

# Наблюдатель

## Очерки истории видения

*Ad Marginem*

Художественное оформление — А. Бондаренко

Книга издана при финансовой поддержке Нью-йоркского Университета

ISBN 5-88059-044-5

© Издательства "Ad Marginem". Москва, 2000 © Михаил Ямпольский, 2000

### Содержание

#### Введение

#### I Старьевщик

Травестийный статус нищего. Миф о богатстве нищих

Старьевщик — как ночное существо, тема Меланхолии, как ночного темперамента.

Тема Сатурна

Панорамное зрение. Дистанция

#### II Покров

1

Свет Ньютона

Объект—Радуга и Павлин

Область высшего света

2

Тема Изиды

Объект —Облака

3

4 Диорама

#### III Катастрофа.

Теория "корреспонденций" - Гёте

Хаос символов

Панорама как бы мерцает между внешним образом и воспоминанием

Объект —Руины

Оживить Мертвый Пейзаж. Звук, Свет...Сон(slava)

Объект—Вулкан. "Неаполитанская" рамка. Везувий

Введением Временного Измерения

#### IV Стекло

1 Оранжерея

Аквариум

Райский миф постепенно перерастает в социальную утопию

2

Экстравагантный символ мятущейся, больной души.

3

4

#### V Водопад

1

2

3

4

#### VI Клинамен

1

2

3

4

5

6  
7  
8  
9  
10

**Заклучение. Вулкан и зеркало**

1  
2  
3  
4  
5

**Содержание**

Введение .....	7
Глава I. Старьевщик.....	13
Глава II. Покров .....	45
Глава III. Катастрофа .....	87
Глава IV. Стекло .....	111
Глава V. Водопад .....	171
Глава VI. Клинамен .....	207
Заклучение. Вулкан и зеркало ...	269

## Введение

В 1781 году Кант опубликовал "Критику чистого разума". С этого момента можно отсчитывать историю кризиса субъекта в европейской культуре. Декартовское **cogito** было связано с мыслящим индивидом. Кант в рамках своей критики, однако, был вынужден отказать картезианскому "Я мыслю" в праве быть основанием субъективности. Поскольку Я существует во времени, а не в пространстве, его существование по определению дается нам лишь в формах изменения, различия:

"Сознание самого себя при внутреннем восприятии согласно определениям нашего состояния только эмпирично, всегда изменчиво; в этом потоке внутренних явлений не может быть никакого устойчивого или сохраняющегося Я"<sup>1</sup>.

Для того, чтобы сохранить субъект, Кант был вынужден ввести понятие "**трансцендентальной апперцепции**" — чисто логическое основание, позволяющее постулировать единство нашего сознания. Но став чисто логическим основанием единства субъекта, **трансцендентальная апперцепция** по существу лишилась всякого эмпирического наполнения.

Кантовская революция, отразившая первую стадию в кризисе субъекта, в значительной мере предвосхитила и определила развитие европейского искусства. Филипп Лаку-Лабарт и Жан-Люк Нанси правы, утверждая, что романтизм был реакцией на кантовскую интерпретацию субъекта. По их мнению, поскольку кантовское **cogito** пусто, а функция субъекта отныне сводится лишь к обеспечению единства синтеза,

"трансцендентальное воображение, **Einbildungskraft**, это функция, которая должна оформлять (**bilden**) это единство, и оно должно оформлять его в виде **Bild**, в качестве репрезентации или картинки, или иными словами, феномена"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> И. Кант. Критика чистого разума. М., 1994, с. 504.

<sup>2</sup> P. Lacoue-Labarthe and J.-L. Nancy. The Literary Absolute. Albany, 1988, p. 30.

Речь идет об исчезновении "идей" и их замещении визуальными восприятиями, которые постигаются и **синтезируются воедино с помощью этой загадочной, эмпирически непредставимой трансцендентальной апперцепции**.

По мнению Лаку-Лабарта и Нанси, форма фрагментов, типичная для романтической литературы, тесно связана с кантовским кризисом субъекта, которому отводится роль инстанции, унифицирующей, **упорядочивающей хаос фрагментов в единстве интеллектуального синтеза**<sup>3</sup>. Хаос кристаллизуется в форму с помощью **мгновенной интуиции**, получившей у романтиков определение **"остроумия" (Witz), случайного озарения, неожиданно обрушивающейся идеи (Einfall)**.

Новое понимание субъекта неотделимо от общей эволюции культуры, по-новому сплетающей между собой старые темы: мир как хаос, нуждающийся в упорядочивании, идею случайности, и т.д. Но главное следствие кризиса субъективности — это превращение субъекта в наблюдателя. Субъект все в меньшей степени понимается как "человек мыслящий" и в большей степени как **"человек наблюдающий"**. Конечно, визуальная сфера становится очень важной уже в эпоху Ренессанса. Но от Ренессанса до Канта видение неотторжимо от теоретической рефлексии. В XIX веке, однако, теоретическая рефлексия постепенно заменяется "синтезом", связанным с узнаванием, памятью, расшифровкой и т. д., то есть операциями, весьма далекими от картезианской геометрии или теории перспективы. Это превращение субъекта в наблюдателя становится особенно очевидным в XX веке, **требующем от наблюдателя безостановочного синтеза рваного потока визуальных образов**.

Книга, которую держит в руках читатель, не является историей субъективности. Ее тема — история наблюдателя с кантовских времен до 20-х годов нашего столетия. Она задумана как серия очерков, фрагментарно прослеживающих постепенное **"исчезновение" рефлексии из сознания наблюдателя и его превращение в чистую, "бессознательную" машину видения**, в которой **интенциональность становится формой проявления случайности**. В центре повествования — явления, обыкновенно соотносимые с европейским романтизмом. В первой главе описывается символическое превращение художника в старьевщика, человека, наделенного сверхострым зрением и выискивающего перлы в хаосе тряпья и отбросов. **Старьевщик** — еще совершенно романтическая, мифологическая фигура, су-

<sup>3</sup> *ibid.*, p. 52.

существующая в ауре театральности и травестии. Новый тип наблюдателя, отказывающийся от "нормального" зрения во имя обнаружения фрагмента, детали, еще воспринимается как травмированная ипостась художника<sup>4</sup>.

В последующих главах наблюдатель сталкивается с целым рядом нетривиальных ситуаций, в которых невозможно сохранить "естественную" дистанцию от объекта наблюдения. Расстояние между наблюдателем и объектом, не имеющее существенного значения для Декарта, у Канта уже играет существенную роль. Так он утверждает, например, что возвышенное в пирамидах может быть обнаружено только с определенной дистанции: "...дабы испытать все волнение от величины пирамид, не надо подходить слишком близко к ним, но и не надо отходить от них слишком далеко"<sup>5</sup>. Постепенно, однако, ситуация наблюдателя будет предполагать постоянное нарушение некоей "естественной" дистанции и развитие того, что Алоис Ригль определит как "близкое" (*Nachsicht*) или "далекое" (*Fernsicht*) видение в оппозиции к "нормальному" видению (*Normalsicht*)<sup>6</sup>. Ситуация будет осложнена также и тем, что наблюдатель оказывается вынужденным постоянно переходить от "близкого" видения к "далекому", а с какого-то момента он вообще утрачивает способность занимать определенную позицию в пространстве и даже во времени. Эта сложность приводит к возникновению "шиза" внутри воображаемого наблюдателя и создает ситуацию, при которой он уже не в состоянии нормализовывать и упорядочивать восприятия в некоем синтезе. Под угрозой оказывается уже не просто эмпирическое единство субъекта, но и сама логическая функция трансцендентальной апперцепции.

Книга эта задумывалась в Москве, а завершена была в Нью-Йорке. Первые варианты глав (для книги они все переписаны заново) печатались в периодических изданиях, главным образом, в "Трудах по знаковым системам", "Советском искусствознании" и "Декоративном искусстве СССР". Жанр книги всегда виделся мне как жанр очерков истории культуры. Ее написание растянулось на многие годы и было связано среди про-

<sup>4</sup> В дальнейшем литераторы, натренированные на видение деталей (Набоков, Юнгер), будут стилизовать себя, например, под ученых-энтомологов, а не театральную богему.

<sup>5</sup> И. Кант. Критика способности суждения. — И. Кант. Сочинения в 6-ти т., Т.5.М., 1966, с. 258.

<sup>6</sup> A. Riegl. Late Roman Art Industry. Roma, 1985, p. 24-27.

чего с целым рядом методологических трудностей. Историческая культурология в значительной степени сформировалась в русле "истории идей" или традиций "Варбургской школы". В "Налюдателе" я отдаю дань этим влиятельным направлениям. Моя связь с ними прежде всего выражается в интересе к символическому измерению моего сюжета, в прослеживании процессов символизации тех или иных объектов (вулкан, стекло, водопад и т.д.). Однако история видения отличается от "истории идей" как раз тем, что она существует вне сферы идей. Поэтому в предлагаемых очерках я старался постоянно выходить за чисто символическое в область свободно понимаемой феноменологии восприятия. Возможным вариантом было использование методологии, разработанной Мишелем Фуко, посвятившим замечательные главы своей книги "Надзирать и наказывать" как раз трансформации форм видения. Но тема данной книги с трудом укладывалась в модель "дискурсивных практик". Показательно, что когда Фуко рассматривает паноптическое видение, кристаллизованное в структуре тюрьмы, придуманной Бентамом, он совершенно не касается того, что собственно видит наблюдатель в центральной башне. Согласно Фуко, Бентам построил Паноптикон на основе

"...принципа, согласно которому власть должна быть видимой и непроверяемой (inv(r)ifiable). Видимой: заключенный постоянно будет иметь перед глазами высокий силуэт центральной башни, откуда за ним следят. Непроверяемой: заключенный никогда не должен знать, смотрят ли на него в данный момент; но он должен быть уверен в том, что на него всегда могут посмотреть".

Меня же интересует как раз то, что видит наблюдатель в башне. Совершенно очевидно, что реальный наблюдатель не может одновременно видеть все внутреннее кольцо здания, в центре которого построена башня. Паноптичность видения у Фуко вписана в структуру здания, отражающего структуру власти, но не в сознание наблюдателя, скрываемое за понятием "непроверяемости". Фуко закономерно называет Паноптикон оптической машиной, для функционирования которой в принципе безразлично, что видит конкретный наблюдатель, помещенный в ее оси. Внешне Паноптикон напоминает здание панорам, о которых речь идет в данной книге, но для функционирования панорам как раз совсем не безразлично, что ви-

<sup>7</sup> M. Foucault. Surveiller et punir. Paris, 1975, p. 203.

дит ее посетитель. **Панорама** также является **оптической машиной**, но такой, которая создает сложности в восприятии наблюдателя, хотя и помещенного в центр, но утрачивающего центральное положение субъекта, традиционно связываемое с точкой зрения живописной перспективы.

