлением становится: «тебе здесь делать нечего». Тебе здесь делать нечего, потому что ты не найдешь здесь местечка, на котором хозяин не оставил бы уже своего следа: безделушки на карнизах, покрывала с монограммой на мягких креслах, транспаранты на стеклах окон, ширма у камина. Прекрасные слова Брехта позволяют удалиться отсюда, удалиться прочь. «Сотри следы!» Здесь в буржуазных комнатах противоположная уста-

новка стала привычкой. И наоборот, сам интерьер вынуждает зрителей заводить огромное количество привычек. Они соединились в образе «меблированного господина», каким он существует в глазах хозяек. Жизнь в этих плюшевых каморках была ничем иным, как копированием следов, основанных привычками. Даже гнев, охватывавший там потерпевших при малейшей поломке, был, может быть, всего лишь реакцией человека, «след от земных дней» которого оказался стертым. След, который он и его родственники оставили на подушках, на креслах, на фотографиях, а его вещи — на футлярах и чехлах, благодаря которому эти помещения казались такими переполненными, как мусорные урны. Современные архитекторы со своей сталью и своим стеклом создали такие помещения, в которых не так просто оставить след. «После сказанного, — писал Шеербарт уже двадцать лет назад, — мы, должно быть, уже можем говорить о «культуре стекол». Новая среда из стекла полностью трансформирует человека. И остается только пожелать, чтобы эта новая культура стекла встретила не слишком много противников».

### Короткие тени

Когда время близится к полудню, тени становятся лишь черными четкими очертаниями у основания предмета и с готовностью, тихо и незаметно скрываются в свое здание, уходят в свою тайну. Там, в их сжатой, скрюченной полноте настает час Заратустры, размышлений в «полдень жизни» в «летнем саду». Познание, словно солнце в верхней точке своего пути, охватывает предметы наиболее точно.

## СЛАДКИЙ УЖАС

Четырнадцатое июля. От Сакре-Кёр бенгальские огни заливают Монмартр. Пылает горизонт за Сеной. Взлетают огненные залпы и гаснут над равниной. Десятки тысяч густой толпой стоят у края крутого обрыва и следят за этой игрой. Шепот беспрерывно кружит в толпе, как складочки пальто, в котором играет ветер. Если прислушаться, то можно услышать кое-что еще, кроме ожидания ракет и светящихся пуль. Похоже на то, что эта мрачная толпа ожидает несчастья, достаточного для того, чтобы высечь искру пожара, или конца света, чтобы этот тысячеголосый шепот перешел в единый крик, как порыв ветра, раскрывающий ярко-красную подкладку пальто. Ведь резкий крик ужаса, панического страха — это обратная сторона всех действительных массовых праздников. Тихое содрогание, охватившее бесчисленные спины, боится не его. Для глубокого бессознательного существования массы радостные праздники и фейерверки — это всего лишь игра, в которой они готовятся к моменту совершеннолетия, к тому часу, когда паника и страх после долгих лет разлуки признают друг друга как братья и обнимутся в революционном восстании. Так что совершенно справедливо ночь четырнадцатого июля во Франции отмечают фейерверком.

## КАРТИНЫ ДЛЯ РАЗМЫШЛЕНИЯ

### По случаю смерти старика

Потеря, которую смерть может означать для человека гораздо более молодого, может быть, впервые заставляет его обратить внимание на то, что происходит между людьми, разделенными большой дистанцией возраста, но объединенными симпатией. Покойный был партнером, с которым, конечно, было нельзя говорить о многом, очень важном, что тебя касалось. Зато разговор с ним был исполнен такой свежести и такого покоя, какого не бывает в беседах со сверстниками. Тому есть две причины. Во-первых, каждое, даже самое незначительное подтверждение того, что оба могут преодолеть пропасть между поколениями в общении друг с другом, гораздо важнее, чем с равными. К тому же потом младший обретал то, что позднее, — когда старший только что его оставил, — полностью исчезнет к тому времени, когда он сам состарится: диалог, в котором нет никакого расчета, никакой необходимости оглядываться на обстоятельства, потому что один ничего не ждет от другого, не рискует натолкнуться на иные чувства, кроме редчайшего, — симпатии без обладания.

### Хороший писатель

Хороший писатель не говорит больше того, что он думает. И это много значит. Ведь то, что говорится, — это не просто выражение, это осуществление мышления. Как ходьба — это не просто выражение желания достигнуть цель, но осуществление. Какого рода это осуществление: точно ли оно соответствует цели или жадно и туманно растворяется в желании — это зависит от тренированности того, кто находится в пути. Чем больше он держит себя в руках, избегая лишних, размашистых, развинченных движений, тем правильное положение тела, тем рациональнее затрата сил. Плохому писателю приходит в голову многое такое, на что ему нужно отреагировать, как это делает плохой, не тренированный бегун вялыми, неловки-

ми движениями тела. Но именно поэтому он неспособен трезво выразить свои мысли. Дар хорошего писателя состоит в том, чтобы игру мускулов хорошо, разумно тренированного тела передать мышлению с помощью стиля. Он никогда не говорит больше, чем подумал. Так его работа идет на пользу не только ему самому, но всему тому, что он хочет сказать.

### Сон

О... показали мне свой дом в Голландской Индии. Комната, в которой я находился, была облицована темным деревом и производила впечатление благосостояния. Но это еще ничего, сказали мои хозяева. То, от чего действительно можно прийти в восторг, — это вид с верхнего этажа. Я подумал о виде на море, находившемся неподалеку, и поднялся по лестнице. Наверху я оказался у окна. И посмотрел вниз. Передо мной была та самая теплая, облицованная деревом уютная комната, которую я покинул минуту назад.

### Рассказ и исцеление

Ребенок болен. Мать укладывает его в постель и садится рядом. Начинает рассказывать ему истории. Как это понять? Я что-то почувствовал, когда Н. рассказал мне о странной целебной силе рук своей жены. Он говорил об этих руках: «Движения их были в высшей степени выразительны. Но описать это выражение невозможно... Как будто она рассказывает какую-то историю». Излечение при помощи рассказа известно нам уже из «Мерзебургских заклинаний». Дело не только в том, что они повторяют формулу Одина, они рассказывают об обстоятельствах, на основе которых он впервые ею воспользовался. Мы знаем также, что рассказ больного врачу в начале лечения может стать первой стадией исцеления. И вот возникает вопрос, не может ли рассказ создать иногда необходимый климат и благоприятные условия для излечения. И не могла ли бы стать излечимой любая болезнь, окажись она гораздо раньше, при самом ее зарождении в потоке непрерывного рассказа? Если подумать, что боль — это плотина, противостоящая потоку рассказа, то ясно видно, что она может быть прорвана, когда напор воды становится достаточно сильным, чтобы все встретившееся на пути смыть в море счастливого забвения. Поглаживание показывает русло для этого потока.

### Сон

Берлин. Я сидел в экипаже в весьма сомнительном женском обществе. Небо вдруг потемнело. «Содом», — сказала дама солидного возраста с кашпоном на голове, которая вдруг тоже оказалась в экипаже. Так мы по-



пали на стрелки вокзала, где рельсы выпячивались наружу. Здесь сначала состоялось судебное заседание, при этом обе противоположные партии сидели друг против друга на голой мостовой на двух перекрестках улиц. Я сослался на огромный бледный месяц, низко стоявший в небе, как на символ справедливости. Потом я оказался на маленькой товарной платформе, какие бывают на товарных станциях (я все еще оставался на стрелке вокзала), она шла под уклон вниз. Остановились перед узеньким ручейком. Ручеек протекал между двумя лентами выпуклых фарфоровых пластин, которые скорее плавали, чем были твердой почвой, и прогибались под ногой, как бакены. Но были ли и вторые, по ту сторону, тоже из фарфора, в этом я не уверен. Скорее, я думаю, из стекла. Во всяком случае они были сплошь заставлены цветами, которые, как луковичы, выступали из круглых пестрых стеклянных сосудов, и в воде, тоже как бакены, мягко ударялись друг о друга. На мгновение я вступил в цветочный партер противоположного ряда. При этом я слушал пояснения мелкого чиновника, который нас вел. В этом ручейке, объяснял он, кончают с собой самоубийцы, бедняки, которые не владеют больше ничем, кроме одного цветка, его они держат в зубах. Свет падал теперь на цветы. Ахерон, как можно было бы подумать, но во сне ничего подобного. Мне сказали, на какое место на первой пластине я должен поставить ногу при возвращении. Фарфор на этом месте был белый и рифленый. Разговаривая мы прошли весь путь из глубины товарной станции назад. Я сказал о странном рисунке кафеля, который все еще был у нас под ногами, и то, что он может быть использован для фильма. Но кругом не хотели, чтобы вслух говорилось о подобных проектах. Вдруг на нашем пути вверх оказался мальчик в лохмотьях. Другие как будто бы спокойно его пропустили, только я стал судорожно рыться в карманах в надежде найти пятимарковую купюру. Ее не было. Тогда я ему, который не останавливаясь кружил вокруг меня, сунул какую-то мелочь, и проснулся.

### «Новая общность»

Прочел «Праздник примирения» и «Одинокие». Довольно невоспитанно вели себя люди в этом мире Фридрихсхагена. Но кажется, что члены этой «Новой общности» Бруно Вилле и Бёльше, о которых много говорили в те времена, когда Гауптман был молодым, вели себя по-детски. Сегодняшний читатель спрашивает себя, не относится ли он к поколению спартанцев, ведь у него настолько больше выдержки. Что за грубый тип этот Иоганнес, которого Гауптман изобразил с очевидной симпатией. Невоспитанность и неделикатность кажутся предпосылкой этого драматического героизма. Однако на самом деле эта предпосылка не что иное,

как болезнь. Здесь, как у Ибсена, разные ее проявления — это псевдонимы для болезни рубежа веков, зло века. У этих наполовину пропавших представителей богемы, как Браун и пастор Шольц, тоска по свободе сильнее всего. К тому же кажется, что именно интенсивные занятия искусством и социальными вопросами приводят к их болезни. Иными словами, болезнь здесь социальная эмблема, как у древних было сумасшествие. Больные обладают особыми знаниями о состоянии общества. Безудержность перерастает у них в безошибочное инстинктивное ощущение атмосферы, в которой дышат современники. «Нервность» — зона, где происходит эта трансформация. Нервы — это вибрирующие нити, похожие на те волокна, которые охватывали мебель и фронтальные ряды домов в самом начале нового века, неудовлетворенные обновлением и вожделенными укрытиями. Фигуру из мира богемы югендстиль чаще всего представлял себе в образе Дафны, которая, видя приближение преследователя-действительности, содрогаясь в атмосфере сегодняшнего дня, превращается в комок голых нервов.

### Крендель, перо, пауза, жалоба, мишура

Такого рода слова, никак между собой не связанные, были исходным моментом игры, очень популярной в эпоху бидермайера. Задача каждого состояла в том, чтобы установить между ними смысловую связь, не меняя порядка их расстановки. Чем более прямой оказывалась эта связь, чем меньше она требовала связующих звеньев, тем выше котиrowался результат. Особенно у детей эта игра была озаглавлена прекрасными находками. Дело в том, что слова для них как пещеры, между которыми существуют странные связи. Надо почувствовать поворот игры, взглянуть на данное предложение так, будто оно сконструировано по ее правилам. И тотчас фраза приобретает для нас чужой волнующий облик. Часть такого взгляда действительно заключена в самом акте прочтения. Не только народ так читает романы — ради имен и форм, которые устремляются к нему из текста; образованный человек, читая, тоже постоянно в поисках оборотов и слов, а смысл — это только фон, на котором покоятся тени, отбрасываемые ими как рельефными фигурами. Особенно наглядным это становится на текстах, которые называют священными. Комментарий, который служит этим текстам, выхватывает из них слова, как будто бы они поставлены в нем по правилам той игры и предлагаются как ее задание. И действительно, фразы, которые ребенок создает из слов в игре, гораздо ближе к предложениям священного текста, чем к повседневной речи взрослых. Вот пример, дающий связь упомяну-

тых выше слов, установленную ребенком (на двенадцатом году жизни): «Время раскачивается в природе, как крендель. Перо рисует пейзаж, и если возникает пауза, то ее заполняет дождь. Жалоб не слышно, потому что нет никакой мишуры».

## МАЛЕНЬКИЕ ФРАГМЕНТЫ ОБ ИСКУССТВЕ

### Хорошо писать

Хороший писатель не говорит больше того, что он думает. И это очень важно. Дело в том, что произнесение — это не только речевое действие, но и осуществление мысли. Подобно тому как ходьба есть не только выражение желания добраться до цели, но его осуществление. Какого рода это осуществление: осуществляется ли оно в точном соответствии с целью или дерзко, но неточно остается только желанием — это зависит от тренированности того, кто находится в пути. Чем крепче он держит себя в узде, избегая лишних, размашистых и развинченных движений, тем вернее положение тела и точнее результат усилий. Плохому писателю приходит в голову многое, на что он напрасно тратит силы, как плохой, нетренированный бегун с вялыми неэкономными движениями. Но именно поэтому он никогда не сможет трезво сформулировать свои мысли. Дар хорошего писателя заключается в том, чтобы игру мускулов, на которую способно тело, тренированное с умом, воспроизвести своим стилем в мышлении. Он никогда не скажет больше, чем думает. Таким образом, то, что он пишет, — благо не только для него самого, но и для того, что он собирался сказать.

### Читать романы

Не все книги читаются одинаково. Романы, например, существуют для того, чтобы их глотать. Такое чтение — это наслаждение слияния. Читатель не просто ставит себя на место героя, но сливается со всем, что с тем происходит. Наглядный рассказ об этом — аппетитное оформление, в котором все это попадает на стол как питательное блюдо. Правда, здесь есть и сырая пища — опыт, точно так же, как сырая пища есть и для желудка — опыт на собственной шкуре. Но искусство романа, как и кулинарное искусство, начинается за пределами сырой пищи. И сколько тут питательных веществ, в сырой пище неудобоваримых! Сколько впечат-

лений, читать о которых очень неплохо, но не получать их реально. Они могут быть привлекательны для человека, который никогда не выдержал бы их в жизни. Короче говоря, если существует муза романа — десятая, — то она имеет эмблему кухонной феи. Она поднимает мир из положения сырого продукта, чтобы создать для него съедобное, чтобы пробудить в нем вкус. Пускай читают газету во время еды, если это так уж необходимо. Но только не роман. Это два дела, которые несовместимы.

### Искусство рассказа

Каждое утро знакомит нас с новостями земли. И все же нам не хватает примечательных историй. Почему это так? Потому что ни одно событие не доходит до нас без подробнейших объяснений. Иными словами, почти ничто из происходящего не становится предметом рассказа, все отдано информации. Теперь уже требуется большое искусство, чтобы, рассказывая историю, удержаться от объяснений. Мастерами в этом были древние во главе с Геродотом. В четырнадцатой главе третьей книги его «Истории» есть рассказ о Псаммените. Когда египетский царь Псамменит был разгромлен и пленен царем персов Камбисом, Камбис сделал все, чтобы унижить пленника. Он приказал посадить Псамменита у дороги, по которой проходило триумфальное шествие персов. А потом он устроил так, чтобы мимо пленника дочь его, теперь служанка, шла с кувшином к колодцу. Когда все египтяне стали жаловаться и убиваться, один Псамменит стоял неподвижно и безмолвно, устремив взгляд в землю; и когда вскоре после этого он увидел, как его сына ведут на казнь, он также не сделал ни одного движения. Но позднее, узнав среди пленных своего слугу, старого бедного человека, он стал бить себя кулаками по голове в знак глубокого горя. На этой истории видно, каким должен быть настоящий рассказ. Ценность информации кончается в тот момент, когда она теряет новизну. Она живет один момент. Она должна целиком отдать себя моменту и, не теряя времени, все объяснить. С рассказом по-другому, он не тратит себя. Он сохраняет свою силу, сконцентрированную внутри, и способен развернуться много времени спустя. Так, Монтень вновь обратился к истории египетского царя и задался вопросом: почему он стал горевать только при виде слуги, а не раньше? Монтень отвечает: «Он был так переполнен печалью, что нужна была еще только последняя капля, чтобы прорвать плотину». Можно так понять эту историю. Но и для других объяснений есть основания. С ними может познакомиться каждый, кто задаст вопрос Монтеня в кругу друзей. Один из моих сказал, например: «Царя не волнует судьба царства, потому что это его собственная судьба». Вот другое мнение: «На сцене нас волнует многое, к чему мы равнодушны в жизни. Слуга для царя всего

лишь актер». И третье: «Великая боль накапливается и прорывается в момент, когда спадает напряжение. Появление слуги стало таким моментом». «Если бы эта история произошла сегодня, то все газеты писали бы, что Псамменит больше любил слугу, чем собственных детей». Разумеется, любой репортер объяснил бы историю в один момент. У Геродота нет ни слова объяснений. Абсолютно сухой отчет. Потому эта история из Древнего Египта и сегодня еще в состоянии вызывать удивление и потребность подумать. Она похожа на семена, тысячелетия находившиеся в безвоздушном пространстве пирамид и сохранившие всхожесть до наших дней.

### По завершении

Часто возникновение великих произведений отождествляют с образом рождения. Этот образ диалектический, он рассматривает процесс с двух сторон. Одна связана с творческим зачатием и подразумевает женское начало. Это женское начало исчерпывает себя в завершении. Оно порождает произведение и отмирает. То, что умирает в мастере по завершении творения, — это та его часть, в которой произошло зачатие. Однако в завершении произведения — и это касается уже другой стороны процесса — нет ничего мертвого. Оно не достигается извне, шлифовка и улучшения здесь не помогут. Оно происходит внутри самого произведения. И здесь также речь идет о рождении. В процессе завершения произведение вновь порождает своего создателя. Не в соответствии со своей женственностью, в которой произошло зачатие, но согласно своему мужскому элементу. Создатель вдохновенно перегоняет природу, потому что этим существованием, которое он впервые познал в темной глубине материнского лона, он обязан более светлому царству. Не там его родина, где он родился, но он появился на свет там, где его родина. Он мужской первенец произведения, которое он зачал когда-то.

## МЫСЛИ, ПРИШЕДШИЕ В ИБИЦЕ

Ибица, апрель—май 1932 года

### Вежливость

Известно, насколько принятые требования этики, такие как искренность, смирение, любовь к ближнему, сострадание и многое другое отступают назад, когда речь идет о повседневной борьбе интересов. Тем более удивительно, что так мало думали о посредничестве, которое люди веками искали и находили в этом конфликте. Действительный посредник, возникающий в результате взаимодействия противоборствующих компонентов нравственности и борьбы за существование, — это вежливость. Вежливость — ни то и ни другое, не нравственное требование и не оружие борьбы и в то же время оба вместе. Иными словами, она ничто и все, с какой стороны ни посмотреть. Она ничто, как прекрасная видимость, форма, позволяющая любезно затушевать все жестокости спора между партнерами. И поскольку меньше всего вежливость есть категорическое нравственное предписание (напротив, принято лишь как представление вне силы), то ценность ее в борьбе за существование (представление об ее нерешительности) являет собой фикцию. В то же время вежливость есть все, где она освобождает саму себя от условностей и, значит, тем самым весь процесс. Если помещение, где проходят переговоры, со всех сторон окружено контрольными барьерами условностей, тогда вступает в силу подлинная вежливость, разрушает эти барьеры, придавая борьбе характер беспредельности и в то же время допуская все те инстанции и силы, которых она исключила как помощников, посредников и миротворцев. Тот, кто дает завладеть собой абстрактному представлению о ситуации, в какой он находится со своим партнером, будет всегда предпринимать попытки силой добиться победы. Он имеет все шансы остаться невежливым. Точное инстинктивное ощущение край-



ностей, комических приватных и неожиданных ситуаций — это высшая школа вежливости. Тому, кто его имеет, оно предлагает организацию переговоров, а затем интересов, и в конце концов именно оно перед изумленным взором партнера перемешивает их противоположные интересы как карты пасьянса. Терпение в любом случае составляет зерно вежливости, это, может быть, единственная среди всех добродетелей, принимающая ее без изменений. Что же касается остальных, относительно которых всеми забытая условность полагает, что они могут быть реализованы только в «Конфликте долга», то вежливость как муза посредничества давно уже дала им то, что им принадлежит, — последний шанс для побежденного.

### Не отговаривать

Тому, у кого попросили совета, следует прежде всего понять, каково мнение партнера, чтобы затем его подтвердить. Мало кто легко поверит, что другой умнее его, и мало кто просит совета, имея в виду исполнить волю другого. Чаше всего это собственное решение, уже принятое про себя, и теперь он хочет еще раз услышать его подтверждение со стороны в виде совета. Такого подтверждения люди ждут в разговоре и совершенно правы. Самое опасное — это когда человек решил «про себя» начать действовать без фильтра обсуждения и контраргументов. Поэтому, когда человек просит совета, это уже наполовину помощь, и если он собирается сделать какую-то нелепость, то гораздо полезнее скептически согласиться с ним, чем убежденно возражать.

### Место для ценного

Через открытые двери с подобранными занавесками из стеклянных шариков в маленьких деревушках на юге Испании можно заглянуть в интерьер, в тени которого стены ослепляют белизной. Их белят несколько раз в год. Перед задней стеной обычно в строгом порядке симметрично стоят три-четыре стула. По средней оси движется стрелка невидимых весов, здесь «добро пожаловать» и «до свидания» находятся на одинаково тяжелых чашах. Многое можно понять по этим стульям скромной формы, но такой красоты плетения, которая бросается в глаза. Ни один коллекционер не смог бы с таким достоинством продемонстрировать в своем вестибюле ковры Исфахана или картины Ван Дейка, как выставляет эти стулья крестьянин в маленькой передней. Но это не просто стулья. Когда на спинке висит сомбреро, их функция тотчас меняется. И в новой комбинации соломенная шляпа кажется не менее ценной, чем скромный стул. Так

могут оказаться рядом рыбацкая сеть и медный котел, весло и глиняная амфора, тысячу раз в день они готовы по потребности переменить место и сгруппироваться по-новому. Все они имеют большую или меньшую ценность. И тайна их ценности — это не деловитая прозаичность, ограниченность жизненного пространства, где они не только видят то место, на котором находятся сейчас, но и располагают помещением для того, чтобы занимать новые места там, куда их призвут. В доме, где нет кровати, особенно ценным становится ковер, которым хозяин укрывается ночью, в машине без мягких сидений — подушка, которую можно положить на жесткое дно. В наших благоустроенных домах нет места для ценного, потому что негде перемещаться тому, что нам служит.

### Первый сон

Я путешествовал с Юлой. Это было нечто среднее между вылазкой в горы и прогулкой, и теперь мы приближались к вершине. Как ни странно, я собирался узнать ее по высокому столбу, прямо вертикально направленному в небо, он возвышался над выдающейся вперед отвесной скалой, перерезая ее. Поднявшись наверх, мы увидели, что это вовсе не вершина, а скорее горное плато, где два ряда старинных высоких домов создавали улицу. И вот мы уже не идем пешком, а сидим в машине, которая едет по этой улице, сидим рядом на заднем сиденье, как мне представляется, а может быть, машина, пока мы едем, изменила направление. Я наклонился к Юле, чтобы ее поцеловать. Она подставила мне не губы, а щеку. И, целуя ее, я заметил, что эта щека из слоновой кости и вся покрыта искусно прорезанными бороздками, красота которых меня поразила.

### Роза ветров успеха

Укоренившимся предрассудком является мысль, что ключом к успеху является воля. Да, если бы успех находился только на линии единичного существования и не являлся бы также выражением того, как это существование взаимодействует с движением мира. Правда, это выражение имеет массу оговорок. Но разве эти оговорки менее уместны по отношению к самому единичному существованию и движению мира? Так что успех, который с удовольствием отбрасывают как слепую игру случая, на самом деле есть выражение возможностей этого мира. Успех — это каприз мировой истории. Так что он имеет весьма небольшое отношение к воле, которая за ним гоняется. И вообще его подлинная натура проявляется совсем не в причинах, которые к нему приводят, а в фигурах людей, определяемых им. Это его любимцы, и он узнается по ним. Его сыновья

и пасынки. Капризу мировой истории соответствует идиосинкразия в отдельном случае. Отдавать себе в этом отчет — это было с давних пор прерогативой комического, справедливость его не есть божественный промысел, а результат бесчисленных просчетов, которые в конце концов благодаря последней маленькой ошибке выводят все-таки к точному результату. Но где находится идиосинкразия субъекта? Она в убеждении. Деловой человек, который не имеет идиосинкразии, живет без 'убеждений': жизнь и мышление уже давно превратили их для него в мудрость, как мельничные жернова растирают зерно в муку. Комическая фигура никогда не бывает мудрой. Это шельма, плут, дурак, недотепа, но какой бы она ни была — этот мир подходит для нее как влитой. Для нее успех — это не счастье, а неуспех не беда. Она вообще не интересуется судьбой, мифом, роком. Ее ключ — это математическая фигура, сконструированная вокруг успеха и убеждений. Роза ветров успеха.

*Успех* при отказе от каких-либо убеждений. Нормальный случай успеха — Хлестаков или хвостун-самозванец. Самозванец движим в ситуации как медузой. *Mundus vult decipis*<sup>\*</sup>. Ситуация даже имена себе выбирает в угоду миру.

*Успех* при согласии на любое убеждение. Гений успеха. Швейк или счастливчик. Счастливчик — это честный человек, он хочет, чтобы всем было хорошо. «Счастливый Ганс» меняется с любым, кто пожелает.

*Отсутствие успеха* при согласии на любые убеждения. Нормальный случай неуспеха — «Бювар и Пекюше» или обыватель. Обыватель — это мученик какого бы то ни было убеждения от Лао-цзы до Рудольфа Штайнера. Но на каждое «только четверть часика».

*Отсутствие успеха* при отказе от каких-либо убеждений. Гений неуспеха — это Чаплин или Шлемиль. Шлемиль не возражает ни против чего, он спотыкается только о собственные ноги. Он единственный ангел мира, который подходит для этой земли.

Вот роза ветров для определения всех хороших и противных ветров, которые играют человеческим существованием. Нет другого выхода, как определить ее место пересечения осей, пункт, совершенно индифферентный к успеху и неуспеху. В этом месте Дон Кихот у себя дома, человек единственного убеждения, история которого учит, что в этом лучшем или худшем из всех мыслимых миров — впрочем, он и немислим — убеждение, что правда, все написанное в рыцарских романах, делает счастливым набитого дурака, если это его убеждение.

---

\* Мир желает быть обманутым (лат.).