В центре книги — не столько оптические машины (о которых речь идет в последней главе и в заключении), сколько именно положение наблюдателя внутри этих машин-структур.

В конце концов я склонился к сохранению весьма традиционного исторического повествования, сфокусированного на отношениях между наблюдателем и его объектом и поведении наблюдателя перед лицом меняющихся объектов. "Объекты" при этом рассматриваются как в символическом, знаковом, так и в феноменологическом ключе. Значительное внимание уделено также "**медиуму**" зрения — среде, в которой объект обретает видимость и которая сама в конце концов становится "объектом" (**транспарантный покров, стекло**). Значение медиума определялось тем, что по мере усиления процесса, который я описываю, как "**отделение**" наблюдателя от самого себя, на медиум начинают проецироваться свойства восприятия: например, время, затрачиваемое на восприятие образа, превращается во время прохождения образа через стекло. Иными словами, **функция наблюдателя постепенно передается самому медиуму** (фиксация изображения на сетчатке становится эквивалентной экспонированию фотопленки).

В заключение я хочу выразить свою глубокую признательность моему другу и издателю Александру Иванову, возглавляющему издательство Ad Marginem. Книга не состоялась бы, если бы во время моего пребывания в Москве летом 1997 года он не выразил своей живейшей заинтересованности в издании этой монографии. Энтузиазм Саши Иванова и сама возможность вновь оказаться под сенью любимого мной Ad Marginem, приютившего одну из моих старых книг, были решающими факторами в моем решении вернуться к этому старому замыслу и довести его до конца.

*Нью-Йорк, февраль 1998 года*

## I Старьевщик

В 1859 году Эдуард Мане сделал попытку выставить в Салоне картину "Любитель абсента", но она была отвергнута жюри. На холсте изображен мужчина в цилиндре и коротком плаще, справа от него на каменном парапете стоит бокал с абсентом, у ног валяется пустая бутылка. Прототипом "Любителя абсента" был некий Колларде-старьевщик. Однако, как показала Э. Лайер-Бурчарт, "Любитель абсента" одновременно является и автопортретом Мане<sup>1</sup>. Необычное проецирование образа художника на фигуру старьевщика получило классическое выражение в известном стихотворении Бодлера "Вино тряпичников" (вероятном источнике Мане) и было проанализировано Вальтером Бенямином. Напомню текст стихотворения Бодлера:

При свете красного, слепого фонаря,  
Где пламя движется от ветра, чуть горя,  
В предместье города, где в лабиринте сложном  
Кишат толпы людей в предчувствии тревожном,

Тряпичник шествует, качая головой,  
На стену, как поэт, путь направляя свой;  
Пускай снуют в ночных тенях шпионы,  
Он полон планами; он мудрые законы

<sup>1</sup> B.Lajer-Burchart. Modernity and the Condition of Disguise: Monet's "Absinthe Drinker". - Art Journal, v.45, № 1, Spring 1985, pp. 18-26.

Мане также изобразил старьевщика в картине "Старый музыкант". См.: A.Coffin Hanson. Popular Imagery and the Work of Edouard Manet. In: French 19th Century Painting and Literature. Manchester, 1972, p. 133—163; Manet and the Modern Tradition. New Haven, 1980.



Диктует царственно, он речи говорит;  
 Любовь к поверженным, гнев к сильным в нем горит:  
 Так под шатер небес он, радостный и бравый,  
 Проходит, упоен своей великой славой.

Погруженный в мечтания, нищий старьевщик идет в кабаки,  
 — вино источник всех его возвышенных грез:

Чтоб усыпить тоску, чтоб скуку утолить,  
 Чтоб в грудь отверженца луч радости пролить,  
 Бог создал сон; Вино ты, человек, прибавил<sup>2</sup>.  
 И сына солнца в нем священного прославил<sup>2</sup>.

Видения славы и пиршеств, роящиеся в сознании пьяного старьевщика, непосредственно связывают этот образ с темой вина и гашиша как стимуляторов поэтического воображения у Бодлера. Тема эта развита еще более зримо в раннем варианте стихотворения<sup>3</sup>, а также в прозе Бодлера, в эссе "О вине и гашише", где описание старьевщика предстает своеобразным комментарием к стихотворению:

"Вот человек, который должен собирать то, что столица выбросила за день. Все то, что большой город отбросил, потерял, презрел, раз-

<sup>2</sup> Ш.Бодлер. Цветы зла. М., 1970 (перевод Эллис).

<sup>3</sup> "Эти люди, — пишет о старьевщиках Бодлер в первом варианте "Вина тряпичников", —

Однажды ночью, когда они оказываются во власти иллюзий,  
 А дух их озаряется странными видениями,  
 Они уходят <...>  
 И никто никогда не видел их славных подвигов,  
 Шумных триумфов, торжеств,

Оживающих в глубинах их мозга, Более прекрасных, чем те, о которых могут мечтать Короли [Ont une heure nocturne ou pleins d'illusions, / Et l'esprit eclaire d'etranges visions / Us s'en vont <...> / Mais nul n'ajamais vu les hauts faits glorieux, / Les triomphes bruyants, les f(tes) solennelles, / Qui s'allument alors au fond de leurs cervelles, / Plus belles que les Rois n'en reverent jamais.) — Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Paris, 1961, pp. 121—122. Отметим существенный **мотив сравнения старьевщика с королем**, а также сходство их видений с видениями самого Бодлера в "Парижском сне". **Вино** — неперенный атрибут тряпичника, но в данной работе я не буду его касаться, так как этот мотив представляется наиболее очевидным для интерпретации и хорошо изучен Л.Бадеско и В.Беньямином.

бил он упорядочивает (il le catalogue), коллекционирует. Он сверяется с архивами разврата, свалками отбросов. Он сортирует, точно отбирает; подобно скупцу он собирает клад, мусор, который станет предметами, приносящими пользу или наслаждение после того, как его пережует божество Промышленности. <...> Он одет в свою ивовую шаль, украшенную номером семь. Он появляется, качая головой и спотыкаясь на мостовых подобно юным поэтам, целые дни бредущим в поисках рифм. Он что-то говорит сам себе; он изливает душу в холодный и сумрачный воздух ночи. Это великолепный монолог, делающий ничтожными самые лирические из трагедий. <...> Кажется, что номер семь превратился в железный скипетр, а ивовая шаль в императорскую мантию.<...> Он проскакал на лошади под триумфальной аркой"<sup>4</sup>.

Сравнение старьевщика с поэтом, бредущим в поисках рифм, переключается с самоописанием Бодлера в стихотворении "Солнце"<sup>5</sup>: перед нами вновь скрытый автопортрет художника.

<sup>4</sup> Baudelaire, Oeuvres complètes. Paris, 1968, pp. 305—306. О цифре "СЕМЬ" на шали старьевщика см. ниже.

<sup>5</sup> Бреду, свободу дав причудливым мечтам, И рифмы стройные срываю здесь и там. То, как скользяще ногой на мостовую, Наткнувшись на слова, сложу строфу иную. Ш.Бодлер. Цветы зла, с. 140 (перевод Эллис). Солярный аспект мифа о старьевщике отчасти проанализирован Л.Бадеско, показавшим, что он связан с символикой Бахуса: "Солярный характер Бахуса является следствием его идентификации с фракийским богом Сабазием, который был также богом пророческого вдохновения и чей иступленный восторг подобный опьянению в конце концов связался с возбуждением, вызываемым вином." — L. Badesco. Baudelaire et la Revue Jean Raisin. La première publication du "Vin des chimbnniers". — Revue des Sciences Humaines, fasc.85, janv.-mars 1957, p. 81.

Однако у Бодлера **солярная символика**, с нашей точки зрения, сложнее, так как входит в контекст ночи, меланхолии и сатурнической символики (см. ниже), и поэтому может быть интерпретирована как **"черное солнце Меланхолии"** — образ, встречающийся у Т. Готье, В. Гюго, Ж. де Нервала. Бодлер мог быть знаком с вариацией на тему солнца в "Меланхолии I" **Дюрера**, принадлежащей высоко ценимому им немецкому графику **Альфреду Ретелю** — "Два солнца, разрезанных надвое". — См. Baudelaire. Curiosités esthétiques. L'An romantique et autres oeuvres critiques. P., 1962, p. 507—508. В некоторых случаях вино могло ассоциироваться не только с **кровью (солярный аспект)**, но и с **чернилами (ночной аспект)**, как у **Ж.Валлеса**: Вино быстро превращается в кровь. Чернила, газетные чернила (всегда завораживавшие Валлеса! До эпохи Коммуны он находил их "опьяняющими как вино") превращаются /.../ в кровь и кровь горячую... — R. Bellet.

Rue de Paris et Tableau de Paris. Vieux Paris et Paris révolutionnaire chez Jules Valles. — In: Paris au XIX siècle. Aspects d'un mythe littéraire. Paris, 1984, p. 141. В данной работе мы не можем более подробно остановиться на **взаимоотношениях ночного и солярного символизма**, а также мотивах вина и крови у Бодлера и в символике старьевщика.

Беньямин объясняет метафору поэта как старьевщика социальной маргинализацией и обнищанием художника<sup>6</sup>, его превращением в своего рода люмпен-пролетария духовного производства (*Lumpen* по-немецки — тряпка, *Lumpenhandler* — старьевщик).

На мифологическом уровне, согласно Беньямину, интерес к старьевщику связан с возникающим интересом к миру социального дна и его героизацией, с интересом к миру тайны и ночных заговоров, к полунищей богеме. "И для старьевщика и для поэта важны отбросы; и тот и другой занимаются своим делом в одиночестве в те часы, когда буржуа предаются сну; их манера держаться, даже их походка сходны"<sup>7</sup>. И, наконец, героизация старьевщика связана с тем, что **"современный герой является не просто героем — он играет роль героя"**<sup>8</sup>, а потому может принимать разные обличья — фланера, денди, апаша, старьевщика.

В этих замечаниях Беньямина важен акцент на трансформацию функции художника, который отныне соотносится с некими сущностями, выражаемыми им в искусстве, не непосредственно, как это делает пророк или провидец, но в рамках определенной роли, которую он разыгрывает. "Он играет роль героя". И это разыгрывание роли существенно и для статуса текстов, которые он производит. Тексты сами начинают становиться продуктом некоей театральной трагедии. Присвоение художникам роли старьевщика отражает и изменение статуса реальности, с которой соотносится художник. Этому присвоению предшествовала интенсивная **символизация фигуры старьевщика**, складывание своего рода культурного мифа внутри возникающей в XIX веке разветвленной городской мифологии.

**Одним из эффективных способов мифологизации действительности является ее театрализация.** Проекция театральных кодов на реальность облегчает процесс ее "окультуривания" и символизации. **Реальность превращается в репрезентацию,**

<sup>6</sup> W. Benjamin. Charles Baudelaire. Un poete lyrique a l'apogee du capitalisme. Paris, 1982, pp. 33-35.

<sup>7</sup> Ibid., p. 116.

<sup>8</sup> Ibid., p. 139.

**предназначенную для созерцания.** Театр как знаковая система предполагает восприятие жизни как зрелища, человека как актера и вводит чрезвычайно важное для культуры понятие травестии. Дух травестии позволяет видеть в человеке не то, чем он в действительности является, а нечто иное, скрытое. Травестия является важным элементом в процессе метафоризации социального типа. В XVII — XVIII веках театральные коды проецировались на максимально семиотизированную культуру — культуру двора<sup>9</sup>. Крах "старого режима" и придворной культуры приводит к неожиданному эффекту переноса придворной театральности на целый город. Город становится своего рода придворным театром буржуазии.

Это явление имеет множество причин. Новое общество пришло к власти под лозунгом всеобщего равенства. Но по мере складывания новой культуры возникает потребность в восстановлении символической иерархии ценностей. При этом новая иерархия в значительной мере имитировала уже существующую — старую, аристократическую. Восстановление в измененном виде старых парадигм камуфлировало новые рыночные отношения старой символической парадигмой, привилегировавшей иные ценности — аристократизм рода, благородство духа и т. д. Буржуазия решительно и быстро оформляет себя в новую аристократию. Отсюда — глубокая потребность в новой театральности. Буквально все слои общества начинают играть некоторые символические роли, копирующие старые иерархии. Несоответствие этих ролей реальности ощущается всеми, как "актерами", так и "зрителями". Особую роль в этом социальном театре играет художник, которому в эпоху абсолютизма отводилось иное амплуа, правда, и тогда тоже не соответствовавшее его реальному статусу. Жан-Поль Сартр так описывает это явление:

"Когда аристократический класс рушится, писатель испытывает глубокое потрясение от падения своих покровителей; он вынужден искать нового санкционирования. Отношения, которые он поддерживал со священной кастой духовенства и аристократии, воистину меняли его классовую принадлежность, то есть отрывали его от класса буржуазии,

---

<sup>9</sup> Показательно, что в начале XVIII века всеобщее распространение получает новая форма развлечения — **маскарад**, окончательно кодифицирующая **травестию**. Маскарад завозится из Венеции и распространяется по европейским столицам. См. T. Castle. *The Female Thermometer*. New York-Oxford, 1995, pp. 82-119.

чьим выходцем он был, смывали с него печать его происхождения, возвышали его до аристократии, в чье лоно он, тем не менее, не мог войти"<sup>10</sup>.

Сартр показывает, что революция возвращает художника внутрь буржуазии, по отношению к которой он осуществляет "мифический разрыв".

"Этот разрыв будет безостановочно разыгрываться через символическое поведение: одежду, питание, нравы, речи и вкусы, которые неотвратимо должны изображать разрыв, иначе, без неусыпного внимания, последний рискует оказаться незамеченным"<sup>11</sup>.

Художник, вырабатывая для себя театрализованную культуру богемы или дендизма, принимает роль травестированного аристократа, тем самым активно включаясь во всеобщий социальный театр. В этом театре буржуазия копирует непосредственно старую аристократию, художники копируют ее в инвертированном виде, еще более выпячивая театральность своей травестии. Идет борьба за вакантное место аристократии в символической парадигме. Различные слои общества включаются в соревнование за право иллюзорного присвоения себе этой мифической роли.

Ощущение тотальной театральности французского общества начиная с 30-х годов XIX века становится всеобщим. Бальзак пишет о "миллионной театральной труппе, играющей на подмостках огромного театра, именуемого Парижем"<sup>12</sup>. Анри Моннье так описывает Париж:

"Комедию играли повсюду, в салонах, в мансардах, в мастерских и даже в комнатах консьержей. Пти буржуа изучали перед зеркалом улыбку и жеманные манеры большой кокетки; детей двенадцати лет заставляли играть роль Селимены, скромная белошвейка между двумя стежками изучала трагедийные тирады. Коммивояжеры, чиновники, рабочие и даже рантье образовывали труппы для исполнения комедий. Театр делался из двух ширм. Театральные залы располагались на каждой улице и почти в каждом доме. На острове их было по меньшей мере дюжина"<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> J.-P. Sartre. Baudelaire. Paris, 1964, p. 173.

<sup>11</sup> Ibid., p. 176.

<sup>12</sup> О. Бальзак. Собр. соч. в 15 тт, т.Ю. М., 1954, с.440.

<sup>13</sup> H. Monnier. Memoires de monsieur Joseph Prudhomme. Paris, 1964, pp. 31—32.

Луи Вейо пронзительно замечал: "Демократический народ — это народ гистрионов. Гистрионство помогает добиться почестей, а патрицианство опускается до гистрионства"<sup>14</sup>.

Он же с характерной для него пронзительностью указывал на то, что светская декламация драм Скриба перед сомнительной аудиторией буржуа лишь имитировала придворные спектакли прошлого, когда мадам де Ментенон заставляла девочек из Сен-Сира декламировать Расина. Символическая связь неоклассической драмы XIX века с классицистским театром представляется несомненной. Буржуазный театр улиц, будучи пародией на придворный театр прошлого, выражал социальное существо театральной истерии.

Театральный миф, сложившийся во Франции и Англии — двух странах классического капитализма — между 1830 и 1860 годами, имеет специфическую окраску. Театр предстает как место хаотического нагромождения атрибутов и масок минувших времен, как костюмерная ролей, отыгранных в феодальную эпоху Теофиль Готье так определяет характер времени: "Наши времена обвиняют <...> в том, что они не имеют своего собственного лица и вдохновляются модами прошлого; при этом забывают, что их оригинальность как раз и состоит в том, что они являются карнавалом минувших эпох. **Это эпоха пародий**"<sup>15</sup>. В "Капитане Фракассе" Готье подробно развивает мифологему "мира как театра", акцентируя все то новое, что внес в эту древнюю метафору XIX век:

"Повозка комедианта содержит весь мир. Действительно, разве театр не является конспектом жизни, подлинным микрокосмом, о котором грезят философы в своих герметических мечтаниях? Не заключает ли он в своем кругу совокупность вещей и человеческих судеб,

<sup>14</sup> L. Veullot. Les odeurs de Paris. Paris, s.d., p. 123. Театрализацию французской жизни отмечали и иностранцы. Гейне: "Французы - придворные актеры Господа Бога./.../ В жизни, так же как и в литературе, и в изобразительных искусствах Французов господствует театральность". — Г.Гейне. Собр.соч. в 6-ти т., т. 5. М., 1983, с. 158. Белинский: "Это народ внешности; он живет для внешности, для показу, и для него не столько важно быть великим, сколько казаться великим, быть счастливым, сколько казаться таким./.../а их домах внутренние покои приотраиваются к салону, и домашняя жизнь есть только приготовление к выходу в салон, как закулисные хлопоты и суетливость есть приготовление к выходу на сцену". - В.Белинский. Собр.соч. в 3-х т., т. 1. М., 1948, с. 407.

<sup>15</sup> Б. Bergerat. Theophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance. Paris, 1880, P. 96.

представленных вживе в складывающихся в единый рисунок вымыслах? Эти груды старых изношенных вещей, пыльных, испачканных маслом и салом, расшитых фальшивым червонным золотом, эти рыцарские ордена из фольги и стекляшек, античные клинки в медных ножнах и с ржавыми лезвиями, все эти каски и диадемы ложно-греческой или римской формы, разве не являются они чем-то вроде старья (*la friperie*) человечества, в которое при свете свечей одеваются, возрождаясь на мгновение, герои отошедших времен? Пошлый, буржуазно-прозаический дух нашел жалкое применение этим убогим богатствам, этим нищим сокровищам, которыми довольствуется поэт, чтобы одеть в них свою фантазию, и которых поэту хватает, чтобы в иллюзорном свете и с помощью языка богов околдовать самых придиричивых зрителей"<sup>16</sup>.

Тот факт, что современная история предстает как тотальная травестия, лишает предметы органической связи со своим временем и с идеей подлинности. Любая вещь в таком контексте становится аллегорией в беняминовском понимании этого слова, а аллегория в свою очередь с неизбежностью превращается в театральный реквизит. Изъятие вещи из органики исторического контекста проецирует на нее свойства **ветоши, старья**, с неизбежностью накладывает на нее отпечаток **упадка**, по выражению того же **Беньямина**, **"руины"**<sup>17</sup>. Такие аллегоризированные вещи действительно сваливаются вместе без всякого толка и смысла подобно тому, как они размещаются в театральной реквизиторской или лавке старьевщика.

Готье закономерно обнаруживает аналогию между театром "эпохи пародий" и лавкой старьевщика. Не случайно он использует слово **la friperie** (старье, ветошь, хлам, **le fripier** — старьевщик) и говорит о "нищих сокровищах" (выражение, ставшее клише), постичь и использовать которые может только поэт.

Сближение театра и ветошной лавки становится общим местом. В значительной мере этому способствовала своеобразная **топофания** Лондона и Парижа, где **лавки старьевщиков оказались в непосредственной близости от театров**. Эта топография подвергается усиленной мифологизации.

Диккенс исследует лавки старья возле театров Друри-Лейн и Ковент-Гарден:

<sup>16</sup> T.Gautier. LeCapitaine Fracasse. M., 1965, p. 123.

<sup>17</sup> W. Benjamin. The Origin of German Tragic Drama. London-New York, 1977, pp. 176-179.

"В каждой лавке старьевщика на примыкающих к театрам улицах вы непременно увидите обветшалые принадлежности театрального костюма, вроде грязной пары ботфорт с красными отворотами, в коей не так давно шеголял "четвертый разбойник" или "пятый из толпы", заржавелого палаша, рыцарских перчаток, блестящих пряжек <...>. В узких переулках и грязных подворотнях, каких множество вокруг театров Друри-Лейн и Ковент-Гарден, таких лавок несколько, и все они торгуют столь же заманчивым товаром — иногда с добавлением розового дамского платья, усеянного блестками, белых венков, балетных туфель или тиары, похожей на жестяной рефлектор лампы. Все это в свое время куплено у каких-нибудь нищенствующих статистов или актеров последнего разбора"<sup>18</sup>.

В Париже главный рынок старья — рынок Тампль — находился на левой стороне бульвара Тампль, по правой стороне которого сконцентрировались популярные театры — Пти Лазари, Фюнамбюль, Ле Делессман Комик, Ла Гете, Ле Театр Лирик и Цирк<sup>19</sup>. Мари Эйкер так описывает жизнь Тампля:

"Там живут люди, которые меняют, продают и перепродают, и через чьи руки проходят туалеты города и двора. В старых сундуках здесь погребены одежды, которые блистали при дворе Людовика XIV, парчовые платья, которые видели регентство. (...) Именно в Тампль устремляется артист в поисках утраченного типа XVIII века, и не раз выносил он оттуда одежды бывших королей"<sup>20</sup>.