## Упражнение

То, что школьник утром знает наизусть содержание книги, положенной под подушку, что Господь дает его своим во сне и что во время паузы происходит творческий процесс запоминания, азбука всякого мастерства и его отличительный знак. Это награда, которой боги предпослали трудовой пот. Потому что работа, обещающая успех, — это детская игра по сравнению с тем, что сулит счастье. Так Растелли движением мизинца вызвал мяч, который вскочил на него, как птица. Десятилетние упражнения, предшествовавшие этому, в действительности не «подчинили себе» ни тело, ни мяч, а лишь привели к тому, что то и другое объединилось у него за спиной. Усердием и усилиями довести мастера до грани изнеможения, так что в конце концов все тело и каждый член могут действовать по собственному разумению, — это и есть упражнение. Успех заключается в том, что воля внутри организма раз и навсегда отступает в пользу одного органа, например руки. Так бывает, что после долгих поисков человек решает забыть о том, что он потерял, а потом однажды в то время, как он ищет что-то другое, потерянное прежде вдруг оказывается у него в руках. Рука заинтересовалась предметом и в ту же минуту с ним слилась.

## Не забывай самого лучшего

Один известный мне человек был точным и добросовестным в несчастливейший период своей жизни. Он ничего не забывал. Все дела держал в голове до мелочей, если намечалась встреча, всегда помнил о ней, был сама пунктуальность. Его жизненный путь был как будто вымошен, в нем не было ни одной щелочки, где время пропадало бы впустую. И так продолжалось какое-то время. Затем появились обстоятельства, которые изменили жизнь этого человека. Началось с того, что он ликвидировал часы. Он стал тренироваться в опаздывании, и, когда другой уже ушел, он садился и начинал ждать. Желая что-то взять в руки, он этого не находил, если он намеревался где-то навести порядок, то рядом возникали горы мусора. Когда он подходил к своему письменному столу, то казалось, что там уже кто-то хозяйничал. На самом деле это он сам все разрушил и перепутал, и, стремясь что-то обнаружить, он тотчас оказывался заблокированным, как дети во время игры, как дети, которые что-то прячут, а потом находят забытое в карманах, в песке или ящике стола, так получалось и у него не только в мыслях, но и в жизни. К нему приходили друзья, когда он меньше всего думал о них и больше всего в них нуждался, и его подарки — не очень ценные — были так вовремя, как

будто пути Господни были у него в руках. Тогда он с удовольствием вспоминал сказку о пастушонке, которого однажды в воскресенье пустили на гору с сокровищами, дав при этом таинственное напутствие: «Не забудь самое лучшее!» В эти времена ему жилось неплохо. С немногим он справлялся, а думал, что не справлялся ни с чем.

### Привычка и внимание

Важнейшее среди всех человеческих свойств, говорит Гёте, — это внимание. Однако первое место оно делит с привычкой, которая с самого начала конкурирует с ним. Всякое внимание должно кончаться привычкой, чтобы не взорвать человека, всякая привычка должна нарушаться вниманием, чтобы человек не оказался парализованным. Внимательно посмотреть и привыкнуть. Протестовать и принять — это гребень и спад волны в море человеческой души. Но в этом море бывает и затишье. Нет сомнения в том, что человек, который целиком сконцентрировался на своих мучительных мыслях, на боли и ее приступах, может стать жертвой самого слабого шума, бормотания, жужжания насекомого, которого внимательное и чуткое ухо вообще не услышит. Считается, что, чем более сосредоточена душа, тем легче ее отвлечь. Но ведь это вслушивание есть не столько конец, сколько высшее напряжение внимания, момент, когда из собственных ее недр возникает привычка. Разве не так? Это жужжание или гудение есть порог, который незаметно перешла душа. Как будто она не собирается возвращаться в обычный мир, она живет теперь в другом, где боль определяет все. Внимание и боль дополняют друг друга. Но и у привычки есть дополнение, порог, который мы переходим во сне. То, что происходит с нами во сне, — это новый невиданный внимательный взгляд, который пробивается в лоне привычки. Впечатления дня, надоевшие речи, осадок, задержавшийся во взгляде, биение пульса собственной крови, то, что было прежде незамечено, в искаженном виде, с преувеличенной ясностью составляет фактуру сна. Во сне нет ни удивления, ни боли, нет забвения, потому что то и другое заключает в себе свою противоположность, как гребень и спад волны сливаются в затишье.

### Под гору

Слово «потрясение» надоело слышать. Теперь стоит что-то сказать в его честь. Оно ни на минуту не отходит от чувственности и прежде всего означает одно: потрясение приводит к крушению. Те, кто по поводу каждой премьеры и каждого нового впечатления уверяет нас, что они потрясены,

хотят ли они сказать, что с ними произошла катастрофа? Ах, фраза, существовавшая до того, существует и после. Да и как она могла бы себе позволить паузу, за которой и может последовать катастрофа? Никогда еще человек не ощущал ее так ясно, как Марсель Пруст в момент смерти бабушки, которая была для него потрясением, но смертью как бы нереальной до того момента, когда он перед сном, снимая ботинки, вдруг заплакал. Почему? Потому что он нагнулся. Так тело может пробудить глубокую боль, также может пробудить и мысль. И тому и другому требуется одиночество. Кто когда-то поднимался в гору в одиночестве, добрался до верха измученный, чтобы тотчас повернуть назад и начать спускаться, когда каждый шаг потрясал все его тело, для того растворилось время, рухнули все перегородки внутри, и он пробирался по гравию мгновений как во сне. Иногда он хотел бы остановиться, но не может. Кто знает, что его потрясает: мысли или трудная дорога. Его тело стало калейдоскопом, который при каждом движении показывает меняющиеся образы правды.

## ГАШИШ В МАРСЕЛЕ

*Предварительное замечание.* Один из первых признаков того, что гашиш начинает действовать, — это «глухое ощущение бесчувственности и скованности; приближается что-то чужое и неотвратимое... Обступают образы и целые цепочки образов давно отошедших воспоминаний, оживают целые сцены и ситуации, сначала они пробуждают интерес, даже наслаждение, а потом, когда от них невозможно отделаться, утомляют и становятся мучительными. Все, что происходит, в том числе то, что человек сам делает или говорит, поражает и обескураживает. Его смех и всякое высказывание воспринимаются им как бы извне. Возникают также впечатления, похожие на вдохновенные озарения... Пространство расширяется, почва под ногами может показаться отвесной, возникают неожиданные ощущения атмосферы: смог, непрозрачный тяжелый воздух; краски становятся яркими, светящимися, предметы более красивыми или бесформенными и угрожающими... Все это происходит не в последовательном развитии, наоборот, здесь типична постоянная смена мечтательного и трезвого состояния, постоянное и в конце концов чрезвычайно утомительное резкое движение туда-сюда между совершенно разными состояниями сознания; это погружение и возвращение на поверхность может произойти прямо посередине фразы... Обо всем этом опьяненный гашишем сообщает нам в таком стиле, который весьма далек от нормы. Связи установить чрезвычайно трудно, так как воспоминание о прошедшем часто обрывается, мышление не воплощается в слово, ситуация становится настолько веселой, что моментами потребитель гашиша ни на что больше не способен, кроме как смеяться... Воспоминание о дурмане поразительно четкое...». — «Удивительно, что отравление гашишем до сих пор не стало предметом экспериментального исследования. Превосходнейшее изображение опьянения гашишем сделано Бодлером. «Les Paradis artificiels»<sup>1</sup>. Из «Опьянения гашишем» Йеля и Фенкеля. Клинический еженедельник, 1926, V, 37.

---

<sup>1</sup> «Искусственный рай» (фр.).



Марсель, 29 июля. В семь часов вечера после долгих колебаний съел гашиш. Днем я был в Эксе. Будучи совершенно уверен в том, что в этом многотысячном городе, где я никому не известен, мне не помешают, я лежу в постели. И все же мне мешает маленький ребенок, он плачет. Должно быть, прошло уже четверть часа. А теперь прошло уже двадцать минут... Так я лежу на кровати... читал и курил. Передо мной вид чрева Марселя. Улица, которую я так часто видел, как будто прорезана ножом.

Наконец я вышел из отеля. Казалось, что гашиш вообще не действует или действует настолько слабо, что оставаться в отеле из осторожности как будто бы нет надобности. Первая остановка — кафе на углу Канн-бьер и Кур-Бельзюнс. Если смотреть от порта, справа, таким образом для меня необычное. Итак? Только некоторый благожелательный интерес к людям, идущим навстречу. Очень скоро исчезает чувство одиночества. Моя трость начинает доставлять мне особое удовольствие. Становишься таким чувствительным, что боишься, как бы тень, упавшая на бумагу, ей не повредила. Отвращение исчезает. Читаешь таблички на писсуарах. Я бы не удивился, если кто-то из людей ко мне подошел. Но то, что никто не подходит, для меня тоже неважно. Но все-таки здесь слишком шумно.

Наступает момент, когда проявляются пространственные претензии потребителя гашиша. А они, как известно, абсолютно королевские. Версаль для потребителя гашиша не слишком велик, и вечность продолжается недостаточно долго. А на фоне этих гигантских измерений внутреннего переживания абсолютной продолжительности и неизмеримого пространственного мира находится прекрасный блаженный юмор, особенно привлекательный в этом сочетании представлений пространственного и временного мира. Я с особой силой ощущаю этот юмор, когда, усевшись за столик в ресторане Бассо, чтобы за обедом незаметно влиться в вечность, я вдруг узнаю, что как раз прекращается подача горячих блюд. И тут же тем не менее возникает ощущение, что вокруг светло,людно, полно посетителей и так останется в дальнейшем. Я должен записать, каким мне показалось мое место. Для меня был важен вид на старую гавань, который открывается с верхних этажей. Входя я заметил свободный стол на балконе второго этажа. Но в конце концов добрался только до первого. Большая часть столов у окна была занята. Тогда я подошел к очень большому столу, который как раз только что освободился. Однако в тот момент, когда я собирался сесть, мне вдруг стало стыдно, что я один решил сесть за такой большой стол, тогда я пересек весь этаж и прошел на противоположный конец к небольшому столику, заметному только с этого места.

Но обед был позднее. Сначала маленький бар в гавани. Я уже собрался было повернуть назад, потому что оттуда появился концерт, а именно

хор духовых. Но еще успел сообразить, что это всего лишь хором завывают автомобили. На пути в старый порт необыкновенная легкость и четкость шага, неопределенная булыжная мостовая площади, по которой я шагал, превращалась для меня в землю сельской дороги, где я, неутомимый путешественник, пробирался в ночной темноте. Потому что Каннэбьер я в этот момент еще избегал, не вполне уверенный в своей способности регулировать обстоятельства. В этом маленьком баре гашиш начал демонстрировать свои канонические колдовские чары с той примитивной силой, которой до того я еще не пережил. Он сделал меня физиономистом или во всяком случае заставил разглядывать физиономии, и я познал нечто совершенно новое для моего опыта: я буквально вгрызлся взглядом в лица вокруг себя, и они поражали своей грубостью или уродливостью. Лица, избежать которых я постарался бы по двум причинам: мне не хотелось бы привлекать к себе их взгляды и грубую жестокость выражения трудно было бы перенести. Эта портовая пивная была довольно далеко от цивилизованного мира. (Я думаю, крайняя точка, доступная мне, еще без особой опасности, и теперь в дурмане я ощущал это с той же самой уверенностью, с какой очень усталый человек может наполнить водой стакан точно до краев, не перелив ни на каплю, так, как никогда не сумеет в бодром состоянии.) Все еще достаточно далеко от улицы Бутери, но там не было ни одного буржуа, если не считать нескольких мелкобуржуазных семейств из местных рядом с портовым пролетариатом в собственном смысле. И я вдруг понял, что происходило с художниками, Рембрандтом и многими другими, — уродство как истинный резервуар красоты, точнее, как ее сокровищница, как раскрытая гора со всем тем золотом, какое в ней заключено и сверкает в каждой складке, черточке и повороте. Особенно запомнил я беспредельно животный и примитивный облик мужчины, в котором меня вдруг поразило «выражение отрешенности». Мужские лица особенно привлекали внимание. Началась давно известная игра: в каждом лице мне чудился знакомый; иногда я знал его имя, иногда нет; заблуждение проходило как сон, заблуждения вообще проходят легко и безболезненно, мирно и добродушно, как существа, сделавшие свое дело. При таких обстоятельствах об одиночестве не могло быть и речи. Значит, я сам себе был компанией? Ну, может быть, не в прямом смысле. Не знаю также, был ли бы я счастлив такому обществу. Но скорее вот как: я стал сам себе ловким, внимательным, бессловеснейшим сводником, который с двусмысленной уверенностью удовлетворяет желания хозяина, слишком хорошо известные ему потому, что тщательно изучены. Потом прошла половина вечности до нового появления кельнера. Вернее, я не мог дожидаться его по-

явления. Я вошел в помещение бара и заплатил у стола. Приняты ли чаевые в таком маленьком трактире, этого я не знал. Иначе я, конечно, что-то дал бы в любом случае. Но вчера под гашишем я был скорее скаредным; из страха броситься в глаза экстравагантным поведением я как раз и привлекал к себе особое внимание.

Так и у Бассо. Сначала я заказал дюжину устриц. Человек просил сразу заказать и следующее блюдо. Я потребовал какое-то местное блюдо. Он вернулся с известием, что оно уже кончилось. Тогда в меню я зачеркнул это блюдо, хотел заказать остальные одно за другим, потом мне бросилось в глаза название, написанное выше, затем я дошел до самого верхнего. Но это было не только обжорство, а подчеркнутая вежливость по отношению к кушаньям, я не хотел их обижать отказом. Короче, я остановился на лионском (львином) паштете<sup>1</sup>. Львиный паштет, подумал я, весело усмехаясь, когда он оказался аккуратно лежащим на тарелке передо мной, а потом презрительно — жесткое заячье и куриное мясо, что бы это могло быть? Я был голоден, как лев, поэтому было вполне естественно утолить такой голод львиным паштетом. Между прочим, я твердо решил, как только управлюсь у Бассо (было около половины одиннадцатого), пойти куда-нибудь еще и второй раз поужинать.

Но пока еще поход к Бассо. Я брел вдоль набережной и читал по очереди названия всех лодок, стоявших у причала. При этом меня охватила необъяснимая веселость, и я улыбался в лицо каждому французскому имени, всем подряд. Любовь, которая была обещана этим лодкам вместе с именами, казалась мне прекрасной и трогательной. Только одно «Аэро II», напоминавшее воздушную войну, я миновал с неудовольствием точно так же, как в баре, откуда я пришел, некоторые чересчур искаженные мины и взгляды заставляли меня смотреть в сторону.

Наверху у Бассо, если смотреть вниз, начались старые игры. Место с видом на гавань было моей палитрой, на которой фантазия смешивала разные местные обстоятельства, пробовала разные сочетания и не требовала от себя никакого отчета, как художник, мечтающий на палитре. Я медлил, прежде чем выпить вина. Полбутылки «Касси». В стакане плавал кусочек льда. Но оно хорошо сочеталось с моим наркотиком. Я выбрал это место ради открытого окна, через которое было хорошо смотреть вниз на темную площадь. И, выглядывая туда время от времени, я заметил, что площадь имеет свойство меняться вместе с каждым, кто на нее вступал, как будто создавая из него фигуру, которая, что немаловаж-

---

<sup>1</sup> В тексте «pâté de Lyon». Повторение слова «лев» в дальнейшем основано на игре слов «Lyon» (собственное имя) и «lion» (лев), которые неразличимы в произношении. Отсюда в тексте немецкий вариант «Löwe (лев) pastete». (Примеч. пер.).

но, ничего не имеет общего с тем, как он ее видит, а скорее похожа на взгляд портретиста XVII века, ставящего своего героя в зависимость от сословного характера данной персоны, перед галереей с колоннами или перед окном, так, чтобы он ярко выделялся на фоне окна или галереи. Позднее, глядя вниз, я записал: «С каждым веком вещи становятся все более чужими».

Здесь я должен высказать общее соображение: одиночество в таком дурмане имеет свои теневые стороны. Если говорить только о физическом, то там, в портовом кабаке, наступил момент, когда у меня стало сильно давить на диафрагму и облегчение пришло только тогда, когда я начал напевать. И без всякого сомнения, нечто прекрасное, понятное так и не пробудилось. Но одиночество — это некий фильтр. То, что человек записывает на следующий день, — это больше, чем перечисление действий; ночью наркотический дурман оседает, оставляя вокруг повседневности красивые яркие края, как будто смотришь сквозь призму; он создает какой-то задумчивый образ. Я сказал бы так: он сжимается и образует форму цветка.

Чтобы ближе подойти к загадке наркотического блаженства, стоит подумать о нитке Ариадны. Какая радость — в одном этом акте разматывать клубок. Эта радость в глубоком родстве с наркотическим блаженством, как и с радостью создания. Мы идем вперед и открываем при этом не только извивы лабиринта, в которые устремляемся, но наслаждаемся открыванием только на основе другого ритмического удовольствия, похожего на разматывание клубка. А разве уверенность, с которой мы распутываем искусно замотанный клубок, не есть счастливое ощущение некой, пусть даже прозаической продуктивности? Под гашишем мы испытываем наслаждение высшей степени, как прозаические существа.

Глубокое ощущение счастья, появившееся позднее на одной из боковых площадей Каннёбьер, там, где улица Паради кончается скверами, труднее понять, чем все, что было до сих пор. К счастью, я нашел на своей газете слова: «Ложкой нужно зачерпнуть в действительности то же самое». Много раньше я записал другую фразу Иоганнеса В. Енсена, на первый взгляд похожего содержания: «Рихард — это был молодой человек, имевший вкус ко всему однородному в мире». Эта фраза мне очень понравилась. Теперь она мне позволяет противопоставить политический рациональный смысл, который она получила для меня тогда, индивидуальному магическому значению вчерашнего опыта. Фраза Енсена означала для меня, что вещи именно таковы, какими мы их видим, насквозь затехнизированные, рационализированные, и особенными могут быть сегодня только нюансы, в то время как новый взгляд оказался совер-

шенно иным. Я видел исключительно нюансы, но они при этом были совершенно одинаковыми. Я углубился в мостовую передо мной, благодаря чему-то вроде смазки, с помощью которой я как бы мог ехать по ней, она могла бы быть той самой, то есть точно так же и парижской мостовой. Часто говорят: камни за хлеб. Эти камни здесь были хлебом моей фантазии, которую внезапно охватила жажда почувствовать сходство всех местностей и стран. И все же с огромной гордостью я думал о том, что нахожусь здесь, в Марселе, в дурмане от гашиша, о том, кто еще разделяет сегодня мое состояние в этот вечер, как мало таких. О том, что я не в состоянии почувствовать грядущее несчастье, грядущее одиночество и все еще остаюсь под гашишем. На этой стадии важна была музыка, звучащая в ночном ресторанчике, я пошел ей навстречу. Г. проехал мимо в дрожжах. Одно мгновение, как уже раньше в тени лодок вдруг в образе портового бродяги и воришки по случаю появился У. Но не только знакомые. В этой стадии глубокой погруженности в виде обывателей или жуликов — почему я знаю — мимо меня прошествовали Данте и Петрарка. «Все люди — братья» — так начиналась цепочка мыслей, проследить которую я уже не могу. Но ее последняя часть была, безусловно, гораздо менее банально сформулирована, чем первая. Может быть, она касалась изображения зверей.

«Барнабе» было написано на вагоне, остановившемся на секунду возле площади, на которой я сидел. И мне казалось, что печально мрачная история Барнабы не такая уж плохая станция назначения для трамвая, идущего в самую глубь Марселя. Очень красиво было то, что происходило у входа в зал для танцев. Время от времени оттуда выходил китаец в синих шелковых штанах и отливавшей розовым шелковой куртке. Это был привратник. В отверстие двери были видны девушки. У меня не было никаких желаний. Забавно было видеть, как туда входит молодой человек с девушкой в белом платье, и сразу приходила мысль: «Она убежала от него в рубашке, а теперь он возвращается с ней назад. Ну да». Мне приятно было сознавать себя здесь, в центре всякого разврата, и «здесь» означало не город, а небольшое, вовсе не богатое событиями место, где я находился. Но события происходили так: ко мне как будто кто-то прикоснулся волшебной палочкой и я впал в сон. Люди и вещи в такие минуты ведут себя как вещи и человечки в застекленном ящичке из фольги, которые от трения стекла получают электрический заряд и при каждом движении приходят в самые странные сочетания.

Музыку, которая то и дело начинала и переставала звучать, я называл «соломенные хлысты джаза». Я не помню, по какой причине я позволил себе отбивать ее такт ногой. Это противоречит моему воспитанию и про-

исходило не без внутренней борьбы. Были моменты, когда интенсивность акустических впечатлений забивала все остальное. Прежде всего в баре все вдруг исчезало в шуме и криках, которые шли не с улицы. В этом шуме голосов было одно своеобразие, он звучал исключительно диалектом. Марсельцы вдруг заговорили для меня, так сказать, на плохом французском языке. Они задержались на стадии диалекта. Эффект отчуждения, возникающий здесь, прекрасно сформулирован Краусом: «Чем ближе рассматриваешь слово, тем дальше оно смотрит назад», кажется, имеет и оптический аспект. Во всяком случае в своих записках я нахожу удивленную фразу: «Как вещи противостоят взглядам».

Стало тише, когда я шел по Каннёбьер, а потом повернул за угол, чтобы съесть мороженое в маленьком кафе на Кур-Бельзюнс. Это было недалеко от другого, первого кафе в тот вечер, в котором меня внезапно охватило счастье любви при виде бахромы, вздувавшейся на ветру, тогда я понял, что гашиш действует. И, вспоминая это состояние, я думаю, что гашиш умеет уговорить природу менее эгоистично позволять нам любое расточительство в нашем существовании, которое знает цену любви. Если в то время, когда мы любим, наше существование проходит для природы сквозь пальцы, как золотые монеты, и она допускает это, не в состоянии ничего удержать, чтобы так расплатиться за новорожденного, то, ничего не ожидая и ни на что не надеясь, она бросает нам существование полными пригоршнями.

## Литературные эссе





## К ПОРТРЕТУ ПРУСТА

### I

Тринадцать томов «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста — это результат несконструированного синтеза, в котором соединяются погруженность мистика, мастерство прозаика, вдохновение сатирика, познания ученого и скованность Мономаха, образуя автобиографическое произведение. С полным правом говорят, что все великие произведения литературы создают вид или его разрушают, одним словом, являются особыми случаями. Среди них всех это одно из самых непостижимых. Начиная с композиции, объединяющей в одном поэзию, мемуары, комментарий, и вплоть до синтаксиса безбрежных фраз (Нил языка, который, оплодотворяя, переходит в широты истины) все это за пределами нормы. То, что этот великий уникальный случай литературы есть в то же время ее высшее достижение в последние десятилетия — это первый существенный вывод, который делает исследователь. При этом в высшей степени нездоровый случай с точки зрения тех условий, которые составляли его основу. Необычная болезнь, громадное богатство, ненормальные склонности. Не все в этой жизни безукоризненно, но все предостерегает. Выдающемуся литературному достижению тех дней она указывает место в самом сердце невозможного, в центре, но в то же время и в неопределенном средоточии всех опасностей, эта великая реализация «дела жизни», последняя на долгое время. Образ Пруста — это в высшей степени наглядное выражение неуклонно возрастающего разрыва между литературой и жизнью. Это мораль, оправдывающая попытку вновь вызвать разрыв.

Известно, что Пруст в своих произведениях описывал не такую жизнь, какой она была, а жизнь, как о ней вспоминает тот, кто ее прожил. Но и это еще слишком неточно и слишком грубо сказано. Потому что здесь для вспоминающего автора главную роль играет вовсе не то, что он пережил, а сам процесс возникновения его воспоминаний, труд Пенелопы при их со-

здании. Или, может, лучше говорить о труде Пенелопы при забвении? Разве невольные воспоминания, «непроизвольная память» Пруста, не ближе к забвению, чем то, что обычно называют воспоминанием? И разве это произведение — результат спонтанного воспоминания, в котором воспоминание — это лишь оформление, а забвение — основа, не есть скорее нечто противоположное труду Пенелопы, чем нечто подобное ему? Потому что день разрушает здесь то, что соткано ночью. Каждое утро, проснувшись слабыми и несобранными, мы держим в руках лишь кусочек бахромы ковра прожитой жизни, каким он соткан из забвения. Но каждый день в целенаправленном действии и еще дальше в служащем какой-то цели воспоминании распускает плетение, орнаменты забвения. Поэтому в конце Пруст превратил свои дни в ночь, чтобы в темной комнате при искусственном свете каждый час без помех посвящать своему произведению, не упуская ни одной запутанной арабески.

Если римляне называли текст тканью, то едва ли найдется такой, который окажется более плотной тканью, чем текст Марселя Пруста. Все для него было недостаточно плотно и прочно. Его издатель Галлимар рассказывал, что манера Пруста читать корректуру приводила наборщиков в отчаяние. Гранки всегда возвращались полностью исписанные. Но ни одна из опечаток не была исправлена, все свободное пространство было заполнено новым текстом. Так закономерность воспоминания отражалась на объеме произведения. Потому что пережитое событие, конечно, во всяком случае заключено в одну сферу переживания, а вспоминаемое не знает предела, потому что оно только ключ ко всему тому, что было до него, и к тому, что наступило после. И в другом отношении воспоминание подчиняется здесь строгим предписаниям ткачества. Дело в том, что единство текста — это единственный *actus purus*<sup>\*</sup> самого воспоминания. Не личность автора и тем более не действие. Можно даже сказать, что когда то и другое отступает в тень, то это есть обратная сторона последовательного воспоминания, рисунок ковра задом наперед. Этого хотел Пруст, так и надо его понимать, было бы лучше всего, если бы его роман можно было бы целиком напечатать в одном томе в два столбца и без единого абзаца.

К чему же так страстно стремился этот человек? Что было в основе этих бесконечных усилий? Можно ли сказать, что все жизни, произведения, дела, которые чего-нибудь стоят, никогда не были ничем иным, кроме как точным развитием самых банальных, поверхностных, сентиментальных и слабых моментов существования тех, кому они принадле-

---

\* Чистая деятельность (*лат.*).

жали? И когда Пруст в одном знаменитом месте изобразил именно такой момент своей собственной жизни, он сделал это так, что каждый узнает подобное и в своем существовании. Еще немного — и мы сможем назвать это обыденностью. Она может наступить ночью в чуть слышном щебетании или во вдохе у открытого окна. И неизвестно, какие встречи могли бы у нас произойти, если бы мы не так стремились ко сну. Пруст не стремился ко сну. И все же, вернее, именно поэтому Жан Кокто в своем прекрасном эссе мог сказать о звуке его голоса; что он был послушен законам ночи и меда. Подчиняясь власти ночи, он побеждал безнадежную печаль своей души (то, что он обозначил однажды как «l'imperfection incurable dans l'essence même du présent»<sup>1</sup>) и строил из ячеек сот воспоминаний дом для пчелиного роя мыслей. Кокто понимал, что должно особенно занимать каждого читателя Пруста: он видел в этом человеке слепую, бессмысленную, страстную тоску по счастью. Она светилась в его взгляде. Он не был счастливым. Но счастье было в нем, как в игре или любви. Нетрудно также понять, почему это ошеломляющее, взрывное стремление к счастью, которым пропитаны творения Пруста, так редко касается его читателей. Во многих местах Пруст сам дал им возможность рассматривать и этот опус с давно знакомой удобной точки зрения отречения, героизма, аскезы. Образцовым ученикам жизни ничто не кажется таким понятным, как мысль, что великие достижения — это исключительно результат усилий, страданий и разочарований. То, что в прекрасном доля участия может принадлежать и счастью, это было бы слишком хорошо, это ничего бы не дало их потребности в страдании.