Но не только взаимообмен между театром и лавкой старья привлекает внимание литераторов. Сами лавки ветоши начинают описываться как символические театры. Именно так описывает Диккенс лавки старья на Монмут-стрит в Лондоне<sup>21</sup> в "Очерках Боза". Вариацией на эту же тему (возможно, под прямым воздействием Диккенса) была глава "Старая одежда" из "Sartor Resartus" Карлейля, где тот же символический театр поэт разыгрывает в своем воображении, созерцая лавки старья на той же улице. Карлейль называет старые одежды "эмблемати-

<sup>18</sup> Ч. Диккенс. Собр.соч. в 30-ти т., т.1. М., 1957, с. 248-249.

<sup>19</sup> См. L. Enault. Les Boulevards. - In: Paris et lesparisiens au XIXe siecle. Moeurs, artset monuments. Paris, 1856, pp. 166—167.

<sup>20</sup> M. Aycard. Rue et faubourg du Temple. - In: Paris chez soi. Revue histonque, monumentale et pittoresque de Paris ancien et moderne par l'elite de la litterature contemporaine. Paris, 1855, p. 275.

<sup>21</sup> Ч. Диккенс. Цит. соч., с. 131-159.



ческими тенями"<sup>22</sup>, которые разыгрывают в его книге что-то вроде средневековой мистерии. **Нерваль** описывает ночной Лондон, в котором старьевщик соседствует с пэром Англии и где "бархат, горностаи, бриллианты" являют себя как в королевском театре"<sup>23</sup>. **Бальзак** описывает владельца лавки старья Ремо-нанка в "**Кузене Понсе**" как сверхактера: "Он научился разыгрывать комедию <...>. Это какой-то Протей, он одновременно Жокрис, Жано, паяц и Мондор, и Гарпагон, и Никодем"<sup>24</sup>.

Вполне закономерно в этом контексте проникновение образа старьевщика на сцену. Дебюро в **Фюнамбл** (на бульваре Тампл) одел фригийский колпак — атрибут старьевщика — в пантомиме "**Тысячефранковый билет**" и так изображен на гравюре **Огюста Буке**<sup>25</sup>. Но самым знаменитым спектаклем о старьевщике стал "**Парижский тряпичник**" **Феликса Пиа**, поставленный в театре Порт-Сен-Мартен 11 мая 1847 года. Популярность постановки была столь велика, что уже 4 августа того же года в Пале-Рояль состоялась премьера пастиха пьесы Пиа, написанного **Т. Бейаром**, — "**Дикарь и Ф. де Курси — старьевщики**". В это же время появляется и прямой плагиат пьесы Пиа — "**Парижский тряпичник**" **Тюрпена де Сансея**<sup>26</sup>.

Триумфального успеха в пьесе Пиа добился исполнитель роли старьевщика Жана — **Фредерик Леметр**. Значение работы **Фредерика Леметра** и пьесы Пиа для французской культуры заключено в том **метаописательном слое**, который пронизывал спектакль. Искусство здесь в прямом смысле слова рождалось из сора, ветоши, грязи. **Хлам в корзине старьевщика здесь напрямую подавался как драгоценное сырье художественного творчества**. Этот метаописательный слой чутко зафиксировал **Жюль Жанен**:

"...из бездны самых мерзких лохмотьев, со дна корзины старьевщика, полной грязи и гнусностей, артист поднялся до уровня самых вдохновенных поэтов, самых знаменитых стихов"<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> T. Carlyle. Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh. London - New York - Toronto, 1947, p. 210.

<sup>23</sup> G. de Nerval. Oeuvres, t. 1. Paris, 1958, p. 406.

<sup>24</sup> О. Бальзак. Собр. соч. в 15-ти т., т. 10. М., 1954, с. 538.

<sup>25</sup> J. Wechsler. A Human Comedy. Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris. London, 1982, p. 109.

<sup>26</sup> L. Badesco. Op. Cit., p. 60.

<sup>27</sup> J. Janin. Histoire de la littérature dramatique, t. 6, Paris, 1858, pp. 185—186.

Сходное ощущение зафиксировал и **Д.В.-Анненков**: "Он смело появился в грязной блузе, с корзиной за плечами, с крючком в руках, пьяный и недостойный, как сделали его ремесло и общество. Ни на минуту не оставлял он своего грубого тона и типичных привычек своего звания, но чем дальше шла пьеса, тем все сильнее пробивался наружу внутренний свет благородной души ветошника и облекал его сиянием". — **П.В.-Анненков**.

Парижские письма. М., 1985, с. 127.

То что из корзины старьевщика могут возникать стихи, — характерный мотив новой мифологии художника. Готье, например, хвалился, что может написать **"платье в стихах"** — со всеми его складками, переливами тонов<sup>28</sup>. Комедиант, тряпичник и поэт оказываются метафорическими эквивалентами. Не случайно Жанен называет Фредерика Леметра в роли люмпена — **"цыганом, бродягой и художником"**<sup>29</sup>, триадой, где **цыган (le bohémien)** — это и человек богемы<sup>30</sup>.

Пьеса Пиа развивает мифологию старьевщика с большой полнотой. Тема травестики проводится тут на всех уровнях от социального (один из героев пьесы — старьевщик — был бывшим герцогом Гаруссом) до аллегорического. Монологи старьевщика Жана насыщены философствованиями такого рода:

"Подумать только, весь Париж, весь мир в этой корзине! Господи, все оказывается здесь — и лепесток розы, и лист бумаги, рано или поздно все кончает в корзине. <...> Любовь, слава, могущество, богатство — все в корзине! <...> Все есть лишь тряпица, ветошь, лохмотья, черепки, мусор! Погляньте! <...> Папаша Жан — король Франции! <...>...все безделушки цивилизации здесь... и так будет до конца света. <...>...братская могила, конец мира. Страшный суд! И старьевщик — великий судья... Жан — единственный наследник Парижа..."<sup>31</sup>

"Парижский тряпичник" в полной мере отражает процесс аллегоризации тех социальных типологий, которые появляются в 30-е годы в виде бесчисленных городских физиологии. Эти физиологии, состоявшие из коллекций словесных и графических портретов различных профессий и типов, по существу, разрабатывали **симболярный** новой городской мифологии, лексикон квазитеатральных ролей, широко использовавшихся про-

<sup>28</sup> E. Bergerat. Op.Cit., p. 97.

<sup>29</sup> J. Janin. Op.Cit., p. 188.

<sup>30</sup> **Связь богемы с цыганским мифом**, очень популярным в XIX веке, заставляет и **цыган описывать как травестированную аристократию**. Ср. у В.Гюго: "Впереди шел Египет. Во главе шествия герцог египетский со своими графами в пешем строю <...>, сзади вперемешку египтяне и египтянки со своими малыми детьми, кричащими у них на плече; все - герцог, графы, ПРОСТОЙ народ - в лохмотьях и рвани". - V.Hugo. Notre-Dame de Paris. Paris, 1958, p. 7.

<sup>31</sup> F. Pyat. Le chiffonnier de Paris. Paris, 1884, p. 28.

заиками и драматургами, над чьими произведениями царил "Человеческая комедия" Бальзака, самим названием ориентированная на этот грандиозный театр.

### Травестийный статус нищего. Миф о богатстве нищих

На первый взгляд, физиологии кажутся жанром максимально лишенным художественного воображения, целиком исчерпываемыми документальными наблюдениями над социальной этиологией человека. Многократно подчеркивалась их связь с зоологическими классификациями в духе Линнея. В действительности эти физиологии активно разрабатывали новую символическую парадигму, где человек выступает в виде своего рода знака, означающее которого (походка, манеры, мимика, одежда) далеко не всегда отражают существо значимого. Так, например, в культуре складывается устойчивое представление о **травестийном статусе нищего**, чьи лохмотья мистифицируют реальное положение их владельца. Альфонс Карр пускается в фантастические подсчеты доходов нищих и в итоге утверждает:

"Человек без рук и ног, чье тело состоит лишь из живота и головы, играющий на шарманке с помощью своей культяпки, богаче, чем вы и я когда-либо будем. <...> Один он ничего не делает и, примостившись на солнышке, у межевого столба, сохраняет спокойствие; все эти движущиеся люди — его рабы и данники: они работают для него и платят ему свою десятину"<sup>32</sup>.

Нищие торговцы овощами на рынке кажутся Жерару де Нервалю **скрытыми набобами**: "...все эти фальшивые крестьяне и подпольные миллионеры"<sup>33</sup>. Такого рода представления были столь популярны, что Чарльз Лэм в эссе "Жалоба на упадок нищенства в нашей стране" счел нужным вступить за нищих: "Я глубоко убежден, что половина историй о невероятных богатствах, якобы собранных нищими, — злостная выдумка скряг"<sup>34</sup>. И тут же сам Лэм приводит пример переинтерпретации этих слухов в аллегорическом ключе:

"Отрепья — позор бедности — это мантия нищего, прямые insignia его ремесла, его пожизненная привилегия, его парадная форма <...>. Подъемы и спады в делах человеческих его не заботят. Он один пребывает неизменным. <...> Он единственный свободный человек во все-

<sup>32</sup> A-Karr. Devant lestisons. Paris, 1860, pp. 345—346.

<sup>33</sup> G. de Nerval. Oeuvres, I.1. Paris, 1958, p. 422.

<sup>34</sup> Ч. Лэм. Очерки Элии. М., 1979, с. 124.

ленной. Попрошайки этого великого города <...> были ходячими моральными поучениями, эмблемами, напоминаниями, изречениями на циферблате солнечных часов, проповедями о сырых и немощных, книжками для детей, благотворными помехами и препятствиями в полномовдном бурном потоке жирного мещанства"<sup>35</sup>.

В своем относительно раннем тексте (1822) Лэм демонстрирует методику аллегоризации типа. Им берется некая социальная реалья, хотя и сомнительная (расхожие представления о богатстве нищих), и переинтерпретируется в метафорическом ключе. **Но такая переинтерпретация оказывается возможной только на основании представлений о расхождении между означающим и означаемым. Эта методика получает широкое распространение.**

Труд аллегорического чтения города становится одним из главных занятий художника. Поскольку **город теперь описывается как тотальный маскарад**, а вера в надежность социальных знаков оказывается чрезвычайно ослабленной, **художник получает новую функцию — дешифровщика повальной социальной травести**. Как заметил В. Беньямин, он становится либо **фланером**, внимательно изучающим толпу, либо **детективом**. Обе функции объединяются в лирическом герое **Эдгара По**, чей **"Человек толпы"** — манифест нового статуса художника. В литературу проникает тайна, инкогнито загадочных персонажей становится знаком современной беллетристики от Эжена Сю<sup>36</sup> до Бальзака. В этом контексте аллегорика низших социальных слоев приобретает особое значение. Именно у представителей социаль-

<sup>35</sup> Там же, с. 121. Гораздо позже Жан Ришпен в сборнике "Песня нищих" разворачивает мифологию нищего во всех подробностях, при этом называя поэта "королем нищих". В стихотворении "Лунатики" Ришпен вскрывает суть травести нищего:

"Это мечтатели, поэты, Художники, музыканты, Нищие..."  
[Se sont des reveurs, des poetes, / Des peintres, des musiciens, / Des gueux...] J. Richepin. La chanson des gueux. Paris, 1891, p. 279.

<sup>36</sup> Отметим, что герой "Парижских тайн" Родольф снимает дом на улице Тампль (!), где, приняв травестийный облик, "оказывается в состоянии вблизи изучать различные классы людей, занимающих это здание." — E. Sue. Les Mysteres de Paris. Paris, 1963, p. 126. **Позиция героя метаописательна по отношению к позиции литератора.**

ного "дна" художник за "неким" обликом — лохмотьями — в состоянии различить богатство, величие, блеск. Извлечение золота из мусора, как метафора поэтического труда, находит здесь свое конкретное воплощение.

**Образ травестированного нищего** накладывается на возникающую фигуру коллекционера, который, у Бальзака, например, согласно наблюдению Вальтера Бенямина, всегда **эквивалентен миллионеру**<sup>37</sup>.

**Старьевщик — как ночное существо, тема Меланхолии, как ночного темперамента. Тема Сатурна**

Во всех этих культурных "мутациях" фигура старьевщика занимает важное место, приобретая более выраженный метахарактер, чем тип нищего или цыгана-богеми. В физиологических очерках, посвященных старьевщику, досконально описывается его существование, но **подчеркиваются и тиражируются лишь те его черты, которые легко поддаются аллегоризации**. Прежде всего старьевщик — **ночное существо**. По закону он не мог заниматься своим ремеслом при свете дня.

"Ночной Париж ужасен; это момент, когда приходит в движение подземная нация. Повсюду потемки; но постепенно эта темень освещается дрожащим фонарем старьевщика, уходящего с корзиной на поиски своих богатств, скрывающихся в чудовищной ветоши, не имеющей обозначения ни в одном языке"<sup>38</sup>.

Тема ночи связывает старьевщика с особой поэтической мифологией, восходящей к Ренессансу и получающей своеобразие развитие в XIX веке. Речь идет о **теме Меланхолии**, как **ночного темперамента**, который с легкой руки Марсилио Фиччино и Генриха Корнелиуса Агриппы начинает пониматься как

---

<sup>37</sup> W. Benjamin. Eduard Fuchs: Collector and Historian. In: The Essential Frankfurt School Reader. Ed. by A. Arato and E. Gebhardt. New York, 1982, p. 242. Логика Бальзака проста. **Коллекция приобретает цену по мере прохождения времени**. Само время делает коллекционера богачом. Характерно, что кузен Понс, обладающий миллионным состоянием, сам не догадывается о его богатстве. Вот как Бальзак описывает генезис состояния Понса: "В спальне Понса в оба окна были вставлены швейцарские цветные витражи, самый маленький из которых стоит тысячу франков, а у него было шестнадцать таких шедевров, за которыми в наши дни любители гоняются по всему свету. В 1815 году такие витражи шли от шести до десяти франков штука". — О. Бальзак. Собр. соч. в 15-ти т., т. 10. М., 1954, с.516.

<sup>38</sup> J. Janin. Un Hiver a Paris. Paris, 1843, p. 201.

воплощение гения"<sup>39</sup>. Эта концепция отражена в знаменитой **"Меланхолии I" Дюрера**. Одной из особенностей гениального меланхолика является его способность **"воспарять в потусторонние миры в состоянии визионерского транса"**<sup>40</sup>. Планетарным знаком меланхолии был **Сатурн**.

То, что старьевщик связывается с **темой Сатурна** и меланхолии, делается ясным из цитированного фрагмента Бодлера, где он описывает странную **цифру "семь"** на ивовой шали тряпичника, цифру, превращающуюся в скипетр. Это превращение может быть понято через нумерологический комментарий **Р. Алланди**: "...Семерка может быть представлена через седьмую букву алфавита 7, чья форма напоминает "ключ" ко всем преградам, а также "скипетр победителя над всеми стихиями и фатальными силами, посох Адама, зацветший посох Иосифа (так у Алланди. — М. Я.), жезл Моисея"<sup>41</sup>. Существенно, однако, что цифра 7 — цифра Сатурна<sup>42</sup>. Старьевщик понимается как **травестирированный меланхолик, гениальный носитель оккультного знания, визионер, человек Сатурна и ночи**. Любопытно, что образ старьевщика отчетливо накладывается на классический образ чернокнижника — меланхолика, зажигающего в ночи лампу, описанный в **"П Penseroso" Мильтона** ("Or let my lamp at midnight hour be seen..."), и прозревающего "...тех демонов, которые обретаются в огне, воздухе, водах или под землей..." (those demons that are found in the fire, air, flood or underground)<sup>43</sup> (ср. выше с **"подземной нацией"**, освещаемой фонарем старьевщика).

Городская мифология в XIX веке начинает систематически интерпретироваться под знаком Сатурна. Символика Сатурна принципиальна для целых поэтических циклов от "Парижского сплина" Бодлера до "Poemes satumiens" Верлена, с их **завороженностью темой ночных видений в городе**. Т. Готье посвящает стихотворение "Меланхолии" Дюрера, где напрямую сопоставляет классическую меланхолию с современной парижской<sup>44</sup>, Виктор Гюго помещает в "Созерцания" стихотворения

<sup>39</sup> См. R. Klibansky, E. Panofsky and F. Saxl. *Saturn and Melancholy* London., 1964.

<sup>40</sup> Fr. A. Yates. *The Occult Philosophy in the Elisabethan Age*. London, 1979, p. 56.

<sup>41</sup> R. Allendy. *Le symbolisme des nombres. Essai d'arithmosophie*. Paris, 1921, p. 223. Буква, о которой говорит Алланди, — "зайин", седьмая буква еврейского алфавита, чье цифровое значение — семь.

<sup>42</sup> Ibid., p. 188.

<sup>43</sup> *The Poetical Works of John Milton*. New York, 1869, p. 438. См. также: Fr. A. Yates. *Op. cit.*, pp. 56—57.

<sup>44</sup> T. Gautier. *Poésies complètes*, t.I. Paris. 1910, pp. 215—222.

"Меланхолия" и "Сатурн". Показательно, что среди аллегорических фигур "Меланхолии" возникает **старьевщик с "черной душой"**, олицетворение грядущей смерти и рока:

О отвратительные закоулки, по которым идет угрюмый старьевщик,  
Держа в руке фонарь из рога,  
Ваши груды мусора не так черны, как живые!  
<...>

Этот человек ни во что не верит, он лишь делает вид, что верит;  
У него ясный глаз, благородный лоб, черная душа;  
Он горбится; но завтра он будет вашим хозяином"<sup>45</sup>.

Ночные видения, посещающие поэта-меланхолика, в городской мифологии приобретают театральный оттенок. Тема парижской травести переплетается с темой меланхолического визионерства. **Барбье** в "**Терпсихоре**" помещает парижский карнавал, интерпретируемый как эмблематическая оргия социальной травести, под знак Сатурна<sup>46</sup>. Бальзак непосредственно связывает тему ночных "меланхолических" призраков с театром:

"...нельзя вообразить, во что превращаются эти улицы ночью: там блуждают причудливые существа из неправдоподобного мира, полуобнаженные женские фигуры вырисовываются на стенах домов, мрак оживлен. Между стенами и прохожими крадутся разряженные манекены, одушевленные и лепечущие"<sup>47</sup>.

Но в этом мире театрализованных призраков и одновременно духов стихий сам старьевщик становится ирреальной, аллегорической фигурой. Пиа говорит о "времени-хозяине старьевщике"<sup>48</sup>, Берто пишет о "бледной старьевщице", "которая всех вас соберет и имя которой — **Смерть**"<sup>49</sup>. Теодор де Банвиль также ассоциирует старьевщицу Симону со смертью:

---

<sup>45</sup> V. Hugo. Les Contemplations. Paris, 1969, p. 147. [0 hideux coins de rue ou le chiffonnier morne /Va, tenant a la main sa lanterne de come, / Vos tas d'ordures sont moins noirs que les vivants! /<...> Cet homme ne croit rien et fait semblant de croire; / Il a l'oeil clair, le front gracieux, Fame noire; / Il se courbe; il sera votre maitre domain.]

<sup>46</sup> A. Barbier. Iambes et poemes. Paris, 1859, p. 79.

<sup>47</sup> О. Бальзак. Цит. соч., т.9, с. 23—24.

<sup>48</sup> F. Pyat. Op. Cit., p. 47.

<sup>49</sup> M. L.A. Berthaud. Les Chiffonniers. — In: Les Français peints par eux-mêmes, t.3. Paris, 1841, p. 344.

"...ей лет сто, она сморщенная, черная, и ветер развеивает длинную прядь ее седых волос. Старуха с возмущением поднимает к небу свою клюку и, смотря старику прямо в лицо, трагическим голосом, как волчица в сумерках, воет: — Кому тряпья?"<sup>50</sup>

В качестве аллегорической фигуры милосердной смерти старьевщик возникает в еще одном "сатурническом" произведении — "Песнях Мальдорора" Лотреамона. Здесь старьевщик, "сгорбившийся над своим бледнеющим фонарем"<sup>51</sup>, подбирает ребенка, сбитого омнибусом, везущим в ночи мертвецов. Идентификация поэта со старьевщиком, таким образом, может быть и метафорической идентификацией со смертью, которая также основывается на мифологии **Сатурна-Кроноса, олицетворения времени, пожирающего своих детей**. Эрвин Панофский показал, что классическая аллегория времени как старика-смерти с косой восходит именно к образу Сатурна<sup>52</sup>.

Знак Сатурна осеняет не только визионеров, но и философов. Переносу на старьевщика черт философа способствует мифологизация неизменного атрибута старьевщика — **фонаря**. Он превращается в фонарь Диогена, ищущего человека (**занятие художника и детектива**). Ср. в "Меланхолии" Гюго: "**И человек наощупь ищет человека**" [Et l'homme cherche l'homme a taton]<sup>53</sup>.

Диоген — а по ассоциации и другие философы — становится alter ego старьевщика. В 1851 году **Гаварни** публикует серию гравюр, посвященных Фоме Вирлоку (Thomas Vireloque) — нищему философу, "**человеку-лоскуту**", как его называют братья Гонкур. Гаварни украшает голову Вирлока "чем-то вроде шерстяного колпака, похожего на **фригийский колпак старьевщика**"<sup>54</sup>,

<sup>50</sup> Л.Бертран. Гаспар из тьмы. М., 1981, с. 164. Волчий аспект старухи ассоциирует ее с ночной богиней колдовства Гекатой, чернота — с темой меланхолии. Чернота (цвет Сатурна) — первый знак меланхолии — проходит через большинство текстов сатурнического цикла от "Гаспара из тьмы" А. Бертрана, вероятно названного в честь царя-волхва Каспара, изображавшегося чернокожим, до черного доктора из "Стелло" Виньи.