Но существует ведь двойственное стремление к счастью, диалектика счастья. Восторженный и элегический образ счастья. Первое — неслыханная, небывалая вершина блаженства. Второе — вечное стремление повторить, реконструировать исконное первое счастье. Именно эта элегическая идея счастья — ее можно также назвать элейской — превращает для Пруста существование в зачарованный лес воспоминаний. Из-за нее он пожертвовал не только друзьями и обществом в жизни, но действием, единством личности героя, потоком повествования, игрой фантазии в своем произведении. Не самый плохой из его читателей — Макс Угольд, который говорил о «скучности» его произведений, обусловленной именно этим, и сравнивал их с «историями кондуктора», нашел формулу: «Он ухитрился сделать интересной историю кондуктора. Он говорит читателю: «представьте себе, сударь, вчера я макаю в чай бисквит, и тут мне приходит на память, что ребенком я был в деревне — на это ему потребовалось 80 стра-

---

<sup>1</sup> «Неизлечимое несовершенство в сущности явленного» (фр.).

ниц и рассказ такой захватывающий, что, кажется, ты уже не слушатель, а сам герой, видящий сны наяву. «В таких “историях кондуктора” все обычные сны превращаются в истории кондуктора, как только они рассказаны» — Угольд нашел мостик ко сну. Здесь должна начинаться любая синтетическая интерпретация Пруста. К ней ведет достаточно много невидимых калиток. Например, то, как Пруст энергично изучал и страстно коллекционировал сходства. Не там, где он открывал их в произведениях, физиономиях или манере выражаться, всегда совершенно неожиданно, здесь еще не видно подлинных знаков их господства. Сходство одного с другим, на которое мы рассчитываем, которое занимает нас возрастая, связано с более глубоким миром сна, и все, что там происходит, только похоже, но неидентично: оно появляется неразгаданно похожим на самого себя. Детям известен знак этого мира, чулок, который имеет структуру мира сна, когда он закатился в ящик для белья, тут он «карман» и «принесенное» одновременно. И так же как они сами не могут найти удовлетворения, превращая одним движением то и другое, карман и то, что в нем лежит, в нечто третье, в чулок, так и Пруст не мог найти удовлетворение в том, чтобы опустошить одним движением бутафорию, я, чтобы все вновь и вновь создавать это третье, образ, который мог бы утолить его любопытство, нет, его тоску. Раздираемый тоской, он лежал в постели, тоской по миру, искаженному в состоянии сходства, миру, где проявляется подлинно сюрреалистический облик существования. Именно к этому миру относится то, что происходит у Пруста, и то, как осторожно и изысканно все это появляется. Образ никогда не бывает изолированно патетическим или визионерским, он всегда заранее объявлен, всегда имеет разнообразные опоры и несет хрупкую бесценную действительность. Образ выделяется из структуры прустовских фраз, как под руками Франсуазы в Бальбеке [Françoise in Balbec] летний день, старый, неподвижный, похожий на мушкетера — из тюлевых гардин.

## II

Самое важное, что человек имеет сказать, он не всегда объявляет вслух. Да и вообще он не всегда доверяет это ближайшему другу, тому, кто всегда сохраняет верность и готов выслушать признание. Если не только личности, но также и эпохе свойственна такая стыдливость, то есть разбитная и фривольная манера сообщать кому попало свое самое дорогое, то для XIX века — это не Золя и не Анатоль Франс, а молодой Пруст, неприметный сноб, постоянно что-то из себя изображающий салонный лев, который ловил на лету самые удивительные откровения стареющего хода жизни (так же, так и откровения другого, утомленного

до смерти Свана). Только Пруст сделал XIX век достойным мемуаров. То, что до него было свободным временным пространством, превратилось в силовое поле, в котором более поздние авторы создавали разнообразные течения. Конечно, не случайно, что самое интересное произведение этого рода принадлежит писательнице, которая была близко знакома с Прустом, его почитательницей и другом. Уже заглавие, которое княгиня Клермон-Тоннер дала первому тому своих мемуаров, «В эпоху экипажей» было бы едва ли возможно до Пруста. Кстати сказать, это тихое эхо многозначительного, преисполненного любви и вместе с тем требовательного призыва к поэту из парижского предместья Сен-Жермен. К тому же это (мелодическое) изображение, полное прямых и косвенных ассоциаций с Прустом в позиции вообще и в образах, среди которых выглядывает он сам и кое-кто из любимых объектов его исследования. Таким образом — этого нельзя отрицать — мы оказываемся в очень феодальном окружении, и к тому же весьма специфическом, если иметь в виду, например, Робера де Монтескье, которого княгиня Клермон-Тоннер изображает с таким мастерством. Но это значит, мы и у Пруста; у него, как известно, тоже существует образ, параллельный Монтеस्कье. Все это не заслуживало бы дискуссии — тем более что вопрос о моделях, сам по себе второстепенный, для Германии вообще не имеет значения — если бы немецкая критика не стремилась всегда облегчить себе любую задачу. И прежде всего она не может упустить возможность покончить с плебсом публичных библиотек. Для их привычек было совершенно естественно на основании снобистской среды сделать выводы об авторе и обозначить произведение Пруста как внутреннее дело французов, как развлекательное приложение к «Готскому альманаху». Теперь совершенно ясно: проблемы мемуаров Пруста возникли в самодовольном обществе. Но это не значит, что то же относится к автору. Его проблемы разрушительны. Если бы их нужно было сформулировать в одной фразе, то его цель определялась бы так: всю конструкцию высшего общества показать в образе физиологии болтовни. В сокровищнице его предрассудков и аксиом нет ни одной, которая не уничтожалась бы опасной комической интонацией автора. Указание на это — не самая маленькая среди огромных заслуг Леона Пьер-Квинта в качестве первого интерпретатора Пруста. «Когда говорят о юмористических произведениях, — пишет Квинт, — то думают обычно о коротких веселых книгах в яркой обложке. Забывают о Дон Кихоте, Пантагрюэле, Жиль Блазе, бесформенных пухлых томах, напечатанных мелким шрифтом». Разрушительная сторона произведений Пруста в этом окружении становится особенно ясной. И главной его силой является здесь не столько юмор,

сколько комизм; он не уничтожает мир смехом, а со смехом швыряет его на землю. Рискуя, что мир разобьется вдребезги и сам он над ним разразится рыданиями. И они разбиваются: вдребезги единство семьи и личности, сексуальная мораль и сословная гордость. Претензии буржуазии рушатся в смехе. Ее бегство назад, ее реассимиляция в дворянстве — тема произведения.

Пруст не уставал от постоянного тренинга, которого требовало общение в феодальных кругах. Терпеливо, не очень себя принуждая, он шлифовал свою натуру, чтобы сделать ее такой непроницаемой и изобретательной, покорной и сложной, как требовалось ради выполнения его задачи. Впоследствии мистификация и обстоятельность стали для него настолько естественными, что его письма содержат иногда целые системы вставок, и не только грамматических. Письма, которые, несмотря на свою чрезвычайно остроумную искусную форму, временами заставляют вспомнить знаменитую схему: «Глубокоуважаемая милостивая государыня, я только что заметил, что вчера забыл у Вас свою трость, и прошу Вас вручить ее подателю сего письма. P. S. Прошу прощения за беспокойство, я только что ее нашел». Как он изобретателен в трудностях. Поздно ночью он появляется у княгини Клермон-Тоннер, чтобы связать свое пребывание с условием, что лекарства ему принесут из дому. И вот он посылает камердинера, дав ему длинное описание местности около дома. А в конце: «Вы найдете его без труда. Единственное окно на бульваре Османн, в котором еще горит свет». Все, кроме номера. В чужом городе человек пытается узнать адрес борделя, и когда он получил наконец пространную справку — все что угодно, кроме названия улицы и номера дома, — то он понимает, что имеется в виду (и как это связано с любовью Пруста к церемониалу, его почтением к Сен-Симону и в конечном счете с его непримиримым французским духом). Разве это не квинтэссенция опыта — узнать, как невероятно трудно многое узнать из того, что как будто можно высказать в немногих словах. Правда, эти слова из кастового и сословного жаргона и для посторонних непонятны. Неудивительно, что Пруст страстно любит недоступный для всех язык салонов. Когда позднее он приступил к беспощадному изображению «маленького клана», Курвуазье, «духа Орианы», он сам в общении с Бибеско узнал, что такое импровизации на закодированном языке, в которые между делом были посвящены и мы.

В годы своей салонной жизни Пруст не только в высшем — прямо-таки теологическом — смысле овладел грехом лести, но и грехом любопытства. На его губах был отблеск улыбки, которая в глубине так любимых им соборов мелькает на лицах глупых девушек. Это улыбка любо-



пытства. Может быть, в конце концов именно любопытство и сделало его великим пародистом? Но тогда стало бы сразу понятно, что в этом месте подразумевать под словом «пародист». Немногое. Потому что даже если оно соответствует своему весьма недоброму умыслу, то все-таки не имеет горечи, буйства и ожесточенности, свойственных превосходным репортажам, написанным им в стиле Бальзака, Флобера, Сент-Бёва, Анри де Ренье, Гонкуров, Мишле, Ренана и объединенным в тома.

Это мимикрия любопытного, гениальный трюк серии, в то же время и момент растительного, и все это следует понимать совершенно серьезно. Ортега-и-Гассет первым обратил внимание на растительное существование образов Пруста, которые остаются связанными со своим социальным источником, определяются положением благоприятствующего им феодального солнца, передвигаются с помощью ветра, дующего от Германта или Мезэглиза, связанные в чаше своей судьбы невидимыми узами. Из этого круга приходит мимикрия как метод писателя. Его самые точные и очевидные открытия сидят на предметах как насекомые на листьях, цветах и ветках, ничем не выдавая своего присутствия, пока движение, прыжок, взмах крыльев не покажут испуганному наблюдателю, что какая-то неосторожная жизнь незаметно прокралась в чужой мир. Метафору, весьма неожиданную, сформулировал Леон Пьер-Квинт: «Образуется совсем рядом с мыслью».

Настоящий читатель Пруста все время вздрагивает от страха. Но вообще-то в метафизике он находит след той же мимикрии, которая должна была поразить его в борьбе за существование этого художника под прозрачной крышей общества. Стоит сказать несколько слов о том, как глубоко и плодотворно было взаимопроникновение обоих этих пороков: любопытства и умения лстить. Есть очень выразительное место у княгини Клермон-Тоннер: «И наконец, мы не можем умолчать о том, что Пруст опьянялся изучением служебного персонала. Потому ли, что это был элемент, с которым он иначе нигде не встречался, и это возбуждало его инстинкт, или он завидовал им, потому что они имели больше возможностей наблюдать интимные детали вещей, которые его интересовали. Как бы там ни было, но служебный персонал, его различные фигуры и типы — это была его страсть». В чужеродных вариантах Жюлье, месье Эме, Селесты Альбаре тянется эта цепь от образа Франсуазы, которая как будто вышла прямо из часослова со своим грубым острым лицом святой Марты вплоть до тех грумов и пажей, которым платят не за работу, а за ничегонеделание. И может быть, напряженный интерес знатока церемониала нигде не проявляется с такой силой, как в отношении репрезентации в этих низших слоях. Кто может измерить, сколько любо-

пытства к обслуживающему персоналу содержалось в элементе его лести и сколько лести в отношении обслуживающего персонала входило в его любопытство, и где был предел этому изощренному подражанию роли обслуживающего персонала на вершинах социальной лестницы? Так было, и он не мог по-другому. Однажды он признался: «видеть» и «имитировать изображение» было для него одно и то же. Эта позиция была независимой и подчиненной, Морис Баррес зафиксировал это в одном из самых значительных высказываний, характеризующих Пруста: «Un poète persan dans une loge concierge»<sup>\*</sup>.

Любопытство Пруста имело детективный оттенок. Десятитысячный высший слой общества был для него преступным кланом, бандой заговорщиков, с которым ничего больше нельзя сравнить: тайным союзом потребителей. Они исключают из своего мира все, что принимает участие в производстве или по крайней мере требуют, чтобы такие люди стыдливо и грациозно скрывались за той же манерой, которую демонстрируют законченные профессионалы потребления. Анализ снобизма, осуществленный Прустом, куда важнее его апофеоза искусства, это вершина его общественной критики. Потому что позиция сноба — это не что иное, как последовательный, организованный, железный взгляд на жизнь с позиции химически чистой точки зрения потребителя. И поскольку из этой сатанинской феерии должно было быть изгнано даже самое отдаленное и примитивное воспоминание о производительных силах природы, поэтому даже в любви неестественные связи подходили ему больше, чем естественные. Но чистый потребитель — это чистый эксплуататор. Это так логически и теоретически, а для Пруста и вполне конкретно в его историческом существовании. Конкретно, потому что этого нельзя ни увидеть, ни поймать. Пруст изображает класс, традиционно сохраняющий в тайне все стороны своей материальной базы и как раз поэтому примыкающий к феодализму, который, не имея сам по себе никакого экономического значения, находит себе тем лучшее применение как маска для крупной буржуазии. Этот лишенный иллюзий, безжалостный разоблачитель волшебства собственного я, любви, морали, каким себя с удовольствием видел Пруст, обратил все свое безграничное искусство в плену для сокрытия этой одной и жизненно важной мистерии своего класса — экономической. Не то чтобы он хотел послужить ему этим способом. Он просто был впереди. То, чем этот класс живет, начинает становиться у него понятным. Но многое в величии его произ-

---

<sup>\*</sup> «Персидский поэт в каморке привратника» (фр.).

ведений останется непонятым и нераскрытым, пока этот класс не проявит себя в своих самых резких чертах в последней борьбе.

### III

В прошлом веке в Гренобле — не знаю, как сейчас, — был кабачок «К утраченному времени». И мы, гости Пруста, переступаем порог под раскачивающейся вывеской, порог, за которым нас ожидают вечность и дурман. Фернандес с полным основанием различал у Пруста тему вечности и тему времени. Но эта вечность вовсе не платоническая, вовсе не утопическая, а наркотическая. Итак, если «время для каждого, кто углубится в его ход, открывает новый, прежде неизвестный вид вечности, то каждый таким образом вовсе не приближается к тем высшим сферам, которых Платон или Спиноза достигали одним взмахом крыла». Нет, хотя у Пруста и есть рудименты сохраняющегося идеализма. Но не они обусловили значительность его произведений. Вечность, в которой Пруст открывает аспекты, это по-разному скрещенное, но не беспредельное время. Его действительный интерес относится к ходу времени в его реальном, то есть скрещенном, виде, который нигде не бывает настолько подлинным, как в воспоминаниях изнутри и в старении снаружи. Следить за игрой отражений старения и воспоминаний — это значит проникнуть в самое сердце мира Пруста, в универсум его скрещений. Это мир в состоянии похожести, в нем царят ассоциации и связи, увиденные сначала романтиками, а потом, особенно ясно, Бодлером, но только Пруст, единственный, смог показать их в нашей действительной жизни. Это дело *mémoire involontaire*<sup>\*</sup>, молодящей силы, оказавшейся по плечу неумолимому старению. Там, где происходившее отражается в самом свежем виде, болезненный шок омоложения вдруг вновь неудержимо собирает вместе подобно тому, как скрестились для Пруста направления Германтов и Свана (тринадцатый том), когда он в последний раз путешествует вблизи Комбре и замечает скрещение дорог. В один миг ландшафт перескакивает, как ветер. «Ah! Que le monde est grand à la clarté des lampes! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit!»<sup>\*\*</sup>. Пруст совершил нечто чудовищное, в одно мгновение заставил состариться мир и человеческую жизнь. Но именно эта концентрация, когда то, что обычно увядает и темнеет, исчезает молниеносно, — это и означает молодеть. «В поисках утраченного времени» — это постоянное стремление зарядить

<sup>\*</sup>..Невольные воспоминания (фр.).

<sup>\*\*</sup>«Как этот мир велик в лучах [рабочей] лампы / Ах, в памяти очаях как бесконечно мал!» (Перевод М. Цветаевой.).

всю жизнь высоким присутствием духа. Метод Пруста не рефлексия, а создание реального представления. Он совершенно убежден, что ни у кого из нас нет времени пережить все настоящие драмы того существования, которое нам назначено. Именно это заставляет нас стареть. Ничто другое. Морщины и складки на лице — следы великих страстей, грехов и осознаний, которые пытались до нас достучаться, но нас, господ, не было дома.

В западной литературе со времен духовных упражнений Лойолы едва ли удастся найти более радикальную попытку погрузиться в себя. В центре ее также одиночество, которое силой вовлекает мир в свою струю. И эта чрезвычайно громкая болтовня, ни с чем не сравнимая в своей пустоте, которая устремляется на нас со страниц романов Пруста, есть грохот, с которым общество срывается в бездну одиночества. Здесь возникают обвинительные речи против дружбы. Тишина на дне этой воронки — его глаза самые тихие, все вбирают в себя — должна быть сохранена. То, что ошибочно и не слишком надежно просматривается во многих анекдотах, это связь беспримерной интенсивности разговора с необычайной отдаленностью партнера. Никогда еще не существовало человека, который мог бы показывать нам вещи так, как он. Его указующий перст ни с чем не сравним, но существует и другой жест в дружественном общении, в разговоре — прикосновение. Нет человека, которому он был бы более чужд, чем Прусту. Он не может дотронуться и до своего читателя, ни за что на свете. Если попытаться расположить литературу вокруг этих полюсов — указующего и прикасающегося, — то в середине одного оказался бы Пруст, в середине другого — Пегг. В сущности, это то, что великолепно понял Фернандес: «Глубина, точнее, проникновенность всегда свойственна только ему и никогда партнеру». С некоторым оттенком цинизма, при этом виртуозно это проявляется в его литературной критике. Ее самый значительный документ — эссе, созданное на самой вершине славы и вблизи от смертного одра. «A propos de Baudelaire». Иезуитски, в согласии со своей собственной болезнью, с безграничной болтливостью ничем не занятого человека, с пугающим безразличием обреченного, который опять хочет говорить, все равно о чем. То, чем он вдохновлялся здесь перед лицом смерти, определяло и его способ общения с современниками: судорожная, резкая смена сарказма и нежности, нежности и сарказма, так что объект, кажется, готов рухнуть от усталости.

Возбуждающее, непостоянное в этом человеке касалось и читателей его произведений. Достаточно вспомнить бесконечную череду «soit que»\*, которые утомляют и подавляют, показывая действие в бесчисленных

---

\* А что, если так (речь идет о множестве возможных вариантов) (фр.).

мотивах, возможно послуживших для него основанием. И все же в этом сочинительском потоке видно, где слабость и гений Пруста сливаются воедино: интеллектуальный аскетизм, испытанный скепсис по отношению ко всем вешам. После шутливой романтической интимности он твердо решил, как выражается Жак Ривьер, ни в какой степени не верить «*Sirènes intérieures*»<sup>\*</sup>. «Пруст подходит к переживанию без малейшего метафорического интереса, без малейшей склонности к конструктивизму, без малейшего намерения утешить». Нет ничего вернее. Таким образом, главная фигура его произведения, по поводу которой Пруст не устает повторять, что для нее имелся план, менее всего конструкция. План в ней такой же, как в линиях нашей руки или в расположении тычинок в пестике цветка. Пруст, этот старый ребенок, до бесконечности усталый, припал к груди природы не для того, чтобы ее сосать, а чтобы мечтать, ощущая мерное биение ее сердца. Видя, как он был слаб, понимаешь, каким счастьем для Жака Ривьера была возможность понять его, исходя из этой слабости, и сказать: «Марсель Пруст умер от той же неопытности, которая позволила ему создать свои произведения. Он умер, потому что был не от мира сего и не мог изменить условий своей жизни, которые стали для него губительными. Он умер потому, что не умел разжечь огонь или отворить окно». И правда, его астма была несовместима с нервным напряжением.

Врачи были бессильны перед этой болезнью. Но писатель нет, он целенаправленно заставлял ее служить себе. Он был — если начать с внешней стороны — абсолютный режиссер своей болезни. Месяцами он с уничтожающей иронией говорил о почитателе, приславшем ему цветы, запах которых был для него непереносим. Ритмами и темпами своей болезни он держал в напряжении друзей, со страхом мечтавших о том моменте, когда писатель появится в салоне далеко за полночь — разбитый и усталый, всего на пять минут, как он сообщал, — для того, чтобы остаться до рассвета, слишком усталый, чтобы подняться с места, слишком усталый, чтобы перестать говорить. Даже в письмах он не может перестать извлекать из болезни посторонние эффекты: «Свист моего дыхания заглушает скрип пера и журчание воды этажом ниже, которую пустили в ванну». Но дело не только в этом. Также и не в том, что болезнь вырвала его из светской жизни. Астма вошла в его произведения, если вообще не создала его искусство. Его синтаксис на каждом шагу воспроизводит эти удушья. А ироническая, философская, дидактическая рефлексия похожа каждый раз на вздох, с которым кошмар воспоминаний падает как камень

---

\* Внутренний голос (соблазн) (фр.).

с души. Но в самой большой степени именно смерть, присутствовавшая постоянно, и особенно тогда, когда он писал, означала угрожающий, удушью кризис. Она постоянно сопровождала Пруста, задолго до того, когда болезнь приняла критическую форму. Не как ипохондрический заскок, а как новая реальность, та новая действительность, когда реакция на людей и предметы приобретает черты старения. Физиологическая стилистика привела бы нас в самую глубину этого творчества. Так, никто из людей, с особой устойчивостью хранить воспоминания обоняния (это ни в коем случае не запахи в воспоминании), будет объяснять особую чувствительность Пруста в отношении запахов случайностью. Конечно, большая часть воспоминаний, которые мы изучаем, предстает перед нами как видения. Даже и неожиданно приходящие образы невольных воспоминаний — это чаще всего отдельные, таинственно возникшие видения. Именно поэтому, чтобы сознательно подчиниться вибрирующему ритму этого стиля, погрузиться в особый, глубинный слой этого невольного воспоминания, в котором моменты воспоминаний не как отдельные образы, но вне всякого образа и формы, неопределенно и весомо дают нам знать о целом, как потяжелевшая сеть сообщает рыбаку о его улове. Запах — это знак веса того, что забрасывает свои сети в море утраченного времени.

И его положение, игра мускулов интеллигбельного тела содержат все неопишемое огромное усилие, чтобы вытащить этот улов.

Между прочим, то, насколько полным был симбиоз этого определенного творчества с этой определенной жизнью, ярче всего показывает то, что ни разу у Пруста не возникает это героическое «и все-таки», с которым люди творческого труда обычно борются против своих болезней. И поэтому можно сказать: такая глубокая связь с движением жизни и бытием, какой она была у Пруста, без сомнения, должна была бы привести к примитивному и пассивному удовлетворению на любой другой основе, кроме этого глубокого и непрерывного страдания. А здесь это страдание служило для того, чтобы гнев, лишенный желаний и раскаяния, указал ему место в творческом процессе. Во второй раз поднялись леса, как у Микеланджело, на которых художник, поднявши вверх голову, рисовал сотворение мира на потолке Сикстинской капеллы: постель, на которой Марсель Пруст, держа в воздухе бесчисленные страницы и от руки записывая текст, рисовал свой микрокосмос.



## РОБЕРТ ВАЛЬЗЕР

Можно прочесть многое написанное Робертом Вальзером, о нем же — почти ничего. А что мы знаем вообще о тех немногих среди нас, которые умеют достойно принять продажный комментарий, не так, как журналист, стремящийся его облагородить, «поднимая» его до себя, а используя его презренную неприметную готовность для оживления и очищения. Как обстоит дело с этой «малой формой», как называл ее Альфред Польгар, и сколько мотыльков надежды, спасаясь от железного лба так называемой большой литературы, бегут в ее скромные цветы, известно лишь немногим. А другие даже не подозревают, чем они обязаны такому Польгару, такому Хесселю, такому Вальзеру, их нежным или колючим цветам в глуши лиственного леса. О Роберте Вальзере они, возможно, вообще бы вспомнили лишь в самом конце. Потому что первое побуждение жалких усвоенных знаний, единственного, чем они владеют в отношении литературы, заставляет их искать компенсации за то, что они считают «ничтожным» в смысле содержания, в «изысканной», «благородной» форме. Но тут у Роберта Вальзера как раз бросается в глаза необычная, трудноописуемая запущенность. То, что в этой никчемности заключена весомость, а в небрежности — выдержка, это те, кто рассматривает Вальзера, понимает в последнюю очередь.

Это не так просто. Потому что нам, привыкшим разгадывать загадки стиля в более или менее организованном, хорошо спланированном произведении искусства, здесь представляется, во всяком случае на первый взгляд, никак не спланированные, при этом привлекательные и захватывающие языковые джунгли. Причем такой небрежности, в которой есть все формы от грации до горечи. Притом мы уже сказали, что никакого намерения как будто бы нет. Иногда спорили о том, так ли это на самом деле. Но это пустые дискуссии, что становится понятно, когда вспоминаешь признание Вальзера, что он никогда не исправил ни одной строчки в своих произведениях. Разумеется, ему необязательно верить, но, может быть, и стоит. Потому что успокаивает сознание того, что писать и



никогда не исправлять написанного — это есть теснейшее взаимопроникновение полного отсутствия намерения и его абсолютного присутствия.

Ну хорошо. Но, конечно, это не поможет понять причину этой небрежности. Мы уже говорили, что она имеет все формы. Теперь добавим: за исключением одной-единственной. А именно той общеизвестной, для которой важно содержание и больше ничего. Для Вальзера то, как делается дело, отнюдь не является вторичным, так что все, что он имеет сказать, полностью отступает перед важностью самого писания. Можно сказать, что по сравнению с писанием все исчезает. Это требует объяснения. И тут мы сталкиваемся с чем-то очень швейцарским в этом писателе, с чувством стыда. Вот история, которую рассказывают про Арнольда Бёклина, его сына Карло и Готфрида Келлера. Однажды они сидели, как обычно, в кабачке. Их постоянный стол издавна был знаменит необычайной молчаливостью и скрытностью собутыльников. И на этот раз компания сидела молча. По прошествии долгого времени юный Бёклин заметил: «Жарко». Прошло еще четверть часа, и старший сказал: «И ветра нет». Келлер тоже подождал немного и встал со словами: «Не хочу пить в обществе болтунов». Крестьянская стыдливость в речи, обозначенная здесь в виде эксцентричного шутливого слова, и есть стиль Вальзера. Едва в его руках оказывается перо, как им овладевает полное отчаяние. Ему кажется, что все пропало, в потоке слов, который он извергает, каждая фраза имеет одну лишь цель — заставить забыть предшествующую. Если ему предстоит передать в прозе монолог из блестящей пьесы: «Этим пустым переулком должен он прийти», то он начинает с классических слов: «Этим пустым переулком», но тут его Телля уже охватила тоска, автор потерял опору, кажется себе маленьким, потерянным и продолжает: «Этим пустым переулком, мне кажется, он должен прийти».

Конечно, подобное уже бывало. Эта целомудренная, искусственная нескладность во всех делах языка — наследие чудаков. Если Полоний, прообраз всех болтунов, это жонглер, то Вальзер щедро коронует себя языковыми гирляндами, которые его губят. Гирлянда — это действительно самый подходящий образ для его фразы. А мысль, которая, спотыкаясь бредет по этим фразам, — это бездельник, плут и гений, как герои прозы Вальзера. Между прочим, он не умеет ничего иного, кроме как изображать «героев», у него исключительно центральные фигуры, так и осталось, как было в ранних трех романах, и отныне он всегда жил в братских союзах с сотнями своих любимых бродяг.

Как известно, именно в германской литературе есть несколько великолепных воплощений пустошвознов, бездельников и прочих никчемных опустившихся героев. Совсем недавно чествовали мастера подобных об-

разов Кнута Гамсуна. Эйхендорф, создавший Бездельника, Гебель, автор Цундельфридера, — это другие. Как выглядят образы Вальзера в этой компании? И откуда они? Откуда Бездельник — известно. Из лесов и долин романтической Германии. Цундельфридер из бунтующей просвещенной мелкой буржуазии рейнских городов на рубеже веков. Образы Гамсуна из древнего мира фьордов; это люди, которых тоска по родине влечет к троллям. А герои Вальзера? Может быть, с гор Гларна? С лугов Аппенцелля, откуда он родом? Отнюдь нет. Они пришли из ночи, там, где она всего чернее, венецианской, если угодно, освещенной слабыми лампами надежды, с каким-то торжественным блеском в глазах, но сбитые с толку и печальные до слез. То, что они плачут, — это проза. Потому что всхлипывание — это мелодия болтовни Вальзера. Оно показывает нам, откуда приходят его любимые. Из безумия, и ниоткуда больше. Это фигуры, оставившие безумие позади и сохранившие от него душе-раздирающую, нечеловеческую, непоколебимую поверхность. Если стремиться назвать одним словом то, что может в них сделать счастливым и привести в отчаяние, то можно сказать, что все они исцелены. Правда, процесс этого исцеления никогда не станет нам известен, разве что мы осмелимся приблизиться к его «Снегурочке» — одному из самых глубоких образов современной литературы, ее одной хватило бы, чтобы понять, почему этот как будто бы такой усложненный писатель был любимым автором неумолимого Франца Кафки.

Что этим маленьким историям свойственна необыкновенная нежность, видит каждый. Но не каждый понимает, что в них заключено не декадентское нервное напряжение, а чистое, живое состояние возрождающейся жизни. «Меня приводит в ужас мысль, что я мог бы иметь успех в мире», — говорится у Вальзера в парафразе диалога Франца Мора. Все его герои разделяют этот ужас. Но почему? Вовсе не из ненависти к миру, нравственных переживаний или пафоса, а по вполне эпикурейским причинам. Они хотят сами собой наслаждаться. К этому они имеют совершенно необыкновенную способность. И совершенно необыкновенный аристократизм. Да и право их необычно. Потому что никто не может наслаждаться так, как выздоравливающий. Ему далека всякая мечтательность: поток своей обновившейся крови он слышит в шуме ручьев, чистое дыхание устремляется к нему с верхушек деревьев. Это детское благородство люди у Вальзера разделяют с героями сказок, которые тоже выплыли из ночи и безумия, безумия мифа. Часто думают, что это пробуждение осуществилось в положительных религиях. Если это и так, то форма его не была простой и однозначной. Ее надо искать в великой нецерковной дискуссии с мифом, которая есть сказка. Ко-

нечно, образы сказки не буквально похожи на героев Вальзера. Они еще борются, чтобы избавиться от болезни. Вальзер начинает там, где сказка кончается. «И если они не умерли, то живы еще и сегодня». Вальзер показывает, *как* они живут. Его произведения называются — я хочу закончить тем, чем он начал, — истории, статьи, стихотворные сочинения, проза малых форм и подобное.

## КАРЛ КРАУС

Посвящается Густаву Глюку

### *I. Всечеловек*

Каким все становится шумным.

*Слова в стихе II*

Старые гравюры изображают посланца, который с криком приближается, волосы всклокочены, в руке листок; листок, заполненный войной, чумой, воплями, огнем, наводнениями — распространяет повсеместно газета «Neueste Zeitung». Газета такого содержания, которое имеется в виду в словах Шекспира, называется «Факел». Полная предательств, землетрясений, яда и пожаров из *mundus intelligibilis*<sup>\*</sup>. Ненависть, с которой она преследует несметные массы журналистов, сильнее, чем тот моральный, витальный гнев, который обрушил Уран на племя выродившихся бродяг-карликов, произошедших из его семени. Уже слова «общественное мнение» для него кошмар. Мнения — это частное дело. Общественность заинтересована только в оценке. Она инстанция, которая судит, или вообще никакая. Но в том как раз и есть смысл общественного мнения, представляемого прессой, чтобы сделать общественность неспособной судить, подсказать ей позицию безответственности и неинформированности. И действительно, что такое самые точные информации ежедневных газет по сравнению с ужасающим педантизмом, с которым «Факел» изображает юридические, языковые и политические факты. Общественное мнение вовсе не должно его интересовать. Потому что кровоточащие новости этой «газеты» провоцируют его суждение. И ни о чем так настойчиво, как о самой прессе.

Ненависть, адресованная Краусом журналистам, ни в коем случае не может быть основана на том, что они делают, какой бы порочной эта де-

---

<sup>\*</sup> Мир разумно познаваемых вещей (лат.).

тельность ни была; основания для нее надо искать в их существовании, все равно, противоположно ли оно его существованию или ему сродни. На самом деле имеет место и то и другое. Новейшее изображение журналиста уже в первой фразе характеризует его как «человека, который не интересуется ни самим собой и своим существованием, ни существованием вещей вообще, он ощущает вещи только в связях, прежде всего тогда, когда они сталкиваются в событиях — именно в этот момент он и сам становится собранным, существенным и живым». В наших руках в этой фразе, есть негатив фотопортрета Крауса. Действительно, найдется ли человек, который демонстрировал бы такой жгучий интерес к себе и своему существованию, который никогда не мог оторваться от этой темы, человек, более внимательный к простому существованию вещей и их происхождению, человек, которого столкновение предмета с событием, датой, свидетелем или камерой ввергало бы в такое полное отчаяние? И наконец, всю свою энергию он собрал для борьбы с фразой, которая являет собой языковое выражение произвола, когда актуальность журналистики берет верх над вещами.

На эту страницу его борьбы яркий свет бросает главный труд его соратника Адольфа Лооса. Лоос считал, что само провидение определило в качестве его противников деятелей народных промыслов и архитекторов, борцов за новую индустрию искусства из круга «Венских мастерских». Свои позиции он изложил в бесчисленных статьях в запоминающихся формулировках, особенно в статье «Орнамент и преступление», вышедшей в 1908 году в газете «Frankfurter Zeitung». Яркая молния, вспыхнувшая в этой статье, показала странный зигзагообразный путь. «Читая слова Гёте, упрекавшего невежд и некоторых знатоков искусства в том, что они трогают руками гравюры и рельефы, он понял: что то, к чему можно прикасаться, не есть произведение искусства, а то, что является произведением искусства, должно быть недоступным». В соответствии с этим первая задача Лооса состояла в том, чтобы отделить искусство от предметов обихода, а первая задача Крауса — отделить информацию от искусства. Журналист в душе — это то же, что создатель орнамента. Создавая орнаменты, затушевывая границу между журнализмом и поэзией, создавая фельетоны в поэзии и прозе, Краус неутомимо и постоянно разоблачал Гейне, а позднее обвинял его в предательстве афоризма ради впечатления и даже сравнивал в этом смысле с Ницше. «Мое воззрение, — говорит он, — состоит в том, что к смешению элементов... разложившихся европейских стилей в последние полвека он добавил еще психологию и новый уровень языка, созданный им, — это уровень эссеизма, подобно уровню фельетонизма у Гейне». Обе формы представлены как симптомы хронической болезни, все позиции и

точки зрения которой — это лишь кривая температуры, определяющей степень *неподлинности*. Разоблачение неподлинности — это то, на чем основана эта борьба против прессы. «И кто только выдумал это великое извинение: мочь то, чем не являешься?»

Фраза. Но она порождение техники. «Аппарат газеты, как фабрика, требует работы и рынков сбыта. В определенное время дня — два или три раза в больших газетах — для машин необходимо обеспечить и распределить какое-то количество работы. Причем это должен быть не какой-нибудь материал: все, что произошло за определенное время в разных областях жизни: в политике, экономике, искусстве — должно быть получено и обработано журналистски». Или в великолепной аббревиатуре Крауса: «Относительно техники надо было бы сделать такой вывод — хотя она и не может создать новой фразы, но дух человечества оставляет в таком состоянии, что без прежних фраз он обойтись не может. В этой двойственности меняющейся жизни и сохраняющихся старых форм живет и растет благополучие мира». В этих словах Краус одним движением поднимет тот узел, в котором техника соединилась с фразой. Но разрешение приходит после другой петли: для нее журнализм есть выражение изменившихся функций языка в развитом капиталистическом мире. Фраза в том смысле, которому неукоснительно следует Краус, — это знак того, что язык становится способным к коммуникации, как деталь, придающая орнаменту ценность в глазах любителя. Но именно поэтому освобождение языка стало идентичным освобождению фразы — ее превращению из отражения в инструмент производства. В самом «Факеле» есть такие модели, если, может быть, и не теория; их формулы всегда поднимают проблемы, но не разрешают их. Их путь — это соединение библейского пафоса с упорной фиксацией всякого рода непристойностей венской жизни, так они осваивают феномены. Им не удастся сделать мир свидетелем плохого поведения кельнера, подающего счет, они должны извлекать из могил мертвых. С полным на то правом. Потому что ничтожное и настырное содержимое этих каналов, посвященных скандалам в венских кафе, прессе и светском обществе, — это лишь малозаметная демонстрация сверхсведомленности, которая затем вдруг, прежде чем кто-нибудь успел это заметить, ушла к своему исконному, раннему предмету, чтобы два месяца спустя после начала войны обозначить его наконец по имени в той самой речи «В это великое время», чтобы ввести всех демонов, населявших этого бесноватого, в стадо свиней его современников.

«В это великое время, которое я еще застал и видел, каким оно было ничтожным; и оно снова станет ничтожным, если хватит времени; и ко-

шения невозможны, лучше назовем раздувшимся и уж наверняка тяжелым временем; в это самое время, когда произошло именно то, чего нельзя было себе представить, а если бы можно было, то этого бы не произошло; в это серьезное время, которое смеялось до упаду от мысли, что оно может стать серьезным; пораженное своей трагичностью, оно ищет возможности рассеяться и, поймав себя на месте преступления, ищет слов; в это громкое время, которое гремит кошмарной симфонией дел, порождающих сообщения, и сообщений, становящихся виновниками дел: в это, но тут больше не ждите от меня ни слова. Ни одного, кроме того, что молчание избавит от неверных толкований. Слишком глубоко во мне засело почтение к неизменности языка, субординации его по отношению к несчастью. В империях бедности фантазии, где люди умирают от духовной нищеты, вообще ее не чувствуя, где перья обмакивают в кровь, а мечи в чернила, то, о чем думают, должно быть сделано, но то, о чем только думают, — непроизносимо. Не ждите от меня ни слова. Я не могу сказать ни одного нового слова, потому что в комнате, где пишет человек, стоит ужасный шум и неважно, происходит ли он от животных, детей или мортир. Тот, кто увлекается делами, позорит слово и дело и достоин презрения вдвойне. Эта профессия не отмерла. Те, кому сейчас нечего сказать, потому что сейчас слово за делом, продолжают говорить. Тот, кому есть что сказать, пусть выступит вперед и молчит».

Вот так и все, что писал Краус, — это вывороченное молчание, молчание, на которое накатывает буря событий в черной накидке и подбрасывает его так, что пестрая подкладка выворачивается наружу. Хотя поводов у него великое множество, но каждый как будто бы обрушивается на него внезапно, как неожиданный порыв ветра. Сразу же затем начинает функционировать точный аппарат, чтобы его освоить: посредством взаимопроникновения устных и письменных форм выражения каждая ситуация исчерпывается до конца с точки зрения возможностей полемики. Какими предосторожностями обставляет себя при этом Краус, видно по колючей проволоке редакционных объявлений, которая опутывает каждый номер «Факела», точно так же, как по острейшим определениям и ограничениям в программах и пояснениях к его лекциям «из собственных произведений». Тройное качество — молчание, знание, присутствие духа — характеризует образ полемиста Крауса. Его молчание — это плотина, у которой постоянно углубляется зеркальный бассейн его знания. Его присутствие духа не позволяет ставить себе вопросы, оно никогда не обнаруживает намерения соответствовать тем принципам, какие ему предлагаются. Его собственный первый принцип заключается в том, чтобы разобрать на части ситуацию, обнаружить подлинную постановку



вопроса, которая в ней содержится, и вместо всякого ответа предложить ее противнику. Если у Иоганна Петера Гебеля мы находим конструктивную творческую сторону такта в ее творческом развитии, то у Крауса — деструктивную и критическую. Но и у того и у другого такт — это моральное присутствие духа — Штосси говорит: «Убеждение, утонченное в диалектике» — и выражение неизвестного условия, более важного, чем признанное. Краус живет в таком мире, где самый бесчеловечный поступок всего лишь *faux-pas*<sup>\*</sup>: он еще отличает то, что чудовишно, причем именно потому, что его масштаб ни в коем случае не соответствует критерию буржуазного приличия, который выше пограничной линии доморощенной подлости так быстро теряет дыхание, что она уже неспособна к восприятию мировой истории.

Краусу издавна известен этот масштаб, да, кстати, другого и не существует для подлинного такта. Это теологический масштаб. Потому что такт — это вовсе не есть дар предоставить каждому то, что ему полагается от общества с учетом всех обстоятельств, как полагают робкие. Наоборот, такт — это способность воспринимать общественные отношения, не отходя от них, как отношения естественные, даже как райские отношения, и таким образом не только относиться к королю так, как будто бы он родился с короной на голове, но и видеть в лакее Адама, облаченного в ливрею. Этим благородством обладал Гебель, имевший осанку священника, Краус обладает благородством со щитом. Его понятие творения включает в себя громадное наследие теологических раздумий, которые в последний раз имели актуальное общеевропейское значение в XVII веке. Но теологическое зерно этого понятия претерпело изменения, которые без труда растворили его в общечеловеческом критерии австрийской светскости, творение превратилось в церковь, где о ритуале напоминает лишь время от времени возникающий легкий аромат ладана. Наиболее достоверно это кредо сформулировал Штифтер, и отзвук его ощущается каждый раз, когда Краус имеет дело с животными, растениями, детьми. «Движение воздуха, — пишет Штифтер, — шум струящейся воды, рост пшеницы, колебания волн моря, зеленеющая земля, блеск неба, сияние звезд — во всем этом величие; великолепную надвигающуюся грозу, молнию, разрушающую дома, бурю, которая гонит прибой, гору, изрыгающую огонь, землетрясение, погребаящее под собой целые страны, — тут я не вижу большего величия, чем в явлениях, упомянутых выше, наоборот, это кажется мне менее значительным, поскольку является лишь под воздействием более высоких законов... Когда люди были еще в состоянии детства, их духов-

---

\* Промах, оплошность (фр.).

ный взор еще не был затронут наукой, их поражало то, что было рядом и бросалось в глаза, внушая страх и восхищение, но, когда им стал открываться смысл вещей и взгляд их коснулся их связей, тогда отдельные явления все больше стали погружаться в глубину, а закон стал все более виден, чудесного было все меньше, все больше чуда... Так как в природе общие законы действуют незаметно и постоянно и то, что бросается в глаза, есть лишь единичное проявление этих законов, так и нравственный закон действует тихо и постоянно в общении людей друг с другом, но чудеса момента, связанные с совершенным действием, — это не признаки общей силы». В этих знаменитых фразах священное без шума уступило место скромному, но сомнительному понятию закона. Но совершенно ясна эта природа Штифтера и его нравственный мир, так что ее нельзя спутать с природой Канта и творение, несомненно, остается ее зерном. И все эти презренные, отлученные от церкви грозы, молнии, пожары и землетрясения — этот человек вновь возвратил их творению, сделав их ответом мирского суда на грешное существование человека. Только то, что напряжение, существующее между творением и мирским судом, не находит осуществления в священной истории, не говоря уже об историческом преодолении. Подобно тому как равнинный австрийский ландшафт наполняет прекрасные просторы прозы Штифтера, так для Крауса, страшные годы его жизни — это для него не история, это для него природа, река, которую адский ландшафт приговорил к тому, чтобы извиваться. Это ландшафт, где ежедневно уничтожают 50 000 стволов деревьев ради 60 газет. Краус опубликовал эту информацию под заголовком «Конец». Потому что то, что человечество в борьбе с творением потерпит поражение, это для него настолько очевидно, как то, что техника, начав однажды бороться против творения, не остановится и перед самим творцом. Его пессимизм имеет наднациональный, планетарный характер, а история — это пустыня, отделяющая род от творения, последним актом которого должен быть всемирный пожар. Он проходит по этой пустыне как перебежчик в лагерь творения. «И только зверь, став жертвой человеческого, властитель жизни»: никогда еще традиционное кредо Адальберта Штифтера не получало столь мрачной геральдической трактовки.

Во имя творения Краус постоянно обращается к животным, к «сердцу всех сердец, сердцу собаки», для него это настоящее зеркало добродетели творения, в которое из дали, утерянных времен, нам улыбаются верность, чистота и благодарность. Достойно сожаления, что на их места садятся люди! Это попутчики. Чаше и охотнее, чем вокруг мастера, они собираются, чуя недоброе, вокруг смертельно раненного врага. Конечно, собака не зря стала для этого автора животным-эмблемой: собака,

идеальный спутник, в котором нет ничего, кроме верного создания. И чем менее личностна и обоснована эта верность, тем лучше. Краус прав, подвергая ее самым жестоким испытаниям. Но если в этих существах проявляется нечто в высшей степени сомнительное, то это то, что они появляются исключительно среди тех, кого Краус сам сначала духовно вызвал к жизни, которых он одним и тем же актом родил и убедил. Определить его свидетельство может только тот, для кого он не может стать моментом зачатия.

Вполне естественно, когда обедневший, оскудевший человек наших дней, современник, только в усеченной форме как частный человек может потребовать места в храме создания. Сколько отречения и сколько иронии в этой необычной борьбе за «нервы», последние остаточки корней венца, в которых Краус еще мог обнаружить родную землю. «Краус, — пишет Роберт Шой, — открыл великую тему, которой до того никогда еще не касалось перо публициста, — права нервов. Он считал, что это такой же достойный предмет его вдохновенной защиты, как собственность, дом и двор, партия и основной закон страны. Он превратился в защитника нервов и начал борьбу против мелких отравителей повседневной жизни, но предмет рос у него в руках и становился проблемой частной жизни. Она требовала защиты от полиции, прессы, морали и разных понятий и в конце концов вообще от ближнего. Открывать все новых врагов стало его профессией». Здесь больше, чем где-либо еще, проявляется странная игра противоречий между реакционной теорией и революционной практикой, которая видна у Крауса повсюду. В самом деле, обезопасить частную жизнь от морали и разных понятий в обществе, предпринявшем попытку политического освещения сексуальности и семьи, экономического и физического существования, в обществе, которое собирается строить дома со стеклянными стенами, где террасы углубляются в комнаты, так что комнаты уже перестают быть таковыми, — эта идея была бы наиреакционнейшей, если бы это не была та самая частная жизнь, которая в противоположность буржуазной в точности соответствует общественному перевороту — одним словом, частной жизнью, которая разбирает сама себя и делает себя публичной жизнью белых, как Петер Альтенберг, возмутителей спокойствия, каким был Адольф Лоос, — их защиту Краус сделал своей задачей. Из этой борьбы — и только из нее — соратники извлекли пользу: именно они уверенно игнорировали ту анонимность, которой сатирик стремился окутать свое частное существование, и ничто не могло заставить их остановиться, кроме той решимости, с которой Краус появился на пороге, сохраняя достоинство той руины, где он еще «частное лицо».

Насколько решительно в соответствии с требованиями борьбы он готов предоставить на суд общественности собственное существование, настолько же беспощадно он издавна выступал против разделения личной и деловой критики, с помощью которого дискредитируется полемика и которое является главным инструментом коррупции в наших литературных и политических обстоятельствах. То, что Краус ориентируется в людях больше на то, что они есть, чем на то, что они делают, на то, что они говорят, больше, чем на то, что они пишут, и уж во всяком случае не на их книги — это предпосылка его авторитета как полемиста, который умеет возвысить духовный мир автора, и чем он ничтожнее, тем более уверенно, опираясь на действительно predetermined примиряющую гармонию, целиком и полностью, на основе обрывка фразы, единственного слова, единственной интонации. То, насколько личное и деловое совпадает не только в противнике, но и в нем самом, лучше всего доказывает то обстоятельство, что он никогда не защищает мнения. Потому что мнение — это ложная субъективность, его можно отделить от личности и включить в товарооборот. Краус никогда не выдвигал аргументации, которая не захватила бы его целиком. Так он олицетворяет тайну авторитета: никогда не разочаровывать. Для авторитета нет иного конца, кроме этого: он погибает или разочаровывает. Для него совершенно не существенно то, чего всем другим приходится избегать — своеволие, несправедливость и непоследовательность. Наоборот, было бы разочарованием, если бы пришлось увидеть, как он приходит к своим утверждениям — например, с помощью справедливости или последовательности. «Для мужчины, — сказал однажды Краус, — справедливость — это не эротическая проблема, он легко предпочтет чужое право собственной неправоте». Показать себя по-мужски в этом смысле Краусу было не дано; в его существовании происходило так, что в лучшем случае чужая правота противопоставлялась его несправедливости, и как он был прав, говоря о последней: «Когда-нибудь многие будут правы, но это будет правота от той неправоты, которую я утверждаю сегодня». Это речь авторитета. Взгляд на его деятельность обнаружит одно: что он чувствует себя обязанным, неукоснительно обязанным перед самим собой, настолько же, насколько и перед другими, что он никогда не перестает бояться себя — других никогда; что он никогда не забывает об ответственности перед собой и эта ответственность, доходящая до предела человеческих возможностей, никогда не имеет частных человеческих причин, а всегда лишь в интересах дела, каким бы несправедливым с точки зрения частной оно ни казалось.

Признаком такого безграничного авторитета издавна было объединение законодательной и исполнительной власти. Но оно нигде так ясно не выражено, как в «Учении о языке». Поэтому здесь у Крауса и есть самое определенное выражение его авторитета. Незузнавший, как Гарун аль-Рашид, он бродит ночью по страницам журналов и, всматриваясь внутрь сквозь через неподвижные фасады фраз, раскрывает в оргиях «черной магии» опозоренность и мученичество слов. «Разве пресса — посланец? Нет, событие. Речь? Нет, жизнь. Она не только претендует на то, что подлинные события — это ее сообщения о событиях, она создает эту жуткую идентичность, из-за которой всегда возникает ощущение, что о делах сообщается прежде, чем они совершены, а часто и такую возможность, во всяком случае такое положение, когда военные корреспонденты не имеют возможности наблюдать, а войны становятся военными корреспондентами. В этом смысле я совершенно спокоен, когда обо мне говорят, что я всю жизнь переоценивал прессу, она не служащий — да и как мог бы служащий так многого потребовать и получить, — она событие. Снова наш инструмент перерастает нас. Человека, который должен сообщить о пожаре и, скорее всего, должен играть в государстве самую незначительную роль, мы подняли над миром, над пожаром, над домом, над фактом и над нашей фантазией». Авторитет и слово против коррупции и магии — так выглядят лозунги этой борьбы. Имеет смысл попробовать составить для нее прогноз. Никто — и меньше всего Краус — не согласится поддаться иллюзиям утопии «деловой газеты» или «незаинтересованной передачи новостей». Газета — это инструмент власти. Ее ценность зависит только от характера власти, которую она обслуживает, не только в том, что она представляет, но и в том, как она это делает, она отражение этой власти. Но если классический капитализм придает недостойный характер не только своим целям, но и средствам, то нового расцвета райской всечеловечности от подчиненной ему власти так же точно нельзя ожидать, как нового расцвета гётевского или клавдийского языка. От господствующего языка он будет отличаться в первую очередь тем, что, идеалы, обесчещенные им, здесь вообще не упоминаются. Этого достаточно, чтобы понять, как мало Краус мог потерять или приобрести в этой борьбе и как неотступно должен был бы освещать ее «Факел». Монотонным сенсациям, которыми ежедневная печать развлекает публику, он противопоставил вечно новую газету «Zeitung», которая об истории творения сообщает вечный и непрерывный плач.

## II. Демон

Я спал? Я засыпаю.

*Слова в стихе IV*

Глубоко существенно для феномена Крауса и это знак, имеющих к нему отношение обсуждений то, что любая апологетическая аргументация бьет мимо цели. Значительный труд Леопольда Лиглера основан на апологетическом взгляде. Он стремится прежде всего удостоверить Крауса как «этическую личность». Но это не получается. Темная основа, на фоне которой выделяется его образ, — это не современность, а старый мир, мир демона. На него падает свет дня творения, и он появляется из этой ночи. Но не во всех частях. Остаются такие, которые еще глубже погружены в ночь, чем можно подумать. Взгляд, который не может к ней приспособиться, никогда не различит очертаний этой фигуры. Для него все знаки, которые Краус неустанно дает в своей неиссякаемой потребности помочь и быть услышанным, пропадут даром. Потому что, как в сказке, демон Крауса сделал тщеславие своим главным свойством. И одиночество демона — его свойство, когда он дико жестикулирует на невидимом холме: «Слава Богу, никто не знает, что меня зовут Румпельштильцхен!» Так же как не может успокоиться этот танцующий демон, так и Крауса эксцентрические чувства поддерживают в постоянном возбуждении. «Пациентом собственных талантов» назвал его Фиртель. Действительно, его способности — это болезнь, и помимо настоящих, тщеславие делает его ипохондриком.