<sup>51</sup> Lautreamont. Oeuvres complètes. Paris, 1969, p. 89. Мальдорор явно имеет признаки падшего ангела Меланхолии с гравюры Дюрера — крылья, любовь к математике и т.д.

<sup>52</sup> E.Panofsky. Father Time. In: Studies in Iconology. NewYork-Evanston - San Francisco-London, 1972, pp.69-94.

<sup>53</sup> V.Hugo. Les Contemplations, p. 149.

<sup>54</sup> E. et J. de Goncourt. Gavarni. L'homme et l'oeuvre. Paris, 1896, p. 354.



и придает ему сходство с Сократом. Альфред Дельво называет старьевщиков **"Диогенами тряпья"**<sup>55</sup>. М. Л. А. Берто, описывая старьевщика Кристофа, "которого его собраты окрестили философом", находит в нем сходство с Диогеном<sup>56</sup>. Любопытно, каким образом черты одного типа передаются другим. Л. Вёйю, описывая хулигана-повесу (*le voyou*), также придает ему черты фланера и театрала ("Хулиган вечно фланирует, (...) нагло рассматривая прохожих. (...) Что же касается театра, он его обожает"<sup>57</sup>) и придает ему сходство с Диогеном — родовое отличие тряпичника: "Уродливый, как Квазимодо (...), умный, как Вольтер, циничный, как Диоген"<sup>58</sup>. Диоген оказывается символом отщепенца, выброшенного за пределы общества и занимающего по отношению к нему позицию циничного наблюдателя. Показательно, что философствующий литератор-пролетарий Луи Габриэль Гони идентифицирует Диогена с образом человека, который в своих основных чертах подобен обездоленному рабочему, обладающему всем и не имеющему ничего". Диоген выражает позицию индивидуалистической изолированности внутри городской толпы.

Именно поэтому тот же комплекс примет легко переносится со старьевщика, хулигана, фланера и театрала на детектива". Бальзак в "Блеске и нищете куртизанок" описывает "шпиона" Контансона, обнаруживая в нем "череп, напоминающий голову Вольтера"; при этом "Контансон, невозмутимый, как дикарь, вел себя по-диогеновски"<sup>61</sup>. Бальзак воспроизводит буквально весь комплекс тех мифологических черт, которые мы обнаруживаем у старьевщика. Контансон носил жилет, купленный в Тампле (то есть в лавках старья), "притязал быть философом",

<sup>55</sup> A. Delvau. *Les Heures parisiennes*. Paris, 1866, p. 8.

<sup>56</sup> M. L.A. Berthaud. *Op. Cit.*, p. 354-355.

<sup>57</sup> L. Veuillot. *Op. Cit.*, p. 328.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>59</sup> L. G. Gauny. *Diogene et saint Jean le Precurseur*. In: Louis Gabriel Gauny: *Le philosophe plebeien*. Ed. par Jacques Ranciere. P., 1983, pp. 120—126. Комментарий о присвоении Гони образа Диогена см. в кн.: Jacques Ranciere. *The Nights of Labor*. Philadelphia, 1989, pp. 120-122.

<sup>60</sup> Станным образом **философ с фонарем и палкой** выступает в роли "детектива" в аллегорической книге Микаэля Майера *"Atalanta fugiens"* (1618) еще в XVII веке. Здесь он изображен бредущим по следам природы. См. Fr. A. Yates. *The Rosicrucian Enlightenment*. L.-Boston, 1974, p. 82, Pl. 23.

<sup>61</sup> Бальзак. *Цит.соч.*, т.8, с. 101.

"в совершенстве владел искусством переодевания, гримировки; он мог бы преподавать уроки Фредерику Леметру"<sup>62</sup>.

На примере Контансона хорошо видно, каким образом некая черта отделяется от своего носителя, абстрагируется, аллегоризируется и начинает переноситься с одного типа на другой, устанавливая между ними символическое родство<sup>63</sup>. Эта черта оказывается неким отделенным от его носителя обломком его личности, по существу почти театральным атрибутом, вырванным из органического контекста согласно тому же правилу аллегорического реквизита.

**Фланер, детектив, художник (но и вор, старьевщик, бродяга)** выполняют сходные функции, в итоге сводящиеся к раскрытию сущности за видимостью. Хотя парадоксальным образом сами они travestированы и обманчивая видимость вписана в их собственное тело.

"Недурное развлечение — ремесло шпиона, когда занимаешься им ради самого себя, ради удовлетворения своей страсти. Разве это не то же самое, что баловаться воровством, считая себя честным человеком. <...> Да ведь это настоящая охота, охота на улицах Парижа", — писал **Бальзак**, поясняя, что шпионство означает "наслаждаться неожиданностями, таящимися в Париже, в каком-нибудь парижском квартале,

---

<sup>62</sup> Там же, с. 102—103. Берто приписывает старьевщику-философу Кристофу черты театрального поведения, вероятно, списанные с Фредерика-Леметра: "...он презрительно хохочет магнетическим смехом..." (M. L. A. Berthaud. Op. Cit., p. 355.) Особый, "магнетический смех" актера превратился в его знак. Ср. у Ж.Ришпена в стихотворении "Фредерик-Леметр", где последний выступает как символ социальной travestии:

Твой невероятный фантастический смех Корчится в складках твоей маски,  
Как будто порыв ветра Сражается с рокошущими волнами...

[Ton rire, enorme et fantasque, / Se tord aux rides de ton masque, / Et l'on dirait une bourrasque / Qui lutte avec des flots grondants. ] — J. Richepin. Op. Cit., P.274.

<sup>63</sup> Такой отличительной чертой может служить, например, **"рембрандтизм" старьевщика**, возникающий на **пересечении мотива нищего художника и ночного освещения**. Берто видит у старьевщика "рембрандтовскую голову" (M. L. A. Berthaud. Op. cit., p.337), а Теодор де Банвиль, комментируя гравюры Травиеса, изображающие старьевщиков, восклицает: "А Травиес! один его старьевщик мог бы погрузить в грезы Рембрандта, **князя пылающей тьмы**". Th. de Banville. La vie d'une comedienne. Paris, 1895, p. 234. 2- 194

находить в городе новые, неведомые никому черты. Не значит ли это обладать многогранной душой, ощущать тысячу страстей, тысячу чувств одновременно?"<sup>64</sup>

Но точно так же описывается им и "профессия" фланера:

"Моя наблюдательность приобрела остроту инстинкта: не пренебрегая телесным обликом, она разгадывала душу — вернее сказать, она так схватывала внешность человека, что тотчас проникала и в его внутренний мир. <...> Слушая этих людей, я приобщался к их жизни; я ощущал их лохмотья на своей спине, я сам шагал в их рваных башмаках; их желания, их потребности — все передавалось моей душе, или, вернее, я проникал душой в их душу. То был сон наяву <...> в ту пору я расчленил многоликую массу, именуемую народом, на составные части и проанализировал ее так тщательно, что мог оценить все ее хорошие и дурные свойства"<sup>65</sup>.

Театральная травестия, визионерство и сверхзрение опять оказываются рядом. А вот черты фланера, описанные [Огюстом де Лакруа](#): они,

"философы, сами того не зная, казалось бы, инстинктивно они способны все постичь одним взглядом и проанализировать на ходу. <...> благодаря необыкновенной проницательности он [фланер] является сборщиком неслыханных богатств в широком поле наблюдения, где вульгарный прохожий видит лишь поверхность"<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> О.Бальзак. Цит. соч., т.7. М., 1953, с. 33.

<sup>65</sup> Там же, с. 340—341. Ср. с описанием фланера, данным в Ларуссе 1972 года и помещенным Беньямином в его труд о парижских пассажах: "Его раскрытые глаза, его напряженный слух ищут совсем иное, чем то, что предстает зрению толпы. Случайно оброненное слово раскроет ему одну из черт характера, которую нельзя придумать и которую нужно выхватить из жизни; эти наивно внимательные лица подскажут художнику выражение, о котором он мечтал; шум, ничего не значащий для иного слуха, поразит слух музыканта и подскажет ему идею гармонического сочетания; эта внешняя суeta полезна даже мыслителю, погруженному в грезы философу, она перемешивает и встряхивает его мысли подобно тому, как буря перемешивает морские волны... Большинство гениев были великими фланерами..." — Walter Benjamin. Paris, capitale du XIXe siecle. P., 1989, p. 470.

<sup>66</sup> A.de Lacroix. Le Flaneur. — In: Les Francais points par eux-memes, t.3. P., 1841, p. 63. Ср. с темой сверхзрения в "Человеке толпы" Э. По, где автор-фланер переживает "состояние острейшей восприимчивости, когда спадает завеса с умственного зрения." — Э.По. Избр. произв. в 2-х т., т.2. М., 1972, с.7.

При этом Лакруа утверждает, что **"элита фланеров"** существует среди литераторов: **"Фланерство — отличительная черта подлинного литератора"**<sup>67</sup>. То, что детектив также пародирует поведение литератора, видно хотя бы из мемуаров Видока — шефа парижской полиции, — где тот признается, что использовал для описания воров метод линнеевской классификации и дает пародирующее литературные физиологии описание своего зоологического метода<sup>68</sup> (ср. с "каталогизацией", "коллекционированием", "архивами", которыми занимаются старьевщик в "О вине и гашише" Бодлера). Впрочем, вполне вероятно, что и литература — в своем поиске типа — "пародирует" соответствующие усилия парижской полиции<sup>69</sup>.

Старьевщик, ищущий богатств в грязи, обладает тем же сверхзрением, что и фланер и детектив: "Опустив, подобно дикому животному, глаза к земле, они рыщут взглядом в самых незаметных впадинах. Они видят, как ползет насекомое, и песчинку, сияющую между двух булыжников"<sup>70</sup>. Не случайно, конечно, у Бодлера рядом со старьевщиком "снуют в ночных тенях шпионы".

Сверхзрение становится актуальным для художника тогда, когда исчезает ясная иерархия, организующая мир. В тот мо-

<sup>67</sup> A.de Lacroix. Op. Cit., p. 69.

<sup>68</sup> Vidocq. Aus dem Leben eines ehemaligen Galeerensklaven, welcher nachdem er Komodiant, Soldat, Seemann, Rauber, Spieler, Schleichhändler und Kettenstranger war endlich Chef der Pariser geheimen Polizei unter Napoleon sowohl als unter den Bourbonen bis zum Jahre 1827 wurde. Leipzig, 1971, S.362—363. Классификационный метод зоологических древ находит в культуре метафорический аналог — **дом в разрезе, где по вертикали представлены все социальные страты и типы**. Изображения таких домов были очень популярны в карикатуре и литературе (Бальзак). Жюль Жанен рассказывает о том, как префект полиции повел исследователя проституции Паран-Дюшателе на "экскурсию" по парижскому дну, все типы которого были собраны в доме, принадлежавшем старьевщику. Этот дом-коллекция очень похож на литературную метафору. Здесь, например, "на верхнем этаже на тряпье хозяина дома вперемешку лежало невероятное количество — двести или триста — воров, каторжников, шлюх" и т.д. -J. Janin. Un hiver à Paris, p. 203. Старьевщик в данном случае вместе с обыкновенными отбросами собирает отбросы общества, все его типы.

<sup>69</sup> См. A.Sekula. The Body and the Archive. — October, № 39, winter 1986, p. 3—64. Беньямин непосредственно связывает становление литературного детектива с усилиями парижской полиции по выработке методов идентификации, в частности, с классификациями преступников по методу Бертийона. — W. Benjamin. Charles Baudelaire, p. 72—73.

<sup>70</sup> M. L. A. Berthaud. Op. Cit., p. 358.

мент, когда мир превращается в хаотическое нагромождение вещей, моделью которого и служит лавка старьевщика, возникает необходимость в особой остроте видения.

Старорежимная монархия представляла **тело человека как манекен**, на который навешивались знаки социального отличия<sup>71</sup>. Эти знаки покрывали тело таким образом, чтобы не оставить ни малейшего пространства для проявления естественного человеческого существа. "Естественный" человек был спрятан за париком, белилами, кринолинами и кружевами. В середине XVIII века, особенно под влиянием Руссо, общество начинает восприниматься как область тотальной искусственности и все пронизывающей театральной знаковости. Развитие культа "естественного человека" привело к переносу акцента в чтении социальных знаков с чисто внешних и искусственных на тот пласт природной экспрессивности, который скрывался **под внешним орнаментом человека-манекена**. Теперь старые знаки социального различия отправляются в лавку старьевщика на правах театрального реквизита. Получает развитие интерес, например, к физиогномике, к малейшим проявлениям **"естественной" семиотики лица и тела**. Соответственно значимым становится не то, что демонстрируется, а то, что скрывается.

Отныне наблюдатель должен различать неразличимое, **видеть золото под покровом грязи**. Фонарь старьевщика участвует в том же поиске, высвечивая из хаоса вещей нечто затерянное в мозаике мира. Жюль Жанен описал трансформацию писательского зрения в категориях оптических приборов. Покуда его лирический герой не вооружился некой **лупой**, обнаруживающей истину, он в основном видел в окружающем лишь банальную идиллию. "Освободившись от смешной своей наивности, я начал рассматривать природу под прямо противоположным углом зрения: я повернул **бинокль** другой стороной и сквозь увеличительное стекло сейчас же увидел ужасные вещи"<sup>72</sup>.

Станным образом перевернутый бинокль Жанена действует как зеркало потому, что в нем прежде всего отражается сам наблюдатель:

"Правда, которую упорно ищут те, кто стряпает поэтические произведения, — вещь страшная, я сравниваю ее с огромным увеличи-

<sup>71</sup> О теле как манекене в XVII-XVIII веках см.: R. Sennett. The Fall of the Public Man. New York-London, 1976, pp. 65-72.

<sup>72</sup> Жюль Жанен. Мертвый осел и гильотинированная женщина. М., 1996, с. 44.

тельным зеркалом, предназначенным для Обсерватории. Ты приближаешься к нему беззаботно, не подозревая ничего дурного, и уже хочешь мило улыбнуться самому себе, но вдруг в испуге отшатываешься, увидев красные глаза, изборожденную морщинами кожу, зубы, покрытые камнем, потрескавшиеся губы; и, однако, весь этот ужас старости — лишь твое собственное изображение, красивое и белое лицо молодого человека"<sup>73</sup>.

Юный литератор обнаруживает в себе самом смерть, в себе самом образ старика-старьевщика. Смерть в данном случае отражает аллегорический, фрагментарный статус мира, в котором все элементы выкорчеваны из органической почвы и превращены в обломки, руины. Травестия литератора относит его к категории той же ветоши, которую он сам собирает.

Смерть присутствует в лавке старьевщика и по иной причине. Дело в том, что пространство лавки совершенно по-своему организует время. Бальзак в "Шагреневой коже", описывая лавку старья, утверждает, что "начало мира и вчерашние события сочетались здесь причудливо и благодушно"<sup>74</sup>. Действительно, предметы разных эпох и культур соседствуют здесь, создавая странную временную амальгаму, сходную с "многогранным зеркалом, каждая грань которого отражает целый мир"<sup>75</sup>. "Руины" прошлого создают причудливый мир, позволяющий существовать как бы вне времени, проникая в иные временные пласты, идентифицируя себя с их обломками. Бальзак сравнивает лавку с машиной времени, вроде придуманной Кювье, который мог читать историю по отложениям геологических слоев. Эта амальгама старых эпох складывается в фантастическое видение, напоминающее сновидение. Бальзак описывает среди прочих предметов, собранных в лавке, "мозаику, сложенную из кусочков лавы Везувия и Этны"<sup>76</sup>. Прикосновение к ней "переносит" героя романа Рафаэля на юг Италии. Эта мозаика представляется мне символическим объектом для всего этого мира исторического хаоса. Она складывается воедино из лавы разных вулканов, выброшенной на поверхность в разные годы. Сам материал, из которого она сделана, — буквальное воплощение "драгоценности", возникающей из адского хаоса. Как будет видно из

---

<sup>73</sup> Там же, с. 50.

<sup>74</sup> О. Бальзак. Собр. соч. в 15-ти т., т. 13. М., 1955, с. 17.

<sup>75</sup> Там же, с. 18.

<sup>76</sup> Там же, с. 20.

дальнейшего, вулкан не случайно символически представлен в лавке старья.

**Лавка** — это магический театр прошлого, проецирующий полужизнь-полусмерть своих "экспонатов" на его посетителя:

"Подымаясь по внутренней лестнице, которая вела в залы второго этажа, он заметил, что на каждой ступеньке стоят или висят на стене вотивные щиты, доспехи, оружие, дарохранительницы, украшенные скульптурой, деревянные статуи. Преследуемый самыми странными фигурами, чудесными созданиями, возникающими перед ним на грани смерти и жизни, он шел среди очарований грез. Усомнившись, наконец, в собственном своем существовании, он сам уподобился этим диковинным предметам, как будто став не вполне умершим и не вполне живым. Когда он вошел в новые залы, начинало смеркаться, но казалось, что свет и не нужен для сверкающих золотом и серебром сокровищ, сваленных там горами"<sup>77</sup>.

Понятно, что это исчезновение грани между смертью и жизнью, это исчезновение реальности и ненужность внешнего света относят опыт Рафаэля к области памяти, с которой неразрывно связано время лавок старья. Чем более меркнет внешний свет, чем дальше герой уходит в мозаический мир лавки, тем меньше становится мусора вокруг него, покуда взору его не предстают великие шедевры живописи, в том числе изображение Христа кисти Рафаэля. **Обнаружение истины в конце концов дается как метафорическое погружение в собственное сознание, в глубины памяти, трансцендирующие различия между мной и внешним миром.** Но это погружение одновременно описывается и как странное театральное перевоплощение героя в неживые предметы, как растворение актера в реквизите. Смерть, мерцающая за этой бесконечной временной перспективой и перевоплощением в мертвые предметы, постоянно сопровождает пытливого наблюдателя.

Если вернуться к оптической метафоре Жанена, то в шокирующем обнаружении истины у него можно увидеть несколько взаимосвязанных аспектов. **Во-первых, оно отражает изменение дистанции между наблюдателем и его объектом. Увеличительное стекло** здесь — удачный символ. **Старьевщик приближается к вещи, берет ее, он нарушает дистанцию, обыкновенно существующую между нищим и драгоценностью.** Но одновременно острающее зрение художника-старьевщика и помещение драгоценности среди мусора как бы увеличивает дистанцию

---

<sup>77</sup> Там же, с. 22.

между наблюдателем и предметом. То же самое происходит и с предметами иных эпох, неожиданно перемещенными в реквизиторскую театра или лавку старьевщика. Георг Зиммель так описывает роль оптических приборов в трансформации чувства дистанции: "...бесконечное расстояние между нами и предметами было преодолено с помощью микроскопа и телескопа; но мы впервые осознали существование этого расстояния в тот самый момент, когда оно было преодолено"<sup>78</sup>. Нарушение дистанции, лежащее в подтексте такого оптического обнаружения истины, которое описывает Жанен, также отражает распад традиционных культурных иерархий, **разрушение устойчивой оппозиции между центральным и маргинальным**. Бальзак идет дальше Жанена. Опыт Рафаэля в лавке связан с постепенным исключением зрения вообще, погружением во тьму и касанием, снимающим всякую дистанцию между наблюдателем и предметом. Вулканическая мозаика в лавке действенна в той мере, в какой Рафаэль касается ее рукой.

Второй и самый существенный момент у Жанена — это **зеркальное** обращение зрения на самого себя, **обнаружение собственного тела в зеркале истины**. Эта зеркальность, конечно, особенно явно связана с актерством, ведь именно **актер превращает свое тело в увеличительное стекло истины**. Характерно, например, что новизна актерской игры Фредерика Леметра главным образом заключалась в использовании едва обнаружимых зрителем деталей. Старьевщик-Леметр по существу навязывал зрителю зрение старьевщика, который должен был выуживать эти детали из его сценического поведения<sup>79</sup>.

Речь в данном случае идет о довольно сложной системе дистанцирования. **Художник дистанцирует себя от реальности через травестию, а затем как бы отделяется от самого себя и превращает собственное тело в текст, в котором это дистанцирование должно прочитываться**. Эта подчеркнута внешняя позиция нищего уже отмечалась в некоторых из приведенных мной цитат, например у Карра, который считал, что безногий шарманщик один "ничего не делает и, примостившись на солнышке, у межевого столба, сохраняет спокойствие; все эти движущиеся люди — его рабы и данники". Нечто сходное и у Лэма, писавшего о том, что "подъемы и спады в делах человеческих

<sup>78</sup> Georg Simmel. The Philosophy of Money Boston-London, 1978, p. 475.

<sup>79</sup> О роли детали в игре Леметра см.: Richard Sennett. The Fall of Public Man, P.204.



его [нищего] не заботят. Он один пребывает неизменным. <...>  
Он единственный свободный человек во вселенной".