Если он не отражается в себе самом, то в своем поверженном противнике. Ведь его полемика — это всегда непосредственное скрещение техники разоблачения, работающей самыми прогрессивными методами, с искусством самовыражения, которое оперирует архаическими средствами. Но и в этой зоне демон проявляется двусмысленностью. Самовыражение и разоблачение переходят в саморазоблачение. Когда Краус говорит: «Антисемитизм — это такое умонастроение, которое включает в себя и принимает всерьез примерно десятую часть упреков биржевого юмора против собственной крови», то он показывает схему отношения своих противников к самому себе. Нет ни одного упрека, обращенного к нему, ни одного случая поношения его персоны, самые легитимные формулировки, которых они не смогли бы взять из его собственных произведений, из таких мест в них, где изображение самого себя возвышается до восхищения собой. Он готов платить любую цену за то, чтобы о нем говорили, и успех этих спекуляций всегда подтверждает его правоту. Если стиль — это способность свободно передвигаться в любой долготе и широте языкового мышления, не впадая в банальность, то его получает прежде всего сила



крупных мыслей, которая через сосуды синтаксиса доставляет кровь языка в самые далекие члены. В отношении подобных мыслей у Крауса абсолютно не приходится заблуждаться, но сила его стиля — это образ, такой, каким он ощущает его внутри, чтобы затем продемонстрировать с беспощадной откровенностью. Да, он тщеславен. Карин Михаэлис изобразила, как он, стремясь освоить подиум перед докладом, меряет пространство осторожными неверными шагами. И когда он приносит жертвы своему тщеславию — он не был бы демоном, которым является, если бы это не был в конце концов он сам, его жизнь, его страдание, которое он раскрывает со всеми ранами и всеми провалами. Так возникает его стиль, и типичный читатель «Факела», у которого от каждого придаточного предложения, каждой частицы, каждой запятой вздрагивают клочки и волокна нервов, на любом далеком и сухом факте повисает кусок измученной плоти. Идиосинкрязия — основной критический орган — вот тайная закономерность этого самоотражения, а то адское состояние, которое знает только писатель, для которого каждый акт удовлетворения есть одновременно момент мученичества и который, кроме Крауса, никто не пережил так, как Кьеркегор.

«Я, — говорил Краус, — возможно, первый из пишуших, кто ощущает свое писание как актер», указывая таким образом законное место своему тщеславию, место мима. Мимический гений, который в глоссе подражает, в полемике строит гримасы, торжественно разворачивается в лекциях о драмах, авторы которых не случайно занимают некое промежуточное положение: Шекспир и Нестрой, актеры и писатели; Оффенбах, композитор и дирижер. Впечатление такое, что демон в этом человеке стремится к напряженной, пронизанной молниями импровизации атмосфере этих драм, дающей тысячи возможностей палить дразня, мучая, угрожая. Для собственного голоса это репетиция демонического богатства образов читающего, личность — это то, через что он звучит, а в кончиках пальцев жесты тех фигур, которые живут в его голосе. Но и в отношении к предметам его полемики мимическое играет решающую роль. Он подражает партнеру, чтобы в тончайших поворотах позы выразить грани своей ненависти. Это острое, которое втыкается между слогов, вытаскивает застрявшие там личины целыми кучами, маску продажности и болтливости, низости и светскости, инфантильности и стяжательства, обжорства и коварства. Действительно, разоблачение фальшивого — а это сложнее, чем разоблачать плохое, — осуществляется здесь на основе анализа поведения. Цитаты из «Факела» — это больше, чем просто доказательства: это реквизиты мимических разоблачений цитирующего. Правда, именно в этой связи становится ясно, как тесно связаны между собой жес-



токость сатирика и двусмысленная покорность интерпретатора, невообразимо возрастающая в чтении. Вплоть до пресмыкательства — не случайно именно так обозначают низшую ступень лъстивости: и Краус достигает этой ступени для того, чтобы уничтожить. Вежливость, может быть, стала здесь мимикрией ненависти, а ненависть — мимикрией вежливости? Как бы там ни было, то и другое доведено до — китайского — совершенства. «Мука», о которой у Крауса говорится так много и так невнятно, находится именно здесь. Его протесты против писем, материалов, документов — это лишь самозащита человека, не желающего быть вовлеченным в сложности. Но то, что его увлекает, — это не столько дела и поступки ближних, сколько их язык. Страсть имитировать его — это одновременно выражение этого вовлечения и борьба против него, а также причина и следствие всегда присутствующего чувства вины, где его демон в своей стихии. Набор его ошибок и слабостей — скорее причудливая конструкция, чем скопище его талантов, — так тонко и точно организован, что любое подтверждение извне его только поражает. Тем более, если, например, этого человека определяют как «образец гармонически организованного человеческого типа», когда он — и стилистически, и по существу одинаково абсурдно — именуется филантропом, так что тот, кто «жесткость его услышит ушами сердца», обнаружит сочувствие в ее основе. Нет! Эта неподкупная, проникающая, надежная уверенность происходит не от той благородной, поэтической или человеколюбивой установки, поклонники которой рады ее приписать. Как удивительно банально и в то же время фальшиво стремятся объяснить его ненависть любовью в то время, как совершенно ясно, как много исконных причин в ее основе: человечность, которая есть всего лишь переход от злобности к софистике и от софистики к злобности, натура сама по себе высшая школа человеконенавистничества и сострадание, которое существует только в скрещении с ненавистью: «О, если бы мне дали выбор, / разделить пса иль мясника, / я б сделал выбор». Нет ничего более бессмысленного, чем пытаться лепить его на основе того, что он любил. С полным правом «выбывшегося из времени разрушителя мира» Крауса противопоставляли «вечному борцу за совершенный мир», на которого время от времени смотрели благосклонно.

«Когда эпоха наложила на себя руки, то вот эти руки», — сказал Брехт. Мало что может сравниться с этим утверждением, и уж во всяком случае не дружественные слова Адольфа Лооса. «Краус, — заявил он, — стоит у порога нового времени». Да вовсе нет! Потому что он стоит у порога мировой истории. Как на роскошных картинах старой живописи барокко святые, прижатые к самой раме, растопырив руки, защищаются от дух захватывающих укороченных, витающих перед ними конечностей ангелов,

просветленных и проклятых, так Краус устремляется на всю мировую историю конечностями одного-единственного регионального репортажа, одной-единственной фразы, одного-единственного объявления. Это наследство, перешедшее к нему от проповеди Абрахама и Санта Клары. Оттуда эта захлебывающая близость, эта быстрая реакция совершенно неосмысленного мгновения и такое скрещение, которое допускает для воли только теоретическое, а для знания только практическое действие. Клаус не является историческим гением. Он не стоит на пороге нового времени. Когда он поворачивается спиной к творению и прекращаются его стенания, то лишь для того, чтобы произнести свои обвинения перед судом мира.

В этом человеке ничего нельзя понять, пока не осознаешь, что абсолютно все, все без исключения, язык и сам предмет осуществляются для него в сфере права. Вся его журнальная филология пожирателя огня и глотателя шпак следует как языку, так и праву. Нельзя постигнуть его «учения о языке», если оно не понимается как вклад в организацию языкового процесса, чужое слово в его устах как *corpus delicti*<sup>1</sup>, а свое собственное только как слово, которое судит. У Крауса нет системы. Каждое слово в собственной камере. Но каждая камера может вдруг, как будто бы без всякого внешнего повода, превратиться в палату — судебную палату, руководит которой язык. О Краусе говорили, что он должен был «побороть в себе еврейство» и даже «прошел путь от еврейства к свободе», — ничто не опровергает этого лучше, чем то, что и для него справедливость и язык остаются заложенными друг в друга. Уважать образ божественной справедливости в языке — даже немецком — это истинно еврейское сальто-мортале, посредством которого он стремится разорвать путы демона. Последнее официальное действие этого стремления — перевести сам правовой порядок в ситуацию обвинения. И вовсе не с мещанским возмущением против порабощения «свободного индивидуума» «мертвыми формулами». И тем более не с позиции тех радикалов, которые сражаются против параграфов, не имея ни малейшего понятия об юстиции. Краус обвиняет право с точки зрения его субстанции, а не воздействия. Обвиняет в предательстве права в пользу справедливости. Точнее, понятия ради слова, в котором оно существует: преднамеренное убийство фантазии, которая погибает от недостатка одной только буквы и по которой он в своей «Элегии на смерть звука» написал потрясающий плач. Потому что выше судебного решения правописание, и горе первому, если второе должно страдать. Таким образом, и здесь он сталкивается с прессой, даже устраивает в этом кругу свое любимое свидание с ле-

<sup>1</sup> Вещественные доказательства, улики (лат.).

мурами. Он понял право, как мало кто. И если он все же к нему обращается, то именно потому, что его собственного демона так сильно тянет в пропасть, которую право изображает. В пропасть, которую он не случайно увидел зияющей там, где встречаются дух и секс — в нравственном процессе, — и которую он измерил в словах: «Нравственный процесс — это целенаправленное развитие индивидуальной безнравственности к всеобщей, на мрачном фоне которой ярко выделяется доказанная вина».

Дух и секс движутся в этой сфере в солидарности, основной закон которой — двусмысленность. Одержимость демоническим сексом — это «я», которое наслаждается собой в окружении прелестных женских образов, «каких нет на грешной земле». Точно так же любимейший самодостаточный образ одержимого духа — юмор. Своей цели оба не достигают — «я» не достигает женщины, а юмор — слова. Разрушающее занимает место творящего, а броское приходит вместо тайного. И тут начинается обмен льстивыми нюансами: в шутовском слове выражается вождление, а в она-низме возникают оттенки. Краус создал собственный портрет — портрет человека, безнадежно подвластного демону в собрании демонов времени в очень печальном месте, сверкающего отблесками пламени на ветру ледяной пустыни. И вот он стоит «в последний день человечества» — «придира», описавший тех, кто идет вперед. «Я взял на себя трагедию, которая распадается на сцены распадающегося человечества, для того чтобы услышал дух, он смиляется над всеми жертвами, даже если на все времена он откажется от связи с человеческим ухом. Да услышит он звук этого времени, кровавое эхо моего безумия, из-за которого я становлюсь совиновником этих шумов. Да будет это для него спасением!»

«Совиновник»... — потому что это звучит как манифесты европейской интеллигенции, которая по отношению к эпохе делала вид, что готова отвернуться от нее и напомнить о себе, пусть даже через самобичевание; необходимо сказать о том чувстве вины, в котором так очевидно встретились частное и историческое сознание. И всегда это поведет к тому экспрессионизму, из которого питались его зрелые произведения с корнями, взрывавшими почву. Основные слова известны — с какой насмешкой Краус сам регистрировал их: сжато, поэтапно, круто: с ними создавали декорации, предложения, картины. Совершенно очевидно — а экспрессионисты прокламировали его — влияние раннесредневековых миниатюр на их мир представлений. Но тот, кто будет рассматривать эти фигуры — допустим, на примере венского генезиса, — для того не только в широко открытых глазах, в непостижимых складках одежд, но и во всем их облике — останется нечто загадочное. В своем всегда слишком поспешном беге они наклоняются друг к другу, как будто их охватила падучая. Этот «наклон» больше, чем все ос-

тальное, воспринимается как глубокий человеческий аффект, от которого трепещет мир этих миниатюр так же, как манифест того поколения поэтов. Но это один, хоть сколько-нибудь конкретный аспект ситуации, взгляд в лицо этих фигур. Совсем другое впечатление у того, кто смотрит им в спину. Эти спины выстраиваются ступенями — святые объекты поклонения, слуги из гефсиманской сцены, свидетели вступления в Иерусалим, террасы человеческих затылков, человеческих плечей, сжатые в крутые ступени, ведущие не столько в небо, сколько вниз, на или даже под землю. Невозможно для этого пафоса найти выражение, которое игнорирует то, что по ним можно подняться как по нагроможденным друг на друга каменным блокам или грубо сработанным ступеням. Каковы бы ни были фигуры, сражавшиеся на этих плечах в битвах с духами, одна из них позволяет нам назвать по имени тот опыт, который мы получили сразу после окончания войны относительно состояния побежденных масс. То, что в конце концов осталось экспрессионизму, когда его первоначально человеческий импульс почти целиком растворился в моде, был опыт и название той безымянной силы, навстречу которой гибли человеческие спины, — вина. «Не то, что послушная масса, управляемая неизвестной волей, а то, что неизвестной виной она ввергается в опасность, делает ее достойной сочувствия», — писал Краус уже в 1912 году. Как «придира» он принимал в ней участие, чтобы ее разоблачить, и разоблачал ее, чтобы принять в ней участие. Чтобы воспрепятствовать ей ценой жертвы, он бросился однажды в объятия католической церкви.

В этих режущих слух менуэтах, которые Краус насвистывал попеременно *chassez-croisez*<sup>\*</sup> то Венере, то юстиции, лейтмотив — что обыватель ничего не знает о любви — звучал с такой остротой и неотступностью, с которой может сравниться разве что соответствующая позиция декаданса, его декларация принципа «искусство для искусства». Ведь то, что «искусство для искусства», а искусство декаданса относится также к любви, теснейшим образом связало понимание вопроса с профессиональным знанием, техникой, позволило увидеть поэзию в самом ярком свете на фоне литературства, отделяя одно от другого, как любовь от распутства. «Нужда может каждого мужчину заставить стать журналистом, но не каждую женщину стать проституткой». В этой формулировке Краус обнаружил двойное дно своей полемики с журналистикой. Тот, кто начал эту ожесточенную борьбу, не столько филантроп, просвещенный друг природы и людей, сколько опытный литератор, артист и денди, один из потомков Бодлера. Только Бодлер ненавидел, как Краус, самодовольство человеческого здравого смысла и компромисс, который заключали с ним люди духа, стремясь най-

---

\* Фигура в танце (*фр.*).

ти в журнализме источник существования. Журнализм — это предательство литературы, духа и демона. Болтовня — это его настоящая субстанция, и каждый фельетон вновь ставит неразрешимый вопрос о соотношении сил между глупостью и злобой, выражением которых он является. В сущности, это полное соответствие этих форм существования: жизни под знаком чистого духа или чистой сексуальности, которая обосновывает ту солидарность литератора с проституткой, неоспоримейшим подтверждением которой опять-таки является существование Бодлера. Так Краус может назвать по имени законы собственного ремесла в скрещении с законами сексуального начала, как он сделал это в «Китайской стене». Человек «тысячу раз боролся с другим, которого, может быть, нет среди живых, но чья победа над ним несомненна, не потому, что он лучше, а потому, что он другой, более поздний, дающий женщине радость продолжения, и он будет победителем, как последний. Но они стирают это с ее лба, как дурной сон, и хотят быть первыми». Если язык — заметим между строк — это женщина, в какой мере безошибочный, авторский инстинкт покидает тех, кто торопится быть первым у нее, как часто ему приходят мысли, которые все время только укалывают ее предчувствием, но не насыщают знанием, как позволяет он вовлечь себя в ненависть, презрение и злобу, как он задерживает шаг в поисках обходных путей эпигонства, чтобы потом закончить, пробудив в ней последним ударом радость продолжения, держа Жака в готовности для Лулу.

Литераторство — это существование под знаком чистого духа, как проституция — существование под знаком чистого секса. Но демон, который проститутке показывает улицу, отправляет литератора в зал суда. Потому именно это для Крауса — форум великих журналистов — Карреля, Поль-Луи Курье, Лассалья, каким тот виделся ему с давних пор. Обойти его: стать возмутителем спокойствия относительно демонической функции чистого духа, удалиться, нанести проститутке удар в спину — эта двойная несостоятельность определяет журналиста для Крауса. Роберт Шой правильно понял, что проституция для Крауса — это естественная форма, а вовсе не социальное искажение женской сексуальности. Однако характер проституции определяется тем, что и как ограничивает сексуальное и обменное общение, если проституция — естественный феномен, то с точки зрения экономики она является таковым как обменное общение точно так же, как и с точки зрения естественной сексуальности.

Проституток презирать?  
Девочки хуже бандитов?  
Любовь, стремясь оплату взять,  
возвращает любви избыток.

Эта двусмысленность — эта двойственная природа как двойная естественность — делает проституцию демонической. Но Краус «берет сторону природной силы». То, что он никогда не ориентировался в сфере социологии — будь то в напаках на прессу или в защите проституции, — связано именно с его идеей природных феноменов. То, что достойное человека представляется ему не как определение и осуществление освобожденной — революционно измененной — природы, а как элемент природы вообще, архаической, не имеющей истории в своем неизменном исконном виде, отбрасывает неопределенный таинственный ответ на его представление о свободе и человечности. Она не вышла из сферы вины, которую он измерил от полюса до полюса, от духа до сексуальности.

По сравнению с этой реальностью, которую Краус пережил с таким страданием, как мало кто, тот «чистый дух», который приверженцы уважают в человеческой деятельности, представляется ничего не стоящей химерой. Поэтому в его развитии нет мотива более важного, чем постоянное ограничение и контроль духа. «Ночью» — так озаглавлена его контрольная книга. Потому что ночь — это время переключения, когда чистый дух переходит в чистую сексуальность, чистая сексуальность превращается в чистый дух и обе эти противоречащие жизни абстракции, познав друг друга, успокаиваются. «Я работаю дни и ночи, поэтому у меня остается много свободного времени. Чтобы спросить картину в комнате, как ей нравится работа; чтобы спросить часы, не устали ли они, и ночь, как она спала». Эти вопросы жертвы демону, которые он бросает ему во время работы. Но ночь его не материнская и не освященная лунной романтическая, это время между сном и бодрствованием, ночная вахта, центральное звено его тройного одиночества: одиночества кафе, где он со своим другом, одиночества ночной комнаты, где он со своей работой остается наедине.

### *III. Недочеловек*

Уже падает снег.

*Слова из III стиха*

Сатира — это единственная законная форма искусства на родине. Но не это имелось в виду, когда Крауса называли венским сатириком. Просто пытались, пока это было возможно, уменьшить его влияние, чтобы сбросить его творчество в гигантский сарай художественного ширпотреба. Изображать Крауса сатириком — значит дать о нем столь же глубокое представление, какое возникает от его искаженного печального образа. Поэтому для него с давних пор было очень важно отличать подлинного,



настоящего сатирика от писак, сделавших насмешку своей профессией и в своих разоблачениях ничего иного не имеющих в виду, кроме как дать публике повод для смеха. В противоположность этому сатирик большого масштаба только тогда ощущает под ногами твердую почву, когда он среди людей, которые намерены подняться на танк и натянуть противогаз, среди людей, у которых уже нет слез и остался только смех. С ним они готовятся к тому, чтобы пережить цивилизацию, если этому суждено случиться, они объединяются с ним в мистерии сатиры, которая заключается в том, чтобы съесть противника. Сатирик — это та фигура, которая для цивилизации воплощала людоеда. Не без пиетета он вспоминает о своем происхождении, и потому предложение пожирать людей вошло в железный запас его вдохновений от соответствующего проекта Свифта касательно использования детей неимущих классов до предложения Леона Блуа предоставить владельцам право на использование мяса жильцов-неплательщиков. Такими указаниями великие сатирики измеряли гуманность ближнего. «Гуманность», образование и свобода — это ценное достояние, покупать его ценой крови, разума и человеческого достоинства — это не слишком дорогая цена, так кончается у Крауса полемика людоеда с правами человека. Стоит сравнить эти слова с «Еврейским вопросом» Маркса, чтобы понять, насколько эта полушутливая реакция 1909 года — реакция на образ классического гуманизма — была приспособлена к тому, чтобы при первом удобном случае превратиться в принятие реального гуманизма. Правда, «Факел» нужно было понимать с первого номера, каждое слово буквально, чтобы увидеть, что эта эстетствующая публицистика, не теряя ни одного мотива и ни одного не приобретаая вновь, была предназначена для того, чтобы стать политической публицистикой 30-го года. Этим она обязана своему партнеру прессе — обеспечившей гуманизму такой конец, на который Краус намекал в словах: «Права человека — это игрушка взрослых, которую можно разорвать, они хотят ее топтать и поэтому никому не отдают». Так разграничение между частным и общественным, которое в 1789 году собиралось провозгласить свободу, стало предметом насмешек. Благодаря газетам, говорит Кьеркегор, «различие между частным и общественным растворяется в частно-общественной болтовне».

Общественная и частная зоны, которые в болтовне демонически соединяются вместе, можно столкнуть в диалектической полемике и привести к победе реальное человеческое — таков смысл оперетты, который Краус открыл и привел к интенсивнейшему выражению в Оффенбахе. Как болтовня закрепляет порабощение языка глупостью, так оперетта ведет к очищению глупости музыкой. То, что можно заблуждаться отно-



сительно прелести женской глупости, Краус с давних пор воспринимал как самое мрачное невежество. Сила ее излучения отгоняет химеры прогресса. А в оперетте Оффенбаха бюргерское триединство истины, красоты, доброты, заново отрепетированное с музыкальным сопровождением, объединяется на трапедии слабоумия. Истинна бессмыслица, красива глупость, добра слабость. Ведь это тайна Оффенбаха: как посреди полной бессмыслицы общественного воспитания — все равно, идет ли речь о верхушке общества, танцплощадке или милитаризованном государстве — глубокий смысл частного разврата мечтательно открывает глаза. И там, где язык обнаруживал бы строгость судьи, отречение, разделяющую власть, музыка предлагает хитрость, уловки, оправдания и оттяжки. Музыка как страж морального порядка? Музыка как полиция в мире радостей? Да, это блеск, который освещает старые балльные залы Парижа «Grande Chaumière», «Clôserie des Lilas» при исполнении «Парижской жизни». А неподражаемое двуличие этой музыки, все говорится одновременно с положительным и отрицательным знаком, идиллия предается ради пародии, насмешка — ради лирики, многообразие музыкальных образов, одинаково способных выразить вожелание и боль, — именно здесь этот дар разворачивается во всей чистоте и богатстве. Анархия как единственно моральное, единственно достойное человека мировоззрение становится истинной музыкой этой оперетты. Эта музыка не столько поет, сколько отражает внутренний голос Крауса. Резким свистом она сопровождает исчезающее слабоумие, потрясающим эхом она звучит из пропасти абсурда и, как ветер в камине, гудит в строках Фраскаты — реквием поколению наших дедов. Творчество Оффенбаха переживает смертельный кризис. Оно сжимается, отбрасывает все лишнее, проходит через опасное пространство этого существования и вновь появляется, спасенное, более реальное, чем когда-либо. Потому что там, где начинает звучать переменчивый голос, молнии световой рекламы и грохот метро врываются в Париж омнибусов и газовых рожков. А творчество это ему возвращает. На мгновение оно превращается в занавес, и с дикими жестами шарлатана, сопровождающими все представление, Краус открывает этот занавес и вдруг дает возможность заглянуть внутрь своих кабин ужасов. И вот они стоят, Шобер, Бекесси, Керр и другие номера, теперь уже не враги, а раритеты, наследство из мира Оффенбаха и Нестроя, нет, более старые, редкие, ангелы-хранители троглодитов и дураков доисторических времен. В своих выступлениях Краус не говорит от имени Оффенбаха или Нестроя: они говорят из него. Лишь время от времени он бросает в толпу ошеломляющий взгляд сводника, наполовину тупой, наполовину ослепительный, приглашая ее на проклятую свадьбу с

масками, в которых она не узнает сама себя, и последний раз используя недоброе право двусмысленности.

Здесь впервые появляется подлинный облик, вернее, подлинная маска сатирика. Это маска Тимона, врага человечества. «Шекспир все знал заранее». Да. Но прежде всего его самого. Шекспир изображает нечеловеческие фигуры — а Тимон самый нечеловеческий среди них — и говорит: такое существо природа произвела бы в том случае, если бы она хотела создать то, что достойно такого мира, каким его сделали вам подобные, что ему соответствует, что к нему приросло. Такое существо — Тимон, такое — Краус. Оба они не хотят и не могут уже ничего общего иметь с людьми. «Thierfehd<sup>\*</sup> здесь, это исключает возможность быть человеком». Из далекой деревни в Гларне Краус бросает человечеству эту перчатку (вызов), а Тимон хотел бы видеть на своей могиле только море в слезах. Как стихи Тимона, так и лирика Крауса стоят после двоеточия драматического героя, роли. Шут, Калибан, Тимон — не более осмысленно, достойно, хорошо, — но каждый сам себе Шекспир. Всем этим фигурам, которые толпятся вокруг него, надо было бы засвидетельствовать происхождение от Шекспира. И всегда это самая суть, говорит ли он с Вайнингером о мужчине или с Альтенбергом о женщине, с Ведкингом о сцене или с Лоосом о еде, с Эльзой Ласкер-Шюлер о евреях или с Теодором Хекером о христианах. Власть демонов прекращается на этом царстве. Нечеловеческое преодолевает межчеловеческое или ощущение принадлежности к какой-то низшей расе. Краус намекнул на это в следующих словах: «Нечеловеческое в актере он признает за собой в слове: людоедское. Потому что с каждой ролью актер вбирает в себя человека, а в барочных тирадах Шекспира — когда людоед должен оказаться самым лучшим человеком, герой является актером, Тимон играет богатого, а Гамлет — безумного, кажется, что на губах его выступает кровь. Так Краус по примеру Шекспира писал для себя роли, с которых он слизывал кровь. Упорство его убеждений — это упорство в роли с ее стереотипами реплики и лозунга. Его переживания, все скопом, есть ничто, кроме как реплики, поэтому он на них настаивает и требует их от существования, как актер, который никогда не простит партнеру, если он не подаст ему реплику.

Лекция об Оффенбахе, исполнение куплетов Нестроя лишены всех музыкальных средств. Слово никогда не отступает в пользу инструмента, но, расширяя свои границы все дальше и дальше, оно в конце концов теряет силу и растворяется в физическом звучании голоса: гудение, которое к слову находится в таком же отношении, как улыбка к шутке, и это святая святых искусства его исполнения. В этой улыбке, этом гудении, где мир отражается мир-

---

\* Звериная вражда (нем.).

но и удовлетворенно, как в озере кратера между склонами и выступами скал, ощущается глубокое взаимопонимание между его слушателями и моделями, которое Краус никогда не формулировал в словах. Его служение этому искусству не допускает компромисса. Но, повернувшись к нему спиной, он проявляет к ним готовность. И тут проявляется мучительная, неисчерпанная прелесть этих выступлений, давая возможность увидеть, как исчезает разделение между чужими и родными лицами и образуется однородная масса фальшивых друзей, задающая тон в этих мероприятиях. Краус выступает перед целым миром врагов, хочет заставить их любить и заставляет только лицемерить. Его незащищенность по отношению к этому связана непосредственно с его сокрушающей силы дилетантизмом, который в особенности определил лекции об Оффенбахе. В них музыка поставлена им в такие узкие рамки, о которых не могли и мечтать манифесты школы Георге. Это, конечно, не может обмануть в смысле противоположности обоих языковых стилей. Наоборот, существует теснейшая связь определяющих причин, делавших доступными Краусу оба полюса языкового выражения — ослабленное гудение и энергичный пафос; священное отношение к слову запрещает ему принять культ языка, свойственный Георге. Для космического вверх и вниз, означающего для Георге «обожествлять тело и превращать в тело Бога», язык — это только веревочная лестница с десятью тысячами ступенек-слов. Краус наоборот: его язык сбросил с себя все священное. Он не является посредником ни для ясновидения, ни для власти. То, что язык есть сцена для освящения имени, — с этой еврейской уверенностью противопоставляет он себя теургии «тела-слова». Очень поздно, с решительностью, которая, должно быть, созревала в годы молчания, Краус выступил против великого партнера, творчество которого возникло на пороге века одновременно с его собственным. Первый вышедший том Георге и первый год, когда вышел «Факел», — это 1899-й. И лишь в ретроспективе «Тридцать лет спустя», 1929, Краус впервые к нему обратился. Ему, рыаному противостоит здесь Георге как прославляемый.

Во храме он живет, не собираясь  
Оттуда гнать менял и торгашей  
Иль книжников и фарисеев,  
Свои записывает впечатления.

Profanum vulgus<sup>\*</sup> хвалит отречения,  
Но учит он толпу, кого любить,  
Кого, напротив, надо ненавидеть  
Он цель еще перед путем нашел.

*Пер. Евг. Головина.*

<sup>\*</sup> Непосвященная толпа (лат.).

«Ты от происхождения — происхождение цель» — это «Умиравший человек» воспринимает как утешение и обещание Бога. На это здесь намекает Краус, а также Фиртель, когда он в стиле Крауса называет мир «неверным путем, путем в сторону, обходным путем назад в рай». «И так, — продолжает он в этом важнейшем месте своей работы о Краусе, — я все же сделаю попытку истолковать развитие этого своеобразного дара: интеллектуальность как путь в сторону, ведущий назад к непосредственности. Публичность — неверный путь назад к языку. Сатира — обходной путь к стиху». Это «происхождение» — печать подлинности для феноменов — есть предмет открытия, которое особым образом связано с узнаванием. Место, где осуществляется эта сцена философского узнавания, в творчестве Крауса лирика, а язык — ее рифма. «Слово, которое никогда не фальшивит в отношении происхождения», и это происхождение у него в конце строки, как блаженство в конце жизни. Рифма — это два амура, которые хоронят демона. Он пал жертвой происхождения, поскольку родился чем-то промежуточным между сексом и духом. Его меч и щит — понятие и вина — выпали у него из рук, чтобы стать эмблемами под ногами ангела, убившего его. Поэтичного, воинственного, с рапирой в руках, таким, каких знал Бодлер:

...S'exercant seul a sa fantastique escrime,  
 Flairant dans tous les coins hasards de la rime,  
 Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,  
 Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

[Упражняясь в одиночестве в своем фантастическом фехтовании,  
 По всем углам вынюхивая рифмы  
 И спотыкаясь, будто бы о камни,  
 О груды слов, порой находишь стих желанный.]

Правда, тоже безудержный: «...здесь, в погоне за метафорой, только что свернувшей за угол, там, соединяя слова, переворачивая фразы, помешанный на совпадениях, радостных злоупотреблениях перекрестных сплетен, всегда в поисках авантюры в блаженстве и муках, горя от нетерпения и медля». Так, наконец, гедонистический момент этого творчества получает чистейшее выражение в таком мечтательно-фантастическом отношении к бытию, в котором Краус от венской традиции Раймунда и Жирарди приходит к концепции счастья, в которой столько же разочарования, сколько и чувственности. Ее нужно знать, если хотеть понять ту необходимость, на основе которой он боролся против танцевального начала у Ницше, — если вообще не говорить о силе, с которой недочеловек должен был столкнуться со сверхчеловеком.

По рифме ребенок понимает, что он на гребне языка, где он слышит шум всех источников происхождения. Там, наверху, оно дома, это существо, которое после столь долгого молчания в животном и такого количества лжи в проститутке наконец может заговорить в ребенке. «Хороший мозг должен быть в состоянии каждое мгновение детства так наполнить явлениями, что наступает высокая температура» — с подобными фразами Краус устремляется дальше, чем может показаться. Сам он во всяком случае осуществил это требование до такой степени, что ребенок никогда не предстает перед ним предметом, но в картине его собственного детства противником воспитания, которого воспитывает эта позиция противника, а не воспитатель. «Не палку надо было отменить, а учителя, который плохо ею пользовался». Краус не хочет быть никем, кроме того, кто пользуется ею лучше. Его доброжелательность к людям, его сочувствие ограничены этой палкой, с которой он познакомился в том же школьном классе, в котором появились его лучшие стихи.

«Я только один из эпигонов» — Краус — эпигон книги для чтения. «Обеденная молитва немецкого мальчика», «Меч Зигфрида», «Могила в Бузенто», «Как император инспектировал школу» — это были его образцы; внимательный школьник, который их учил, переосмыслил их на свой лад. Так «Кони из Гравелотта» превратились в стихотворение «К вечному миру», и ненависть самых острых из его стихотворений воспламенилась от «Огня в лесу» Хольти, освещавшего наши школьные хрестоматии. И если в судный день не только разверзнутся могилы, но раскроются и книги для чтения, то на музыку «О чем трубят трубы, гусары, вперед» из них выскочит настоящий Пегас детей и сморщенная мумия, кукла из тряпок или желтой слоновой кости, этот единственный создатель стихов, мертвый, высохший, висящий на зашивке своего несущегося коня, с обоюдоострой саблей в руке, блестящий, как его рифмы, режущий с первого дня, он проедет через лес листов, и цветы стиля покроют землю.

Никогда еще язык, отделенный от духа, не был таким совершенным, никогда еще он не был так тесно связан с эросом, как сделал это Краус во фразе: «Чем ближе рассматриваешь слово, тем дальше его ответный взгляд». Это платонова любовь к языку. А близость, от которой слово не может спастись, — это только рифма. Так проявляется в его языке эротическое несоответствие между «далеко» и «близко»: как рифма и имя. Как рифма язык поднимается из мира созданий, как имя он всякое создание поднимает до себя. В «Покинутых» внутреннее взаимопроникновение языка и эроса, которое познал Краус, проявилось в нетронутости величин, напоминающем совершенные греческие эпиграммы и вазовую

живопись. «Покинутые» — они покинуты друг другом. Но их великое утешение в том, что они все вместе. На пороге между *умри* и *будь* они останавливаются. Повернув голову назад, желание «неслыханным образом» прощается навек; отвернувшись от него, душа «необычным способом» бесшумно входит в чужое. Так покинуты вместе желание и душа, но и язык и эрос, рифма и имя. «Покинутым» посвящен пятый том «Слов и стихов». Их касается только посвящение, которое есть не что иное, как признание в платонической любви, которая не искупает на возлюбленном вину за желание, но владеет им в имени, и в имени носит его на руках. Этот человек, целиком сосредоточенный на себе, не знает иного самоотречения, кроме благодарности. Его любовь — это не обладание, а благодарность. Благодарность и посвящение. Потому что благодарить означает чувствам придавать имена. Как возлюбленная становится далекой и мерцающей, как ее крошечность и свечение вытягиваются именем — это единственный любовный опыт, о котором знают «Слова и стихи». И отсюда: «Без женщины жить легко. Тяжело сознавать, что без женщины прожита жизнь».

В языковой сфере имени, и только в ней, раскрывается основной метод полемики Крауса — цитирование. Прочитывать слово означает окликнуть его по имени. Достижения Крауса в этом смысле, его высшая ступень измеряются тем, что даже газету он делает подходящим источником цитат. Он погружает ее в свою собственную сферу, и фраза вдруг вынуждена убедиться: в самой гуще журналов она не защищена от столкновения с голосом, спустившимся на крыльях слова, чтобы вырвать ее из ночи. Великолепно, когда она приближается не карая, а в стремлении спасти, как на шекспировских крыльях, в той строчке, где сообщают домой об Аррасе, о том, как на рассвете, на последнем, разбитом дереве пред его позицией запел жаворонок. Одна-единственная строчка, и даже не его собственная, достаточна Краусу, чтобы спасителем спуститься в этот ад, единственное препятствие: «То соловей — не жаворонок был... / Он здесь всю ночь поет в кусте гранатном»<sup>1</sup>. В спасительных и карающих цитатах язык выступает как мать справедливости. Она называет слово по имени, выламывает его из разрушенной взаимосвязи, но именно этим возвращает его к его происхождению. В конструкции нового текста оно не кажется бессмысленным, оно звучит и подходит. Как рифма оно собирает аналогичное силой своего воздействия; как имя оно одиноко и невыразительно. Оба эти царства — начало и разрушение — документируются в смысле языка в цитате. И наоборот, там,

<sup>1</sup> Шекспир В. Ромео и Джульетта // Полн. собр. соч. М.: Искусство. Т. 3. С. 87. Пер. Т. Шепкиной-Куперник



где они проникают друг в друга, — в цитате — язык становится совершенным. В ней отражается язык ангелов, в котором все слова, отделенные от идиллических связей смысла, становятся эпиграфами в Книге Бытия.

Из своих полюсов — классического и реального гуманизма — цитата у этого автора обнимает весь круг мира его образов. Шиллер, правда неназванный, стоит рядом с Шекспиром. «Благородство есть и в нравственном мире. Простые натуры платят своими делами, те же — своим существом» — этот классический дистих в скрещении великолепного благородства и прямолинейности гражданина мира демонстрирует утопическое прибежище для бегства, где веймарский гуманизм чувствовал себя как дома, — позднее его зафиксировал Штифтер. Для Крауса это решающий момент, что происхождение он переводит в это прибежище бегства. Довести буржуазно-капиталистические обстоятельства, возвратить к тому положению, в котором они никогда не находились, — вот его программа. Но оттого он не менее остается последним гражданином, претендующим на то, чтобы его значение определялось самим его существованием, а экспрессионизм стал образом его судьбы, потому что здесь его позиции впервые пришлось оправдать себя перед революционной ситуацией. Именно то, что экспрессионизм пытался справиться с ней не действиями, а самим существованием, привело к его сконцентрированным и резким образам. Так получилось, что он стал последним историческим прибежищем для личности. Вина, угнетавшая его, и чистота, которую он проповедовал, — то и другое относилось к фантому аполичного, «естественного» человека, возникшему в конце этого регрессивного развития и разоблаченному Марксом. «Человек как член буржуазного общества, — писал Маркс, — аполитичный человек, представляется соответственно естественным человеком... Политическая революция разлагает буржуазную жизнь на составные части, не революционизируя сама эти части и не подвергая их критике. Она относится к буржуазному обществу, к миру потребностей, труда, частных интересов, частного права как к основе своего существования... то есть как к своей естественной базе... Действительный человек признается только в образе эгоистического индивидуума, подлинный человек — в образе абстрактного *Citoyen*... Только тогда, когда действительный индивидуальный человек вновь вбирает в себя абстрактного гражданина государства и как индивидуальный человек в своей эмпирической жизни, в своем индивидуальном труде, в своих индивидуальных обстоятельствах становится представителем вида... и поэтому больше не отделяет от себя общественную силу в ви-

---

\* Гражданин (фр.).



де политической силы, только тогда осуществляется человеческая эмансипация». Реальный гуманизм, который здесь у Маркса противопоставлен классическому, открывается у Крауса в ребенке, становящийся человек поднимет голову навстречу идолам идеального романтического природного существа так же, как и образцового гражданина. В духе этого становления Краус исправлял книгу для чтения, особенно внимательно занимался немецким образованием, которое, по его мнению, качалось на волнах журналистского произвола. Отсюда «Лирика немцев»: «Не тот, кто хотел, / — сумел, кто мог». Их бросает от сущности к виду. / Не Клаудиус — их лирический бог, / а Гейне». Однако то, что становящийся человек определяется не в природном пространстве, а в человеческом пространстве, в борьбе за свободу, что он узнается по позиции, которую он вынужден занять в борьбе против эксплуатации и нужды, что не существует идеалистического, а только материалистическое освобождение от мифа и чистота не заключена в самом происхождении существа, а только возможность очищения, следы этого в реальном гуманизме Крауса появились очень поздно. Только отчаявшись, он обнаружил в цитате силу: не сохранять, а очищать и извлекать из связей, разрушать; единственное, в чем еще остается надежда, что кое-что сохранится из этого времени, именно потому, что было из него вынута.

Так подтверждается: буржуазные добродетели — это действенные силы этого человека с самого начала; в рукопашных боях они приобрели агрессивный характер. Но никто уже больше не может их распознать, никто не может оценить ту необходимость, на основе которой этот великий бюргерский характер превратился в комедианта. Хранитель языковой традиции Гёте стал полемистом, а безукоризненный человек чести — бешено злым. Но так должно было быть, потому что он задумал начать менять мир со своего класса у себя дома, в Вене. И когда, осознав безнадежность своих усилий, он оборвал посередине, то вновь передал это дело в руки природы, на сей раз разрушающей, а не творящей.

Дай зонам стоять! Сделай великой цель!  
О солнечном торжестве вечность провозгласи!  
Вытянись, словно копье, громоподобный свет,  
И заставь онеметь скрежещущую смерть.

Колокол золотой, расплавься в собственный жар  
И порази навсегда космического врага  
Пламенем в лицо. Мне бы Навина мощь!  
Знай, устроил бы я новый Гаваон!

*Пер. Евг. Головина.*

На этой раскрепощенной природе основано позднее политическое кредо Крауса, разумеется нечто противоположное патриархальным понятиям Штифтера, — вот признание, в котором все удивляет, все непонятно, но все сводится к одному, что сохраняется это не в самой крупной печати «Факела» и что сильнейшая буржуазная проза послевоенного времени может быть обнаружена в забытом номере «Факела» — ноября 1920 года.

«То, что я имею в виду, — я хочу хоть раз поговорить по-немецки с этим нечеловеческим отродьем — владельцем поместий и крови и их прихлебателями, поговорить с ними, потому что ведь они не понимают по-немецки и мои “противоречия” не дают им судить о моих взглядах, — я имею в виду вот что: коммунизм как реальность — это всего лишь отражение их собственной позорной идеологии, так или иначе, милостью более чистого, идеального происхождения — сложное средство против чистой идеальной цели — черт бы побрал его практику, но да сохранит его Господь для нас как постоянно действующую угрозу головам тех, кто владеет поместьями, и всех прочих для их сохранения и с тем утешением, что жизнь поместий — это не самое высокое, и кто хотел бы посылать на фронта голода и чести отечества. Господь да сохранит его для нас, чтобы этот сброд, который не знает, куда деваться от собственной наглости, не стал еще наглее, чтобы общество тех, кто имеет исключительное право на наслаждение, убежденное в том, что приданное ему человечество узнает достаточно любви, когда получит от него сифилис, хотя бы засыпало в кошмарных снах! Чтобы у него хотя бы пропали желание читать мораль своим жертвам и юмор подшучивать над ними».

Человеческий, благородный, естественный язык — особенно в свете примечательного объяснения Лооса: «Если человеческий труд состоит из одного разрушения, то это действительно человеческий, благородный, естественный труд». Слишком долго акцент делался на творческое. Творческий труд только тот, что не связан с заказом и контролем. Заказанный и контролируемый труд — политический и технический его образцы — оставляет грязь и отбросы, разрушает материал, отчасти и сам результат, критикует условия и во всем этом являет собой полную противоположность дилетантству, в котором купается творчество. Его произведение безобидно и чисто, оно поглощает и очищает мастерство. И поэтому среди нас недочеловек стоит как вестник реального гуманизма. Он преодолевает фразу. Он солидарен не со стройной елкой, а с рубанком, который ее пожирает, не с благородной рудой, а с плавильной печью, которая ее выплавляет. Средний европеец не может в своей жизни избежать соприкосновения с техникой, потому что крепко держится за фетиш творческого существования. Нужно было видеть Лооса в борьбе с драконом «орна-

мент», слышать особое эсперанто существ, созданных Шеербартом, или следить за «Новым ангелом» Клее, который более охотно освобождал людей, отнимая у них, чем стремился их осчастливить, давая, чтобы понять гуманность, чье оправдание есть разрушение.

Разрушительна и та справедливость, которая конструктивным двумисленностям права деструктивно предписывает единство; разрушительно то, как Краус оценивает собственное творчество: «Отстать как вождь я должен в заблуждениях!» Это язык трезвости, который утверждает свою власть надолго, а произведения Крауса уже начали свою долгую жизнь, и он мог бы предпослать им слова Лихтенберга, посвятившего одно из самых своих глубоких произведений «Его Величеству забвению». Так выглядит самооценка, более смелая, чем самоутверждение, когда-то растворившееся в демоническом самоотражении. Чистота и жертва не стали властителями демона, но там, где встречаются происхождение и разрушение, там его власти конец. Как существо из ребенка и людоеда стоит перед ним его укротитель: не новый человек; недочеловек, некий новый ангел. Может быть, один из тех, которые, согласно Талмуду, каждое мгновение вновь создаются бесчисленными толпами, чтобы, подняв перед Богом свой голос, исчезнуть и превратиться в ничто. Стеная, обвиняя, ликуя? Все равно — Краус воспроизвел эфемерную ценность этого так быстро улетающего голоса. Ангел — посланец со старых гравюр.

## РАССКАЗЧИК

### *Размышления о творчестве Николая Лескова*

#### I

Рассказчик — казалось бы, такое близкое слово — вовсе не так реален для нас в своей жизненной деятельности. Он являет собой нечто такое, что почти отдалено от нас и продолжает отдаляться. Представить Лескова-рассказчика<sup>1</sup> — это значит не приблизиться к нему, а, наоборот, еще больше увеличить дистанцию. Если смотреть на него с определенного расстояния, то крупные и простые черты, определяющие личность рассказчика, берут верх над всем остальным. Скажем точнее, они проявляются в нем так, как для наблюдателя, который правильно выбрал дистанцию и угол зрения, выступают в скале очертания человеческой головы или фигуры животного. К поискам дистанции и угла зрения побуждает нас опыт, который накапливается постоянно. Он говорит нам, что искусство повествования перестает существовать. Все реже встречаются люди, способные что-то рассказать без затей. Все чаще просьба рассказать историю приводит в смущение собравшуюся компанию. Кажется, что люди лишаются свойства, которое казалось естественно присущим человеку, самым надежным из всего надежного — способности обмениваться опытом.

---

<sup>1</sup> Николай Лесков родился в 1831 году в Орловской губернии и умер в 1895 году в Петербурге. По своим крестьянским интересам и симпатиям он имеет известное сходство с Толстым, по религиозной ориентации — с Достоевским. Но именно те произведения, в которых это проявилось наиболее полно и определенно, — ранние романы Лескова оказались самой недолговечной частью его творчества. Наиболее значимы его повести и рассказы позднего периода. После окончания войны было много попыток познакомить с ними немецкоязычного читателя. Это небольшие сборники издательства «Музарион» и издательства Георга Мюллера, но главное — Избранные произведения в девяти томах (изд-во Г. Х. Бека).

Причина этого очевидна — опыт теряет ценность. И похоже на то, что, чем дальше, тем больше все погружается в темную бездну. Каждый взгляд в газету подтверждает, что мы опустились еще на ступеньку ниже, что не только внешняя картина мира, но и картина нравственного состояния снова претерпела изменения, которых никто не мог предположить. Этот процесс стал заметен во время войны и с тех пор не может остановиться. Разве мы не видели, что, когда окончилась война, люди возвращались с фронта онемевшими? Не с обогатившимся, а с оскудевшим опытом непосредственного общения. То, что обнаружилось позднее, десять лет спустя, что в потоке послевоенной литературы можно было видеть все, что угодно, только не опыт общения из уст в уста. И это было неудивительно. Потому что никогда еще опыт не был таким обманчивым, какими были стратегия позиционной войны, инфляция в экономике, опыт военных будней и безнравственности властителей. Поколение, которое ездило в школу еще на конке, оказалось под открытым небом, среди природы, где все, кроме облаков, переменилось, а под ними в силовом поле разрушительных потоков и взрывов крошечная хрупкая фигурка человека.

## II

Опыт, передаваемый из уст в уста, — это источник, откуда черпает повествователь. И среди людей, записывающих истории, лучшие те, чья запись максимально приближается к речи многочисленных безымянных рассказчиков. А среди последних есть две разнообразно взаимопроникающие группы. Фигура повествователя принимает реально осязаемый вид только для того, кто представляет себе обе эти группы. «Тот, кто много поездил, может кое-что рассказать», — говорят в народе, думая о рассказчике, прибывшем издалека. Но не менее охотно слушают того, кто, честно работая, прожил жизнь в своей стране и хорошо знаком с ее преданиями и легендами. Если попытаться представить себе древних представителей обеих групп, то одна происходит от оседлых земледельцев, а другая — от мореплавателей-купцов. И действительно, каждая из этих групп создала особый тип рассказчика, а каждый тип сохранял некоторые свои свойства и в последующие времена. Среди новейших немецких авторов Гебель и Готхельф происходят из первой группы, а Зальсфилд и Герсекер — из второй. Но, вообще-то говоря, каждый из этих типов создал только некий основной вид. А реальное возникновение царства повествования на всем его историческом пространстве невозможно без теснейшего взаимодействия и взаимопроникновения этих двух архаических типов. Особенно существенным это взаимопроникновение было в эпоху средневековья с его сознанием первостепенной важ-

ности ремесла. Оседлые мастера и странствующие подмастерья работали вместе в одном помещении, и каждый мастер был когда-то подмастерьем, прежде чем обосновался у себя на родине или чужбине. Если крестьяне и мореплаватели были родоначальниками искусства рассказа, то сословие ремесленников стало его вершиной. Здесь сходились вести из далеких мест, принесенные путешественниками, и вести из прошлого, достояние оседлых людей.

### III

Лесков в далеких временах и дальних пространствах чувствовал себя как дома. Он принадлежал к греко-православной церкви и был искренне религиозным человеком, при этом не менее искренним врагом церковной бюрократии. Так как со светскими чиновниками он также имел мало что общего, официальные должности, которые он занимал, были весьма зыбкими. Положение многолетнего российского представителя крупной английской фирмы для его творчества было, видимо, наиболее подходящим. По делам этой фирмы он много ездил по России, и эти путешествия обогащали его как новым жизненным опытом, так и знанием обстоятельств российской жизни. Так, например, он получил возможность познакомиться с сектантством в России, что оставило след в его рассказах. В русских преданиях Лесков находил союзников в своей борьбе против православной церковной бюрократии. Он создал целый ряд повестей-легенд, главный герой которых — праведник, иногда аскет, который по большей части проводит жизнь в скромном и неустанном труде и самым естественным образом становится святым. Мистической экзальтации для Лескова не существовало. Хотя временами он с удовольствием изображал чудесные события, но и в благочестии своем всегда оставался в сфере надежной реальности. Образец он видел в человеке, который хорошо ориентируется в жизни, не слишком углубляясь в ее проблемы. Такова и его собственная позиция в мирских делах. Не вызывает удивления то, что писать он начал поздно, в 29 лет, после нескольких деловых поездок. Его первый опубликованный труд назывался «Почему в Киеве книги так дороги?». Затем последовали статьи о рабочем классе, алкоголизме, полицейских врачах, купцах без занятий. Они предшествовали появлению повестей и рассказов.

### IV

Ориентация на практические интересы — это характерное свойство многих прирожденных повествователей. Еще более определенно, чем у

Лескова, это можно видеть, например, у Готхельфа, который давал своим крестьянам хозяйственные советы, у Нодье, занимавшегося проблемой безопасности газового освещения, в том же ряду и Гебель, который стремился наполнить копилку своих читателей кое-какими сведениями из естественной истории. Это и есть смысл каждого настоящего повествования. Тайно или откровенно оно направлено на нечто полезное. Это может быть польза морального порядка, практические указания или, скажем, поговорка, какая-то жизненная мудрость. Во всяком случае рассказчик — человек, который способен дать читателю совет. И если сегодня «дать совет» звучит старомодно, то только потому, что ослабевает потребность обмена опытом. Так что ни себе, ни другому мы не можем теперь ничего посоветовать. Совет — это не столько ответ на вопрос, сколько суждение о продолжении той истории, которая еще происходит. И для начала надо хотя бы иметь возможность ее рассказать (совершенно независимо от того, что человек вообще ровно настолько готов принять советы, в той мере, в какой он согласен говорить о своей ситуации). Совет, вплетенный в материю живой жизни, — это житейская мудрость. Искусство рассказа вымирает точно так же, как мудрость, эпический аспект истины. Это процесс, идущий издалека. И нет ничего более нелепого, чем стремление увидеть в нем явление «упадка» или тем более «модерна». Это, скорее всего, побочное явление светской исторической активности, которая постепенно вытеснила повествование из сферы живой речи и одновременно открыла в нем красоту уходящего.

## V

Самым ранним признаком процесса, который завершился закатом искусства повествования, было возникновение романа в начале нового времени. То, что отделяет роман от рассказа (и от эпического в собственном смысле), — это его обязательная ориентация на книгу. Распространение романа оказалось возможным только с развитием книгопечатания. Традиционное устное эпическое искусство совершенно иного качества, чем то, что составляет основу романа. Оно выделяет роман среди всех других форм прозаического творчества — сказки, саги, даже новеллы, — так как роман не возникает из устной традиции и не входит в нее. Но в первую очередь он отличается от рассказа. Рассказчик черпает свой материал из своего собственного опыта или опыта описанного. И затем превращает его в опыт тех, кто слушает историю. Автор романа находится в изоляции. Место рождения романа — это индивидуум в одиночестве, он больше не может обсуждать свои важнейшие проблемы как пример для других, не может дать или попросить совета. Писать роман — это



значит доводить до предела в своем изображении те явления человеческой жизни, которые не поддаются измерению. Находясь в водовороте жизни и рассказывая о нем, роман демонстрирует глубокую растерянность живущего. Первая большая книга этого типа — «Дон Кихот» сразу обнаруживает, что душевное величие, храбрость, готовность помочь одного из самых благородных людей — Дон Кихота, оставшись без всякого совета, не смогли сохранить ни капли мудрости. Когда в течение веков время от времени предпринимались попытки придать роману поучительный характер, — наиболее наглядно это видно в «Годах странствий Вильгельма Мейстера», — то сама форма романа неизбежно начинала трансформироваться. Воспитательный роман, наоборот, ни в коей мере не отступает от структурной основы романа. Интегрируя процесс общественного развития в развитие личности, он находит для законов, управляющих этим процессом, некое весьма непрочное оправдание. Легитимность этих законов соотносится с действительностью очень приблизительно. Сама эта приблизительность в воспитательном романе становится событием.

## VI

Превращение эпических форм в ритмические можно себе представить примерно как те трансформации, которые в течение тысячелетий претерпевает поверхность земли. Формы человеческого общения вряд ли возникали и исчезали быстрее. Роману, начало которому было положено еще в древности, потребовались столетия, прежде чем в эпоху возникновения буржуазии он смог вобрать в себя такие элементы, которые привели к его расцвету. По мере возникновения этих элементов рассказ все более отходил в область архаического, он сумел освоить новое содержание, однако оно ничего не определяло. Поскольку важнейшим инструментом классического капитализма является пресса, мы наблюдаем, как по мере укрепления господства буржуазии появился способ общения, на который, каким бы давним ни было его происхождение, эпические формы до того никогда не имели определяющего влияния. Однако теперь это именно так. И тут обнаруживается, что она не менее чужеродна рассказу, но много опаснее, чем роман, который она, кстати сказать, также подвела к кризису. Этот новый способ общения — информация.

Вильмесон (Villemessant), основатель «Фигаро», определил сущность информации в знаменитой формуле: «Моим читателям я имел обыкновение говорить, что пожар на чердаке Латинского квартала важнее революции в Мадриде». Это показывает с полной ясностью, что приходящая издалека информация интересует людей гораздо меньше, чем то, что относится к событиям близкого нам окружения. Вести издалека быть то

пространственно удаленных стран или предания далеких времен, обладают авторитетом, усиливающим впечатление, даже если оно не подлежит проверке. Между тем как информация претендует на немедленную проверку. Это первое, отчего она «сама по себе» представляется «понятной». Зачастую она не более точна, чем вести былых времен. Но если предания часто основаны на чудесах, то неперенным условием для информации является убедительность. Именно поэтому она несовместима с самим духом повествования. Если оскудевает искусство повествования, то решающая роль в этом принадлежит именно информации. Каждое утро нам сообщают о новостях во всем мире. Но странных историй нам все равно не хватает. Это происходит потому, что любое сообщение сопровождается объяснением. Иными словами, почти ничто из происходящего не является предметом рассказа, все достается информации. Теперь уже искусство рассказа наполовину в том и состоит, чтобы, описывая какое-то событие, избежать объяснений. Тут Лесков — великий мастер (вспомним хотя бы пьесы «Обман» и «Белый орел»). Сюжет чрезвычайный, чудесное излагается с невероятной доскональностью, психологические объяснения происходящего совершенно не навязываются читателю. Ему предоставлена полная возможность трактовать дело так, как он его понял. Так повествование получает размах, недоступный информации.

## VII

Лесков учился у древних. Первым повествователем греков был Геродот. В 14-й главе третьего тома его «Истории» есть сюжет, из которого многому можно научиться. Он рассказывает о Псаммените. Когда египетский фараон Псамменит был разбит и пленен царем персов Камбисом, последний стремился к тому, чтобы унижить пленника. Он приказал выставить Псамменита на дороге, по которой должно было проследовать триумфальное шествие персов. Дальше он устроил так, чтобы пленник увидел свою дочь, которая, теперь рабыней, шла с кувшином к колодцу. Наблюдая этот спектакль, все египтяне стонали и причитали, один только Псамменит стоял неподвижно и молчал, глядя в землю. И затем когда он увидел, как вместе с другими ведут на казнь его сына, он опять-таки остался неподвижным. Но чуть позже, узнав среди пленных своего старого верного слугу, он начал бить себя по голове, выказывая тем глубокую печаль.

Из этой истории видно, что значит настоящее повествование. Информация представляет интерес тогда, пока она нова. Она живет только в этот момент, она должна исчерпать и объяснить себя, не теряя времени. Иное дело — рассказ. Он не растрачивает себя. Концентрируя и сохра-

няя свою силу, он еще долго способен развиваться. Так, Монтень вернулся к истории египтянина и спрашивал себя: «Почему он был охвачен скорбью только при виде слуги?» И отвечает: «Он был так переполнен горем, что это стало последней каплей, чтобы прорвать плотину». Это сказал Монтень. Но можно подумать и по-другому: «Судьба детей не тронула фараона, потому что это его собственная судьба». Или еще так: «На сцене нас трогает многое, что оставляет равнодушным в жизни. Для фараона этот слуга — актер». Или: «Острая душевная боль накапливается и прорывается только тогда, когда наступает разрядка. Взгляд на слугу стал такой разрядкой». Геродот не объясняет ничего. Совершенно сухой рассказ. Именно поэтому история из жизни Древнего Египта спустя века еще способна вызывать удивление и потребность подумать. Подобно семенам, пролежавшим тысячелетия в безвоздушном пространстве пирамид и сохранившим всхожесть.

## VIII

Ничто так не сохраняет в памяти рассказ, как целомудренное немногословие, которое не допускает никакого психологического анализа. И чем естественнее выглядит у рассказчика отсутствие психологических нюансов, тем больше оснований рассчитывать на то, что история останется в памяти слушателя, тем полнее она включается в его собственный опыт, тем с большим удовольствием рано или поздно он будет рассказывать ее другим. Этот процесс ассимиляции, происходящий где-то в глубине, требует душевной разрядки, которая достигается все труднее и труднее. Если сон — это максимальная разрядка физического напряжения, то скука — то же самое для душевного. Скука — это волшебная птица, она высиживает яйца опыта. Шум листвы в лесу может ее спугнуть. Ее гнезда, те виды деятельности, которые связаны со скукой, в городах уже вымерли да и в деревне в значительной степени. Поэтому утрачивается способность слушать и вовсе исчезает общность слушающих. Искусство рассказывать истории состоит в том, чтобы иметь возможность и в дальнейшем продолжать рассказ. Оно исчезает, когда истории не запоминаются. Оно исчезает потому, что рассказчик перестает ткать и прясть, в то время, как его слушают. Чем более слушатель увлечен рассказом, тем лучше он запоминает. Если он захвачен ритмом рассказа, тогда он слушает так, что способность самому ее потом рассказывать возникает сама собой. Так возникает эта сеть, в которую вплетается талант рассказчика. Сеть, которая создавалась тысячелетиями в кругу древнейших форм ремесел, а сегодня расплетается со всех концов.

## IX

Рассказ, долго существовавший среди селян, мореплавателей, позднее горожан, и сам в конце концов стал ремесленной формой общения. Суть рассказа не в том, чтобы рассказать о деле в чистом виде, о деле «самом по себе», как в информации или рапорте. Он погружает это дело в жизнь рассказчика, чтобы затем вновь извлечь его оттуда. Оно оставляет в рассказе след рассказчика, как на поверхности глиняной миски отпечатался след руки гончара. Это склонность рассказчика начинать историю с изображения обстоятельств, в которых он сам пережил то, что предстоит рассказать, если история вообще не повествует о событиях собственной жизни. Лесков начинает «Обман» с описания поездки по железной дороге, во время которой он якобы услышал от случайного попутчика о событиях рассказа. В другом случае он вспоминает похороны Достоевского, где познакомился с героиней рассказа «По поводу Крейцеровой сонаты», или оказывается в обществе любителей чтения, где говорилось о случае, ставшем сюжетом «Интересных мужчин». Так, его след постоянно ощущается в рассказах, след если не участника событий, то того, кто о них сообщает.

Между прочим, это практическое искусство повествователя Лесков и сам воспринимал как ремесло. «Писательство, — говорится в одном из его писем, — это для меня не свободное искусство, а ремесло». Неудивительно, что ремесло воспринималось им как нечто близкое, тогда как индустриальный прогресс оставался для него чуждым. Толстой, видимо понимавший это, касался иногда самого главного качества дара Лескова-повествователя, называя его первым, «кто указал на несовершенство экономического прогресса. ...Странно, что так много читают Достоевского... И наоборот, я просто не понимаю, почему не читают Лескова. Он правдивый писатель». В его лукавой, озорной истории «Левша», нечто среднее между легендой и шванком, Лесков восславил народное искусство тульских ювелиров. Шедевр их мастерства — стальная блоха попала на глаза Петру Великому и убедила его в том, что русским нечего стыдиться англичан.

Духовный облик того круга ремесленников, из которого происходит автор, должно быть, никогда не был изображен столь значительным, как у Поля Валери. Он говорит о замечательных явлениях в природе, безукоризненных жемчужинах, прекрасно выдержанных винах, совершенно созданных существах и называет их «бесценным творением длинной цепи аналогичных причин». Это скопление причин имеет лишь одну границу во времени — совершенство. «Этой терпеливой работе природы, — говорит дальше Валери, — человек когда-то подражал. Миниатюры, поразительная, великолепная резьба по слоновой кости. необыкновенно

красиво обработанные камни, творения из лакированного дерева или живописные полотна, краски на которых ложатся тонкими, прозрачными слоями один на другой... — все эти создания терпеливых самоотверженных усилий теперь исчезают, и прошли те времена, когда время не имело значения. Сегодня человек уже не занимается тем, чего нельзя было бы сократить». В самом деле, человеку удалось сократить даже повествование. Мы наблюдали возникновение *short story*<sup>\*</sup>, который полностью порвал с устной традицией и уже не допускает, чтобы тонкие прозрачные слои покрывали друг друга, он дает очень точную картину того, каким способом совершенный рассказ вычленяется и выступает из наслоений последующих вариантов.

## Х

Валери заканчивает свои наблюдения следующей фразой: «Кажется, что, чем меньше люди думают о вечности, тем менее они стремятся к продолжительной работе». С давних времен самым мощным источником мыслей о вечности была смерть. Если эта мысль исчезает, то мы можем сделать вывод, что изменился облик смерти. Оказывается, это изменение того же порядка, как и то, что потребность в передаче опыта исчезала по мере того, как оскудевало искусство повествования.

Можно проследить, как в течение веков в общественном сознании мысль о смерти теряла осязаемость и силу воздействия. На своих последних этапах этот процесс заметно ускорился. А на протяжении XIX века буржуазное общество с помощью гигиенических, социальных, частных и общественных мероприятий получило побочный результат, который возможно был в подсознании его главной целью: у людей появилась возможность быть избавленными от необходимости смотреть на умирающего. Умирание, когда-то публичное событие в жизни отдельного человека, высокий пример для других (вспомним средневековые картины, где на смертном одре человек лежит как не троне, а в распахнутых дверях дома умирающего теснится народ), в новое время все более вытесняется из поля зрения живущих. Когда-то не было дома, даже комнаты, где кто-нибудь когда-то не умер. В средние века воспринимали пространственно и те значительные слова, которые были сказаны о чувстве времени в надписи на песочных часах в Ибнице: «*Ultima multis*»<sup>\*\*</sup>. Сегодня граждане находятся в помещениях, не запятнанных смертью, а, когда дело приближается к концу, наследники выпроваживают их в санатории или больницы. Но дело в том, что не знание и

---

\* Рассказ (*англ.*).

\*\* Для многих — последний (час) (*лат.*).

мудрость человека, а прежде всего прожитая им жизнь — а именно из этого материала создаются истории — получает смысл традиции на смертном одре. Подобно тому как в душе человека при жизни приходит в движение целая вереница образов, состоящая из меняющихся обликов собственной личности, в которых он, сам того не сознавая, встречается с самим собой, так на его лице, в мимике и взглядах возникает незабываемое, что придает необычайное значение всему, что его касается. Пусть это будет последний нищий, умирая он делается значительным в глазах живых. Этот авторитет смерти стоял у колыбели искусства рассказа.

## XI

Смерть — это разрешение рассказать обо всем. Смерть одолжила рассказчику свой авторитет. Иными словами, его истории возвращают к истории природы. В очень наглядной форме это замечательно выражено несравненным Иоганном Петером Гебелем. В «Сокровищнице рейнских друзей» есть история «Нежданное свидание». Она начинается с помолвки молодого парня, который работает в Фалунских рудниках. Накануне свадьбы под землей, в своей штольне, он умирает смертью горняка. Невеста хранит ему верность и после смерти и живет так долго, что глубокой старушкой узнает своего жениха, когда однажды из заброшенной штольни извлекли труп, который под воздействием железного купороса не подвергся разложению. После этого свидания смерть и взяла ее. И когда в ходе рассказа Гебель почувствовал необходимость показать все эти долгие годы, он сделал это следующим образом: «За это время город Лиссабон в Португалии был разрушен землетрясением, окончилась Семилетняя война, умер император Франц Первый, был отменен Орден иезуитов, Польша подверглась разделу, императрица Мария Терезия скончалась, казнили Шруензе, Америка стала независимой, а французы и испанцы объединенными усилиями не смогли захватить Гибралтар. Турки блокировали генерала Штейна в Петеранской пещере в Венгрии, а император Иосиф тоже умер. Шведский король Густав завоевал русскую Финляндию, началась французская революция и долгая война, император Леопольд Второй также сошел в могилу. Наполеон захватил Пруссию, англичане бомбили Копенгаген, а землепашцы сеяли и собирали урожай. Мельники мололи, кузнецы ковали, а горняки добывали металлы в своей подземной мастерской. И когда в Фалуне в 1809 году...» Никогда еще ни один повествователь не вплел так тесно свой рассказ в историю, как это сделал Гебель посредством такой хронологии. Прочтите ее внимательно. Смерть появляется с такой же ритмичной регулярностью, как косцы, которые в своей процессии на соборных часах ровно в полдень поворачивают назад.



## XII

Любое исследование определенной эпической формы должно решить вопрос о том, как эта форма соотносится с летописью истории. Более того, можно пойти дальше и подумать о том, не является ли она равнодушной по отношению к творческому началу среди всех этих форм. Тогда можно было бы сказать, что написанная история соотносится с эпическими формами так, как белый свет — с цветами спектра. Как бы там ни было, но среди эпических форм нет ни одной, которая воспринималась бы в чистом, лишенном всяких красок свете исторической летописи, неоспоримая, как хроника. В широком спектре хроники способы, которыми можно рассказывать, различаются как оттенки одного и того же цвета. Хронист — это рассказчик истории. Вспомним то место из Гебеля, оно звучит совершенно как хроника, и мы сможем без труда увидеть разницу между тем, кто пишет историю, — историком и тем, кто ее рассказывает, — хронистом. Историк обязан так или иначе объяснять события, с которыми он имеет дело, он ни в коем случае не может удовлетвориться тем, чтобы просто продемонстрировать их как образцы движения жизни. Между тем именно так поступает хронист, особенно ярко это проявляется у классических представителей этого жанра в средние века, именно они были предшественниками летописцев новейшего времени. Исходя из того, что в основе их описания истории лежит некая божественная идея спасения, они заранее отвергали задачу какого-либо доказательного объяснения. Оно заменяется таким истолкованием, которое не исходит из четкого соотнесения определенных событий, а пытается понять, как они укладываются в великое, непостижимое движение жизни.

Окажется ли ход вещей обусловленным исторической идеей спасения или естественными причинами, не имеет значения. В каждом рассказчике заключен хронист в трансформированной, светской форме. Лесков — один из тех, чье творчество наиболее ярко демонстрирует это. Хронист с ориентацией на идею спасения и простой рассказчик так тесно переплелись в его творчестве, что иной раз трудно различить, что является канвой этой ткани — золото религиозного или многоцветие светского взгляда на жизнь. Вспомним рассказ «Александрит», который возвращает читателя к тому, «что все это было в старину, когда и камни в недрах земли, и планеты в выси небесной — все были озабочены в судьбе человека, а не нынче, когда и в небесах горе, и под землею — все охладело к судьбе сынов человеческих и несть им оттуда ни гласа, ни послушания. Все вновь открытые планеты уже не получили никаких должностей для гороскопов, много есть и новых камней, и все они смерены, свешены; сравнены по удельной тя-



жести и плотности, и затем ничего они нам не вешают, ни от чего не пользуются. Прошел их черед говорить с человеком...».

Как видно, течение жизни, передаваемое в этом рассказе Лескова, едва ли возможно однозначно истолковать. Идет ли здесь речь об идее спасения или естественных процессах? Ясно лишь одно — это именно течение жизни вне каких-либо собственно исторических категорий. Время, когда человек жил в гармоничном созвучии с природой, давно позади, говорит Лесков. Шиллер называл это время эпохой наивной поэзии. Рассказчик сохраняет ему верность, его взгляд не отрывается от того циферблата, перед которым проходит процессия, где смерть, смотря по обстоятельствам, выступает то предводителем, то жалким запоздавшим гостем.

### XIII

Редко отдают себе отчет в том, что наивное отношение слушателя к рассказчику возникает из желания запомнить услышанное. Приманка для непосредственного слушателя — это возможность убедиться в том, что услышанное удастся потом пересказать. Память — это главное эпическое свойство. Только обширная память позволяет, с одной стороны, охватить ход вещей и, с другой — смириться с их исчезновением, с могуществом смерти. Неудивительно, что для простого человека из народа, каким его однажды придумал Лесков, царь, центр вселенной, где разыгрываются его истории, обладает прекрасной памятью. «Наш император, — говорится там, — и вся его семья имеют удивительную память».

Мнемозина вспоминающая была у греков музой эпического искусства. Это имя приглашает наблюдателя обратиться назад к всемирно-историческому водоразделу. Дело в том, что если записываемое по воспоминаниям — летопись представляет собой нечто творчески индифферентное среди различных эпических форм (как крупная проза творчески индифферентна в отношении стихотворных размеров), то ее старейшая форма — эпос в силу чего-то вроде творческой индифферентности включает в себя рассказ и роман. Когда же с течением времени роман стал отделяться от родной почвы — эпоса, оказалось, что художественный элемент эпического — память выявляется в нем совсем по-иному, чем в рассказе.

Воспоминание создает цепь той традиции, которая сообщает о происходящем от поколения к поколению. Оно составляет художественный элемент эпики в широком смысле. Оно охватывает все особые художественные типы эпического. Среди них на первом месте тот, который воплощает рассказчик. Воспоминание образует сеть, соединяющую все истории. Одна история следует за другой так, как это часто бывало у вели-

ких рассказчиков, особенно восточных. В каждой такой истории живет Шехерезада, которой в любой момент рассказа может прийти в голову новая история. Это и есть эпическая память и собственно художественное в рассказе. Существует и некая противоположность этому — это художественная субстанция, существующая прежде всего в романе, то есть собственно в эпосе, еще не отделившаяся от того художественного, что скрыто в рассказе. Впрочем, в эпосах это иногда ощущается. Например, в торжественных местах у Гомера, как обращение к музам в начале. В таких случаях заявляет о себе увековечивающая память романиста, противоположная короткой памяти рассказчика. Первое относится к *одному* герою, *одному* неверному пути, *одному* бою, второе — ко многим рассеянным событиям. Иными словами, память как художественная основа романа существует рядом с воспоминанием, художественным качеством рассказа, после того как с распадом эпоса единство происхождения обоих жанров нарушилось воспоминанием.

#### XIV

«Никто, — сказал Паскаль, — не умирает таким бедным, чтобы ему нечего было оставить после себя». Это, конечно, касается и воспоминаний, правда, они далеко не всегда находят наследников. Романист принимает такое наследство, и часто с глубокой меланхолией. В одном романе Арнольда Беннета о покойной говорится, что она вообще ничего не имела от действительной жизни. Именно так обычно и выглядит то наследство, которое достается романисту. Что касается этой стороны вопроса, то важнейшую мысль высказал Георг Лукач, который видел в романе форму трансцендентальной безродности. Вместе с тем, согласно Лукачу, роман — это единственная форма включения времени в число основополагающих принципов. «Время, — говорится в «Истории романа», — может стать основополагающим только тогда, когда прервется связь с трансцендентальной родиной... Только в романе смысл отделяется от жизни, то есть существенное от временного. Можно даже рискнуть утверждать: все внутреннее содержание романа есть не что иное, как борьба против могущества времени... И отсюда возникают... порожденные подлинной эпикой переживания времени: надежда и воспоминание... Только в романе возможно... творческое... воспоминание, которое точно изображает и трансформирует объект... Дуализм внутреннего и внешнего мира может быть «преодолен» для субъекта только тогда, когда он сможет увидеть... единство всей своей жизни на основе воспоминания о сконцентрированном потоке прошлой жизни... Понимание это-

го единства... — это постижение с помощью интуитивного предчувствия недоступного и потому не подлежащего обозначению смысла жизни».

«Смысл жизни» — это действительно то главное, вокруг чего организуется роман. Но сам вопрос о смысле жизни есть не что иное, как выражение беспомощности, сразу осязаемой читателем при вступлении в эту написанную жизнь. Тут «смысл жизни», там «мораль истории», именно эти объявленные цели противопоставляют роман и рассказ, по ним можно судить, насколько различное место занимают эти формы искусства. Если самым ранним совершенным образцом романа является «Дон Кихот», то самым поздним можно, видимо, считать «Воспитание чувств». В последних словах этого романа смысл, определявший каждое действие в эпоху, когда обозначилось начало упадка буржуазного общества, выглядит как дрожжи на дне кубка жизни. Фредерик и Делорье вспоминают о днях своей юности, когда они были друзьями. Тогда произошла небольшая история: как-то они украдкой, с опаской отправились в публичный дом родного города с единственной целью — вручить патронессе букет цветов из собственного сада. Об этом случае они вспоминали три года спустя, и каждый дополнял другого. «Может быть, это самое прекрасное, что было в нашей жизни», — говорил Фредерик, когда история была рассказана. «Да, ты, наверное, прав, это было самое прекрасное в нашей жизни», — согласился Делорье. Это признание стоит в конце романа, такой конец подходит в сущности только для рассказа. Ведь нет такого рассказа, который не давал бы права на вопрос: а что было дальше? Между тем как роман ни при каких обстоятельствах не может переступить ту границу, где, поставив слово «конец», он пригласил бы тем самым читателя, ощутившего смысл жизни, придать ему характер осязаемой реальности.

## XV

Тот, кто слушает историю, пребывает в обществе рассказчика, даже тот, кто читает, тоже отчасти находится в обществе. Читатель романа совершенно один. Больше, чем любой другой читающий. (Даже в стихах обычно как бы слушаешь произносимые голосом слова.) В своем одиночестве читатель романа стремится освоить свой материал более основательно, чем все остальные. Он готов с жадностью проглотить его весь без остатка. Он хватается и поглощает материал, как огонь в камине уничтожает поленья. Напряжение, пронизывающее роман, очень напоминает сквозняк, который раздувает пламя в камине и заставляет его играть.

На сухом материале разгорается жгучий интерес читателя. Что это значит? «Человек, который умирает в 35 лет, — сказал однажды Морис Хайман, — каждый момент своей жизни является человеком, который

умирает в 35 лет». Нет ничего сомнительнее этой мысли. И все лишь потому, что неправильно использована грамматическая форма времени. Истина, которая имелаась здесь в виду, звучит по-настоящему вот как: человек, который умер в 35 лет, будет в воспоминаниях в каждый момент своей жизни казаться человеком, который умирает в 35 лет. Иными словами, мысль, которая не придает смысла реальной жизни, непрекращаема для жизни, о которой вспоминают. Именно так лучше всего можно показать сущность героя романа. «Смысл» его жизни раскрывает только его смерть. Однако читателя романа интересуют люди, по которым он может понять «смысл жизни». Поэтому он должен так или иначе быть готовым к тому, чтобы пережить их смерть. На худой конец косвенно, поскольку роман окончен. Но лучше непосредственно. Как читатель может узнать, что смерть уже ожидает героя романа, что это будет определенная смерть в совершенно определенном месте? Это тот вопрос, который питает интерес читателя к тому, что происходит в романе.

Итак, роман значителен не тем, что он чему-то учит, показывая нам чужую судьбу, а тем, что пламя, сжигающее эту судьбу, отдает нам то тепло, какого мы никогда не получим от собственной жизни. То, что читателя влечет к роману, — это надежда согреть свою остывающую жизнь перед смертью.

## XVI

Горький говорил, что Лесков — это писатель, глубоко укоренившийся в народе и совершенно незатронутый чужими влияниями. Великий повествователь всегда укоренен в народе, прежде всего это касается характера писательской техники, так сказать ремесла. Стиль крестьянина, мореплавателя, горожанина отражен в этой технике в разных стадиях и степенях экономического развития, точно так же разнообразны и понятия, в которых для нас определяется накопленный опыт. (Не говоря уже о существенной доле участия, внесенной в искусство повествования сословием торговцев. Их роль в меньшей мере заключается в том, чтобы усиливать воспитательный смысл рассказа, чем в привлечении внимания слушателя с помощью утонченных хитросплетений. Глубокий след этого виден в историях «Тысяча и одной ночи».) Короче говоря, понятия, за которыми скрывается все богатство множества повествований, исключительно разнообразны несмотря на ту элементарную роль, которую рассказ играет в обычной жизни человека. Религиозное начало, которое так осязаемо у Лескова или Гебеля, представляется естественно включенным в педагогическую перспективу просвещения, у По это какая-то зашифрованная традиция и, наконец, у Киплинга — последнее прибе-

жище в жизненном пространстве британских моряков и солдат колониальных войск. При этом общим для великих повествователей является легкость, с какой они, как по лестнице, переходят вверх и вниз по ступенькам своего опыта. Лестница эта, которая устремляется внутрь земли или теряется в облаках, есть образ коллективного опыта, при этом глубочайший шок опыта индивидуального, — смерть не является для него препятствием или пределом.

«И если они не умерли, то живы еще и сегодня», — говорится в сказке. Сказка, которая и по сей день первый советчик для детей, потому что когда-то она была первым советчиком для человечества, продолжает существовать в рассказе. Первым подлинным рассказчиком был и остается сказочник. Там, где нужен был добрый совет, сказка его давала, где было больше беды, сказка всегда помогала. Это была мифическая беда. А сказка сообщает весть о том, что в давние времена предпринимало человечество, чтобы стряхнуть с себя кошмар мифа, камнем лежавшего на сердце. Мы видим это в образе дурачка — человек изображает из себя дурачка в борьбе против мифа, так же как в образе младшего брата. По мере отдаления от мифических древних времен шансы их возрастают. Это видно и в образе того, кто отправился в путь, чтобы научиться страху, но все, чего мы боимся, становится понятным. Мы видим на примере умного, что вопросы, которые задает миф, просты, как вопросы сфинкса. На примере зверей, которые приходят на помощь ребенку в сказке, мы видим, что природа служит не только мифу, но гораздо более охотно существует рядом с человеком. Самое правильное — так сказка когда-то учила человечество и так учит до сих пор детей — противостоять мифическим силам мира хитростью и веселостью. (Таким образом, сказка видит два полюса мужества в диалектическом соотношении: мужество низшего сорта [т. е. хитрость] и веселость.) Раскрепощающее волшебство, которым обладает сказка, не вводит природу в игру каким-то мифическим образом, но как бы намекает на некий контакт с раскрепощенным человеком. Взрослый человек ощущает этот контакт лишь время от времени, а именно когда он счастлив. Для ребенка контакт приходит из сказки и делает его счастливым.

## XVII

Мало кто из повествователей сохранил столь тесное родство со сказкой, как Лесков. Здесь речь идет о тенденциях, которые поддерживались догмами греко-католической церкви. В ее догматике, как известно, особую роль играет отвергнутая римской церковью идея Оригена об апокатастасисе — принятии в рай каждой души. Лесков находился под боль-

шим влиянием Оригена. Он намеревался перевести труд Оригена «О началах». В духе русских народных верований он понимал воскресение не как просветление, а скорее (в смысле, близком к сказке) как избавление от колдовства. Такое толкование Оригена легло в основу «Очарованного странника». Здесь, как и во многих других произведениях Лескова, мы видим нечто среднее между сказкой и легендой. Это отчасти похоже на то среднее между сказкой и сагой, о чем говорит Эрнст Блох, принимая в определенном смысле наше противопоставление мифа и сказки. «Нечто среднее между сказкой и сагой, — говорится там, — это то, что есть в саге не собственно мифического, мифическое, которое есть нечто сковывающее и статичное и, однако, остается внутри человека. Такими “мифическими” в саге являются основополагающие образы, прежде всего очень древние, как, например, пара Филимон и Бавкида, сказочно отвлеченные и при этом спокойные, как сама природа. Такое же соотношение существует и в гораздо менее значительных исконных понятиях Готхельфа, местами он отнимает у саги качество таинственности, спасая свет жизни, человеческий, свойственный жизни свет, спокойно горящий внутри и снаружи». «Сказочно отвлеченными» кажутся существа, которые несут на себе главное свойство образов Лескова — праведники. Павлин, Фигура, тупейный художник, вожатый медведя, человек на часах, готовый прийти на помощь, — все они, воплощение мудрости, доброты, утешения в мире, толпятся вокруг повествователя. Все они, несомненно, пронизаны качествами его матери. Лесков рассказывает о ней как о человеке необыкновенной доброты, совершенно неспособном причинить страдания людям. И даже животным. Из сочувствия всему живому она не ела ни мяса, ни рыбы. На упреки отца отвечала, что сама вырастила этих животных и они ей как дети. Ведь нельзя же поедать собственных детей. В гостях она тоже не ела мяса и объясняла, что видела этих коров живыми, так что они как будто ее знакомые. Нельзя ведь есть своих знакомых!

Праведник — это защитник всякой твари и в то же время ее высшее воплощение. У Лескова — в нем есть что-то от матери, — иногда это нечто приобретает мифическую окраску (правда, при этом создается угроза для сказочной чистоты). Характерен в этом смысле герой повести «Котин доилец и Платонида». Этот главный герой, крестьянин Пизонский, — двуполое существо. Двенадцать лет мать воспитывала его как девочку. Затем наступает зрелость и мужского и женского начал. И эта двуполость символизирует «божьего человека».

Для Лескова таким образом достигается вершина физического существования, которая являет собой мост, соединяющий земное и небесное.



Потому что эти земные, могучие материнские, мужские образы, которые все вновь и вновь возникают в сюжетах Лескова, лишены в расцвете сил естественного полового влечения. При этом речь не идет о воплощении аскетического идеала, воздержание этих праведников так малоиндивидуально, что становится чем-то принципиально противоположным необузданной страсти, изображенной писателем в повести «Леди Макбет Мценского уезда». Если напряженность взаимоотношений между Павлином и этой купчихой позволяет увидеть размах физической жизни, то иерархия физических существ Лескова не в меньшей степени показывает ее глубину.

## XVIII

Иерархия физического мира, вершину которого составляют праведники, имеет много ступеней вниз, в неживое. При этом необходимо учесть одно особое обстоятельство. Этот физический мир Лесков воспринимает не только в человеческом голосе, но и том, что можно было бы обозначить названием одного из самых значительных его произведений — «Голос природы». Повесть рассказывает о мелком чиновнике Филиппе Филипповиче, он прилагает все усилия, чтобы заполучить в качестве постояльца фельдмаршала, который проездом должен остановиться в городке. Это ему удалось. Гостю, сначала удивлявшемуся столь настойчивому приглашению чиновника, позднее начинает казаться, что он узнает в нем кого-то, с кем встречался прежде. Но кто это? Он не может вспомнить. Странно, что хозяин вовсе не намерен ни о чем напоминать. Наоборот, день за днем он уговаривает высокого гостя, что рано или поздно «голос природы» даст о себе знать. Так продолжается какое-то время, пока наконец незадолго перед отъездом гость позволяет хозяину по просьбе последнего дать «голосу природы» прозвучать вслух. Жена хозяина удалилась, чтобы вернуться с большим, до блеска отполированным медным рожком и передать его мужу. Он взял рожок, поднес его к губам и словно преобразился. Он надул губы и раздался звук, мощный словно раскаты грома. Фельдмаршал воскликнул: «Стой! Вспомнил, брат. Теперь я тебя узнаю! Ты музыкант охотничьего полка, которого я как честного малого отправил следить за жуликами из интендантской службы». — «Точно так, ваша светлость, — ответил хозяин, — я не хотел сам напоминать вам об этом, я хотел, чтобы прозвучал «голос природы»». То, как глубокий смысл этой истории скрыт за глуповатой формой, дает представление о юморе Лескова.

В той же истории этот юмор проявляется еще более скрыто. Мы думаем, что мелкого чиновника «как честного малого отправили следить за



жуликами из интендантской службы». Так говорится в конце сцены узавания. Однако в самом начале истории о хозяине сообщается следующее: все жители городка его знали и было им известно, что он не занимал высоких постов, он не был ни государственным чиновником, ни военным, а всего лишь маленьким сторожем маленькой провиантской конторы, где вместе с крысами он грыз государственные сухари и сапожные подметки. А со временем нагрыз себе на хорошенький деревянный домик. Здесь проявляется традиционная симпатия Лескова ко всякого рода плутам и мошенникам. Свидетельством этого может быть вся литература шванков. Эта симпатия остается и на вершинах искусства: Гебель и всех его героев неизменно сопровождали отмычки и подобные вещи. Однако и для Гебеля главную роль на подмостках жизни играет праведник. Но поскольку никто не может с ней справиться, то она переходит от одного к другому. То это бездельник и плут, то ростовщик, то дурачок, который вступает в игру, чтобы тоже исполнить свою партию. Это всегда гастроль, каждый раз моральная импровизация. Гебель — казуист. Он ни в коем случае не разделяет никакого принципа, однако и не отвергает ничего, потому что каждый принцип может однажды оказаться инструментом праведника. Сравним позицию Лескова. В своем рассказе «По поводу Крейцеровой сонаты» он утверждает, что в основе его размышлений лежат скорее практические вопросы, чем абстрактная философия или высокая мораль, однако все равно он склонен продолжать мыслить именно так. Но в общем-то моральные катастрофы в произведениях Лескова по сравнению с моральными эпизодами у Гебеля — это как мощный молчаливый поток Волги с маленьким мельничным ручьем. В своих исторических повестях Лесков часто изображает такие сокрушительные страсти, которые сравнимы с гневом Ахилла или ненавистью Хагена. Поразительно, с какой силой этот писатель способен нагнетать мрачный ужас мира и как величественно зло поднимает свой скипетр. Лесков — и это, видимо, одна из немногих точек соприкосновения его с Достоевским, — без сомнения, знал такое состояние духа, когда он был близок к этике антиномизма. Необузданные натуры в его «Рассказах из старых времен» в своих грубых страстях доходят до последнего предела. Но именно такой предел мистики воспринимали как момент, когда полная развращенность переходит в святость.

## XIX

Чем глубже Лесков спускается по лестнице физического существования, тем очевиднее его взгляды приближаются к позиции мистиков. При этом, как мы еще увидим, многое свидетельствует о том, что тут прояв-

ляются и личные свойства натуры писателя. Устремляться в глубины неживой природы решались лишь очень немногие, в новейшей прозе редко встретишь произведения, в которых так ясно звучит голос безымянного повествователя, существовавшего еще до всякой письменности, как в истории Лескова «Александрит». Она повествует о камне — пиропе. Камень является низшей ступенью творения. Но для рассказчика она непосредственно примыкает к высшей ступени. В этом полудрагоценном камне — пиропе рассказчику дано увидеть пророчество окаменевшей неживой природы по отношению к тому историческому миру, в котором он сам живет. Этот мир есть мир Александра II. Рассказчик или, вернее, человек, которому он приписал свое знание, каменотес по имени Венцель, достиг в своем искусстве необычайных высот. Его можно поставить рядом с тульскими серебряных дел мастерами и утверждать, что — в том смысле, как это видит Лесков, — этот ремесленник, достигший совершенства, имеет доступ в святая святых творимого царства творения. Воплощение праведности. Вот как говорится об этом каменотесе: «...он вдруг схватил меня за кольцо с александритом, который теперь при огне был красен, и закричал:

— Сыны мои! чехи! Скорей! Смотрите, вот-вот тот *вещий русский камень*, о котором я вам говорил! Коварный сибиряк! он все был зелен, как надежда, а к вечеру облился кровью. От первозданья он таков, но он все прятался, лежал в земле и позволил найти себя только в день совершеннoleтия царя Александра, когда пошел его искать в Сибирь большой колдун, волшебник, вейделота...

— Вы говорите пустяки, — перебил я. — Этот камень нашел не волшебник, а ученый — Норденшильд!

— Колдун! Я говорю вам, колдун, — закричал громко Венцель. — Смотрите, что это за камень! в нем зеленое утро и кровавый вечер... Это судьба, это судьба благородного царя Александра!

Старый Венцель отвернулся к стене, опер голову на локоть и... заплакал».

Значение этого рассказа вряд ли можно понять, если не обратиться к словам Поля Валери, сказанным совсем в другой связи.

«Наблюдение художника, — говорит он, — может достигать почти мистической глубины. Предметы, к которым он обращается, утрачивают имена: тень и свет создают новые особые системы, ставят особые вопросы, не относящиеся к науке, не связаны с какой-то практикой; свое существование и ценность они обретают исключительно в неких аккордах, возникающих между душой, рукой и глазом того, кто рожден услышать их в себе и выразить».

Душа, глаз и рука рассматриваются вместе. Взаимодействуя они определяют практику. Нам эта практика уже неизвестна. Роль руки в производстве стала гораздо скромнее, а место, которое она занимала в рассказывании, значительно меньше. (Ведь рассказывание, если брать его чувственную сторону, отнюдь не только работа голоса. Для настоящего повествователя очень важно движение руки, когда она знакомыми жестами разнообразно подчеркивает то, о чем идет разговор.) Та известная координация души, глаз и руки, о которой говорит Валери, — это практическая сторона, с которой мы неизбежно сталкиваемся там, где возникает искусство повествования. Можно пойти еще дальше и спросить себя, не является ли позиция повествователя по отношению к своему материалу, то есть к человеческой жизни, сама по себе чисто практической. Не состоит ли его задача именно в том, чтобы обработать сырой материал собственного и чужого опыта, превращая его в нечто солидное, полезное и уникальное. Речь идет здесь о такой обработке, представление о которой, скорее всего, может дать поговорка, если воспринимать ее как понятийный знак рассказа. Поговорки можно сравнить с руинами, оставшимися на месте старых историй, и как плющ обвивает старые стены, так их окружает мораль.

С этой точки зрения рассказчик относится к учителям и мудрецам. Он знает, как надо поступать, не как поговорка — для отдельных случаев, а как мудрец — для многих. Потому что ему дано охватить взглядом всю прошлую жизнь. (Кстати сказать, жизнь, вобравшую в себя не только собственный, но и чужой опыт. К этому добавляется и то, что рассказчик знает только по слухам.) Его дар состоит в том, чтобы рассказать о своей жизни, достоинство требует рассказать о ней все. Рассказчик — это человек, который мог бы фтиль своей жизни полностью сжечь в пламени рассказа. На этом основано то ни с чем не сравнимое ощущение, которое возникает при соприкосновении с рассказчиками Лесковым или Гауфом, По или Стивенсоном. Рассказчик — это тот человек, в котором праведник встречается с самим собой.



## ПРИЛОЖЕНИЕ



## Биографическая справка

Вальтер Беньямин родился 15 июля 1892 года в Берлине, в доме на Магдебургской площади. Его отец, Эмиль Беньямин, сначала банковский служащий, потом антиквар и торговец предметами искусства, находился по линии своей матери Брюнеллы в родстве с семейством Гейне, а также с голландской семьей ван Бурен, выходцами которой были — один адмирал Генеральных штатов, а в XIX веке — один из президентов США. Его мать Паула, урожденная Шёнфлис, была дочерью богатого еврейского купца, жившего сначала в Ландсберге на Везере, затем в Берлине. Из этой семьи вышли археологи, математики, юристы.

Атмосферу, в которой рос восприимчивый мальчик, сам Беньямин описал в миниатюрах «Берлинское детство на пороге века». Кроме него в семье было еще двое младших детей — Георг и Дора. Их обоих уже нет в живых. Брат Георг работал врачом в северном Берлине, погиб в немецком концлагере.

Ребенком Беньямин учился в гимназическом отделении школы кайзера Фридриха в Берлине. В 14 лет из соображений, связанных со здоровьем, его отправили в учебно-воспитательный интернат Хаубинда (Тюрингия), где он познакомился с Густавом Винекеном, позднее основателем Свободной школьной общины Викерсдорф, и испытал его большое влияние. По возвращении в Берлин принял активное участие в радикальном антибуржуазном молодежном движении, которое группировалось вокруг «дискуссионных залов», а также созданного и издававшегося молодежью журнала «Der Anfang». В нем под псевдонимом Ардор он опубликовал свои первые статьи. После окончания гимназии с 1912 года учился в университетах Фрайбурга и Берлина. В 1913 году отец, юность которого прошла в Париже, оплатил его поездку туда. Она оказалась событием, определившим его жизнь. Во Фрейбурге студент философии, обладавший обширными и глубокими литературными знаниями, позна-



комился с молодым поэтом Ф. К. Хайнле, следовавшим за ним в Берлин, где Беньямин продолжал учебу. Оба были заметными фигурами в берлинской организации «Свободное студенчество», пытавшейся объединить студентов, не принадлежавших к корпорации. В летнем семестре 1914 года Беньямин был выбран председателем. Его речь при вступлении в должность отчасти совпадает с очерком «Жизнь студентов», который был опубликован Куртом Хиллером в своем первом специальном ежегоднике. Начало первой мировой войны внесло в его жизнь, как и в жизнь его друзей и товарищей, перемены, имевшие важные последствия. Отвернулись от Винекена, приветствовавшего войну из псевдоидеалистических соображений. Хайнле и его подруга Рика Зелингзон, предвидя грядущие жестокости, покончили с собой. У погибшего поэта обнаружили его последние строки:

Яблоко пенится красным  
Желтые листья  
Плоды приносит  
Всюду.

Несколько лет Беньямин собирал записи, оставшиеся от друга, и занимался ими. Безуспешно пытался он издать его наследие, теперь его, видимо, следует считать потерянным. Вероятно, потеряны и «Сонеты», посвященные им обоим, любящим. Осенью 1914 года Беньямин написал работу о Гёльдерлине.

Первую помолвку он расторг, познакомившись со своей будущей женой Дорой Софи Поллак, урожденной Келлер. Ради нее он решил в октябре 1915 года продолжить образование в Мюнхене. Еще раньше, в июле 1915 года, состоялась первая встреча с Герхардом Шолемом, который ныне является профессором истории еврейской мистики в Иерусалимском университете. Это была дружба на всю жизнь. От Шолема, присоединившегося к сионистскому движению, он — а отношения его с иудаистской религией в атмосфере либерального Берлина стали очень далекими — узнал вновь о богатейшей истории и высоком духовном напряжении мира, которому впоследствии был обязан многими импульсами. В мотивах его первых философских попыток можно без труда увидеть все за и против продуктивного соприкосновения с духовным миром иудаизма.

В августе 1914 года Беньямин, решив пойти на фронт, прошел медицинское обследование, но был комиссован по состоянию здоровья. В начале 1917 года его также не взяли в армию. В апреле 1917 года он женился на Доре Поллак и вместе с ней переселился в Швейцарию, в Берн. Из наиболее важных друзей следует назвать: в Берлине Эрнст Шён, брат

и сестра Альфред и Юла Кон, в Мюнхене Феликс Хёггерат и, наконец, в Берне Эрнст Блох. В Берне он готовился под руководством философа Рихарда Херберца к защите первой диссертации (promotion) и написал работу «Понимание художественной критики в немецком романтизме», в июне 1919 года отмеченную отличием. 11 апреля 1918 года родился его первый сын, Штефан. Херберц предлагал писать вторую диссертацию (habilitation). Но весной 1920 года обстоятельства (послевоенная девальвация немецкой марки) вынудили Бенямина с семьей вернуться в Германию. Родительский дом в Берлине, район Грюневальд, Дельбрюкштрассе, дал ему пристанище, принятое не без колебаний, которое стало местом его жизни и работы на двадцать лет, не считая нескольких перерывов и путешествий.

Эти годы, помимо счастливых моментов подъема, не были свободны от забот, печалей и событий, связанных с тяготами послевоенного времени. Человек, в известной мере предрасположенный к одиночеству, переносит более болезненно и трудно медленно назревавшее разрушение брака, разочарования в людях, чем натуры общительные от природы; все питало его склонность к печали, но активизировало и другую сторону его натуры — силу желаний и решимость не терять надежды. Радостным событием стала для него летом 1921 года встреча с издателем Рихардом Вейсбахом в Гейдельберге, который издал его перевод «Парижских картин» Бодлера и приветствовал предложение издавать новый журнал под названием «Angelus Novus». На выставке Пауля Клее в Мюнхене Бенямин случайно купил газету «Angelus Novus»; это стало важнейшим событием всей его жизни, и как образ медитации, и как знак духовного призвания. План издания журнала окончательно провалился в 1922 году, когда первый номер был уже в наборе. Инфляция вынудила издателя отказаться от проекта.

Начиная с 1921 года возникли весьма тесные отношения с Флоренсом Христианом Рангом, с которым Бенямин познакомился еще в 1916 году у своего друга Гуткинда. Ранг послал Гуго фон Гофмансталью работу об «"Избирательном родстве" Гёте», написанную еще в 1920 году, и тот сразу приобрел «это совершенно несравненное сочинение» (слова поэта) для своего журнала «Neue Deutsche Beiträge». Это взаимопонимание, публикация работы, встречи и переписка с поэтом стали для Бенямина утешением в 1923–1925 годах, когда он пытался защитить вторую диссертацию «Происхождение немецкой трагедии» в университете Франкфурта-на-Майне. Его работа, предметом философского осмысления которой стала апокрифическая область немецкого барокко, была отклонена, и тем самым рухнули надежды на карьеру доцента. Бенямин оказал-

ся вынужден зарабатывать на жизнь и поддерживать свою репутацию, работая «свободным литератором» в качестве критика, рецензента, эссеиста, переводчика. Надо сказать, к чести газет «Frankfurter Zeitung» и «Die Literarische Welt» (под руководством Вилли Хааса), что очень скоро они оценили его как выдающегося сотрудника и старались дать ему возможность удовлетворить его постоянную жажду путешествий. Он побывал в Испании, Италии, Норвегии, и несколько раз в Париже.

В 1924 году на Капри он познакомился с Асей Лацис, латышкой, работавшей режиссером в Москве. Под ее влиянием он старался «интенсивно разобраться в актуальности радикального коммунизма», занимался книгой Лукача «История классового сознания» и начал исповедовать марксизм. От издателей русской государственной Энциклопедии он получил заказ на статью о Гёте. Он должен был написать ее в двух вариантах, зимой 1926/27 года, и даже совершил путешествие в Москву, из которого вернулся с противоречивыми чувствами.

Зимой 1925/26 года он вместе со своим другом Францем Хесселем начал работу над переводом Пруста. Автор, огромное значение которого понял сразу, с которым он ощущал родство по выбору, и занимал его постоянно. Помимо сюрреалистов, по-видимому, Хессель, вдохновил его на то, чтобы заняться всевозрастающим комплексом «Парижских пассажей», отсюда впоследствии родился план его главного произведения «Париж – столица XIX века».

Еще во Франкфурте завязались отношения с Максом Хоркхеймером и Теодором В. Адорно, которые много раз оказывали ему помощь в знак уважения и дружбы. Эрнст Шён, ставший в конце 20-х годов руководителем франкфуртского радио, привлек Беньямина к работе в этой новой области передачи духовных богатств, что является его заслугой. Важна была также встреча с Бертольтом Брехтом, он стал независимым комментатором работ Брехта. Благодаря издателю Эрнсту Ровольту в 1928 году вышли две книги этого необычного автора. Были опубликованы «Улица с односторонним движением» и «Происхождение немецкой трагедии». Они были встречены с интересом, но, конечно, мало что дали автору в материальном смысле.

Смерть родителей в 1930 году и завершение развода с женой пришлось переживать человеку разочарованному, беспокойному и озабоченному исторической ситуацией; он не желал быть пророком, но знал, что угроза победы немецкого фашизма означает вторую мировую войну с непредсказуемыми последствиями. Попытки его друга Герхарда Шолема убедить начать преподавательскую деятельность в Иерусалимском университете разбились о внешнее и внутреннее сопротивление. Похоже

на то, что нежелание оказаться в академической среде с годами не уменьшалось, а увеличивалось.

Победа Гитлера в 1933-м его не поразила. Как еврей и нежелательный писатель, он подвергся бойкоту, однако какое-то время мог еще публиковаться под псевдонимами (Детлеф Хольц, Г. Конрад). Но в конце концов ему пришлось эмигрировать, и он окончательно переехал в Париж, где издавна чувствовал себя уютно и в безопасности. Первые годы эмиграции были очень тяжелыми. Покинувший Германию Франкфуртский Институт социальных исследований принял Бенямина на работу в конце 1935 года в качестве постоянного сотрудника и обеспечил ему таким образом материальную базу. В журнале института появились важнейшие работы того времени. В 1936 году швейцарское издательство «Vita Nova» выпустило его собрание писем «Люди Германии». Комментарии к избранным письмам — это прощание с той Германией, которая безвозвратно была утрачена. Когда Т. В. Адорно с женой уезжали в Соединенные Штаты, Бенямин категорически отказался последовать совету обеспокоенных друзей, сделать то же самое. С конца 1938 года войны ожидали совершенно определенно, но он говорил: «Надо защищать в Европе позиции». Когда его семья из Сан-Ремо, которую он часто навещал, переехала в Лондон, он тоже попытался попасть туда, но никакими усилиями не удалось добиться для него въездной визы. В начале войны, он был на три месяца интернирован в Невере. В 1940 году Хоркхеймеру удалось добиться для него страховочной гарантии и визы в США. Поскольку после оккупации Франции свободным остался только путь через Испанию, Бенямин присоединился к группе эмигрантов, пытавшихся перебраться через Пиренеи. На испанской границе алкальд попытался шантажировать маленькую группу беглецов, требуя деньги. Бенямин принял всерьез угрозы отправить их назад во Францию и отдать в руки гестапо. Ночью 26 сентября он принял яд. Утром, собрав последние силы, он оказал сопротивление всем попыткам его спасения. Его смерть стала причиной того, что группу пропустили, так он их спас, пожертвовав собой. Бенямин похоронен в Пор-Бу.

*(Написано в 1955 году, исправлено в издательстве в 1977 году.)*

### Жизнь и творчество

- 1892 Вальтер Беньямин родился 15 июля в Берлине
- 1902–1905 Посещение гимназии Фридриха-Вильгельма в Берлине
- 1905–1907 В учебно-воспитательном интернате Хаубинда он испытал сильное влияние Густава Винекена
- 1907 Возвращение в гимназию Фридриха-Вильгельма в Берлин
- 1912 Окончание гимназии. Начало занятий философией во Фрейбургском университете. Дружба с поэтом Г. Ф. Хайнле
- 1912–1913 Продолжение учебы в Берлине.
- 1912 На Пасху первое путешествие в Париж. Летний семестр, учеба во Фрейбурге, зимой возвращение в Берлин для продолжения учебы
- 1914 Беньямин — председатель «Свободного студенчества». Знакомство с Дорой Поллак
- 1914–1915 «Два стихотворения Фридриха Гёльдерлина». Издано в 1955 году
- 1915 Знакомство с Герхардом Шолемом
- 1915–1917 Учеба в Мюнхене
- 1917 Женитьба на Доре Софи Поллак. Переезд в Берн
- 1918 Рождение сына Штефана. Знакомство с Эрнстом Блохом
- 1919 Защита первой диссертации у Рихарда Херберца в Берне «Понимание художественной критики в немецком романтизме»
- 1920 Возвращение в Берлин
- 1921 Дружба с Флоренсом Христианом Рангом
- 1921–1922 Работа над сочинением «“Избирательное сродство” Гёте»
- 1923 Первая встреча с Теодором В. Адорно. Шолем, самый близкий друг Беньямина, переезжает в Палестину. Беньямин опубликовал свой перевод «Парижских картин» Бодлера и начал работу над «Происхождением немецкой трагедии»

- 
- |           |                                                                                                                                                                                                                                    |
|-----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1924      | С мая по октябрь на Капри работает над книгой о трагедии. Знакомство с Асей Лацис, начало увлечения марксизмом                                                                                                                     |
| 1924–1925 | Гофмансталь публикует в своем журнале «Neue Deutsche Beiträge» работу «“Избирательное сродство” Гете»                                                                                                                              |
| 1925      | Неудачная попытка работой о немецкой трагедии защитить вторую диссертацию во Франкфурте-на-Майне                                                                                                                                   |
| 1926–1927 | В декабре—январе поездка в Москву                                                                                                                                                                                                  |
| 1927      | Начало работы над произведением о пассаже                                                                                                                                                                                          |
| 1928      | В издательстве Эрнста Ровольта вышли «Происхождение немецкой трагедии» и «Улица с односторонним движением»                                                                                                                         |
| 1930      | Расторжение брака                                                                                                                                                                                                                  |
| 1932      | С апреля по июль первое пребывание в Ибице                                                                                                                                                                                         |
| 1933      | В марте Беньямин эмигрировал в Париж. С апреля по сентябрь вновь в Ибице                                                                                                                                                           |
| 1934      | С июля по октябрь гостил у Брехта в Сковбостранде около Свендборга (Дания)                                                                                                                                                         |
| 1934/35   | С октября по февраль в Сан-Ремо. Беньямин стал сотрудником Института социальных исследований. «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» вышло во французском переводе в «Журнале социальных исследований» |
| 1936      | Второе посещение Брехта в Дании. Собрание писем «Люди Германии» вышло под псевдонимом Детлеф Хольц в швейцарском издательстве «Vita Nova»                                                                                          |
| 1938      | Последний раз посетил Брехта в Дании                                                                                                                                                                                               |
| 1938/39   | Последняя встреча с Теодором В. Адорно в Сан-Ремо                                                                                                                                                                                  |
| 1939      | С сентября по ноябрь Беньямин интернирован в лагерь рабочих добровольцев в Невере (Nièvre). В «Журнале социальных исследований» напечатано эссе «О некоторых мотивах у Бодлера»                                                    |

- 1940            Работа над тезисами «О понимании истории». Беньямин получил с помощью Макса Хоркхеймера страховку и визу в США. В июне он покинул Париж и отправился в Лурд. Попытка спастись через Пиренеи потерпела крах. 27 сентября Беньямин покончил с собой в Пор-Бу.
- 1942            Макс Хоркхеймер и Теодор В. Адорно издали на гектографе сборник «Памяти Вальтера Беньямина», туда вошли тезисы «О понимании истории»
- 1955            Теодор В. Адорно и Гретель Адорно выпустили в издательстве «Zuhrkamp» избранные сочинения в двух томах
- 1972            Начало выпуска издательством «Zuhrkamp» шеститомного «Собрания сочинений».



Научные редакторы  
*А. К. Павлов,*  
*С. А. Ромашко*  
Корректор  
*М. А. Хенкина*  
Художественное оформление  
*И. Бурый*  
Компьютерная верстка  
*Л. Армаш*

Подписано к печати **24.12.2000.** Формат 60х88 1/16.  
Гарнитура Ньютон. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная  
Заказ № **617** . Тир. **500.**

Издательство «Мартис».  
117334, Москва, Андреевская наб., 2  
ЛР № 062366 от 4.03.93.

Отпечатано в  
142110, г. Подольск,  
ул. Кирова, 25