### **Панорамное зрение. Дистанция**

Сартр определил такое внешнее по отношению к окружающей реальности сознание, как **"панорамное"**. То есть это предельно объективное сознание, **не различающее между существенным и несущественным**, а как бы панорамно фиксирующее все подряд (лавка старьевщика — это культурный продукт такого недискриминирующего сознания). Сартр показал, каким образом такое сознание, включающее в свой кругозор все то, что традиционно маргинализировано культурой, возникает в результате практики социальной травестики художника. По мнению Сартра, универсализация буржуазного сознания основывается на постулате, согласно которому корысть — есть универсальное свойство любого человека. Художник же, стремящийся сохранить независимость от рыночных ценностей, начинает травестировать себя под не-человека, или некоего сверх-индивида — переодетого аристократа-одиночку (отсюда и важный мотив одиночества Диогена-старьевщика). Его буржуазный образ жизни поэтому начинает обыгрываться также как травестия, за которой скрывается незаинтересованный, отрешенный от реальности человек. **Панорамное сознание** — это сознание крайней объективистской незаинтересованности, призванное обнаружить чисто ролевое измерение повседневного буржуазного существования художника, и таким образом оно включается в ролевой маскарад культуры. По выражению Сартра, "слишком человеческому буржуа придается воображаемый двойник, главное свойство которого — это **бытие-вне-мира**"<sup>80</sup>. Вот как описывает форму такого **"панорамного" сознания** Бальзак на примере лавки древностей в "Шагреновой коже":

"Вокруг был целый океан вещей, измышлений, мод, творений искусства, руин, слагавший для него бесконечную поэму. Формы, краски, мысли — все оживало здесь, но ничего законченного душе не открывалось. Поэт должен был завершить набросок великого живописца, который приготовил огромную палитру и со щедрой небрежностью смешал на ней неисчислимые случайности человеческой жизни. Овладев целым миром, закончив обозрение стран, веков, царств, молодой человек вернулся к индивидуумам. Он стал перевоплощаться в них, овладевал частностями, обособляясь от жизни наций, которая подавляет нас своей огромностью"<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> Jean-Paul Sartre. The Family Idiot, v. 5. Chicago — London, 1993, p.

140.

<sup>81</sup> О. Бальзак, Цит. соч., т. 13, с. 20-21.

Детали и мелочи здесь не в состоянии сложиться в целостную картину, "ничего законченного" не может предложить эта необозримая панорама времен и пространств. Сама панорамность сознания при этом, однако, поглощает детали в некий общий, почти не дифференцируемый поток, выражающий предельную дистанцированность от деталей, из которых он возникает. Но этот поток образов одновременно перестает быть фиксацией внешней объективности. "Бесконечная поэма", которая складывается в сознании из неорганизованного потока деталей, неожиданно относится уже к области чисто субъективного видения. Фиксация детали незаметно переводит наблюдателя из внешнего мира в область субъективных перцепций. Пьер Франкастель так суммирует суть происходящих изменений:

"Великие тайны природы мгновенно перестали быть совокупностями и находиться на расстоянии. Они стали самыми близкими деталями; и наконец деталями, уже не относящимися к объекту восприятия, но к самому восприятию, схваченному, если можно так выразиться, в необработанной форме в самом органе восприятия"<sup>82</sup>.

Переход из объективного в область восприятий приводит к преобразованию мира, который **колеблется между овеществлением живого и анимацией мертвого**. Наблюдатель как будто вынужден придвигаться к отдельным деталям, чтобы вовсе не утратить их, и это приближение Бальзак описывает как театральное перевоплощение в "частности", то есть такую форму **эмпатии**, которая совершенно **снимает различие между восприятием и миром**.

**Дистанцирование** — одна из важных особенностей панорамного сознания, которое **одновременно выражается и в предельно отчужденном видении мира, и в игре сменяемых ролей**. Возникает калейдоскопическая сменяемость масок (личин и предметов одновременно), сквозь которые просвечивает автопортрет художника. Любопытно, что бальзаковский Рафаэль "перевоплощается в частности", превращая их зеркало собственной памяти. Иногда маски нагромождаются в таком количестве, что заслоняют друг друга, создавая образы подчеркнутой амбивалентности. Бульвер-Литтон в "Пелэме" описывает странного персонажа, явно принадлежащего социальному дну (вора, мошенника?) и чье существо постоянно

---

<sup>82</sup> P. Francastel. Peinture et société. Oeuvres, t. 1, Paris, 1977, p. 169.

ускользает от наблюдателя, перед которым проходит лишь череда личин:

"— Вы не только философ, — сказал я, — вы энтузиаст! Может быть (я считал это вполне возможным), я имею честь беседовать также и с поэтом?

— Что ж, сэр, — ответил он, — случилось мне и стихи писать"<sup>83</sup>.

Но чуть позже загадочный человек открывает свою профессию: "Числюсь я торговцем подержанными вещами"<sup>84</sup>. Старьевщик превращается в самую емкую маску, вбирающую в себя и уголовного, и философа, и поэта.

Эта неустойчивая зыбкость личины отражает фантомность города и его обитателей во всех наиболее развитых городских мифологиях XIX века — парижской, лондонской, петербургской<sup>85</sup>. Эта призрачность отражает иллюзорность социального статуса художника в новом обществе, зыбкость новых социальных ролей в широком смысле слова. Но она отражает и работу культуры, разрушающей устойчивые оппозиции и инкорпорирующей маргинальное, забытое, невидимое, традиционно не обладающее статусом реального в новую картину мира. Новые культурные конгломераты отрабатываются в "жанре" **"городских грез"**, помещенных в обязательный **ночной контекст**<sup>86</sup>. Бодлер дважды, в "Наваждении" и "Призраке", пишет о **живописи, создаваемой на тьме**: "На черной мгле я живопись творю"<sup>87</sup>. Этот новый рембрандтизм включает в себя и фигуру старьевщика, опьяненного винными парами и трансцендент-

<sup>83</sup> Бульвер-Литтон. Пелэм, или Приключения джентльмена. М., 1958, с. 424.

<sup>84</sup> Там же.

<sup>85</sup> В отечественной науке призрачность мифологического Петербурга обычно объясняется искусственностью этого города, его местом в оппозиции "природа — культура" и т.д. См.: Семиотика города и городской культуры. Петербург. — Труды по знаковым системам, XVIII. Тарту, 1984. Я думаю, однако, что каждый город в новых урбанистических мифах, получая разную мотивировку своей призрачности, участвует в едином семиотическом процессе. Гоголевской петербургской гофманиане неожиданно отвечает бальзаковское сравнение Парижа с "фантастическим миром берлинца Гофмана", где "и самый трезвый человек не отыщет /.../ ни малейшей реальности". О.Бальзак. Цит.соч., т. 9, с. 24.

<sup>86</sup> Ср.: "La pensee de la reverie" Гюго, где фантомы являются поэту, как в "камере обскуре" — оптическом приборе, включающем в себя темноту.

<sup>87</sup> Ш. Бодлер. Цветы зла, с. 65. (Перевод В. Левика.)

рующего реальность под знаком Сатурна: "Если бы не было ничего по ту сторону действительного, ничего по ту сторону абсолютной реальности, кто захотел бы быть старьевщиком, кто захотел бы быть королем?"<sup>88</sup>

Это что-то, существующее по ту сторону действительного, прежде всего относится к новому облику художника. Для того, чтобы некая фиктивная сущность проявилась по ту сторону реальности, **реальность должна погрузиться во тьму.**

Ночь в первой половине XIX века интенсивно осваивается художниками и фланерами. День становится временем работы и буржуазного быта, в то время как ночные обитатели Парижа — богема, фланеры, преступный мир, проститутки — подчеркивают свое противостояние миру труда и денег. **Дневной мир** предстает как **мир корыстный, ночной** — как **мир артистический**. Группа литераторов создает около 1840 года общество "**ноктамбулизма**" (noctambulisme) ночных фланеров. К нему так или иначе примыкают Роже де Бовуар, Теодор де Банвиль, Анри Мюрже, Надар, Курбе, Жюльен Лемер, Феликс Морнан, Шарль Монселе. Общество это имеет своих героев-мучеников — Александра Привада Англмона и Жерара де Нерваля<sup>89</sup>. Самое удивительное в мифологии, создававшейся "ноктамбулами", — это идея о том, что **ночь открывает скрытую сущность, в то время как день является царством чистой видимости.**

Ночь осуществляет радикальный разрыв с миром дня, но одновременно создает особую протяженность мира, из которой глаз лишь выхватывает фрагмент. **Когда свет фонаря гаснет, фрагмент вновь растворяется в некой протяженности. Блуждание во тьме поэтому эквивалентно обнаружению калейдоскопического в протяженном и нерасчленном.** В 1845 году Поль де Кок кодифицировал образ городского калейдоскопа, выпустив книгу "Париж в калейдоскопе". В ночной мифологии калейдоскоп превращается в волшебный фонарь, "фантазмагорию".

Фантазмагория осуществляет погружение аллегории во тьму, тем самым она фиктивно восстанавливает связь фрагмента с це-

<sup>88</sup> M. L. A. Berthaud. Op. Cit., p. 337.

<sup>89</sup> О парижских "ноктамбулах" и ночной культуре Парижа между Реставрацией и Второй империей см.: S. Delattre. Les noctambules parisiens: a la recherche de la vraie ville, de la Restauration a la monarchie de Juillet. — Societes et Representations, № 4, mai 1997, pp. 77—104; J. Csergo. Dualite de la nuit. — Societes et Representations, № 4, mai 1997, pp. 105—120.



лым. Эти метаморфозы видения и сознания отражают становление нового типа культуры. Никогда раньше шпион, актер или старьевщик не могли стать **субститутами философа**, ищущего истину, или поэта-меланхолика. Аллегорика социального типа, складывающаяся к середине XIX века, становится полем чрезвычайной метафорической амбивалентности<sup>90</sup>, хорошо иллюстрируемой еще одним (на сей раз последним) примером из социального бестиария, донесенным до нас Альфредом Дельво. В мае 1848 года старьевщики направили к Ламартину, тогда министру (еще одна личина поэта), делегацию с просьбой отменить положение, ограничивающее часы их работы ночью:

"Ламартин появился на балконе городской ратуши, и певец Эльвиры обратился к собравшимся, этой пьяной рвани, качающейся в своих лохмотьях и воняющей подобно людям, которым смущение знакомо куда меньше чеснока: "Братья мои..." Это они-то братья! Кто же тогда мы им, мы, чьи сердца влюблены в Идеал, чьи души соприкоснулись с Бесконечностью, рыцарственные — и платонические — возлюбленные Музы?... О, эти поэты! Только они способны так профанировать Поэзию, выволакивая ее в толпу!"<sup>91</sup>

История, рассказанная и прокомментированная Дельво, демонстрирует нам поэта перед лицом своего метафорического двойника, в котором он силится увидеть самого себя ("Братья мои..."), но в котором другой поэт видит лишь профанирующую карикатуру Поэтического символ старьевщика слишком далеко ушел от своего жизненного прототипа (процесс, характерный для всей художественной типологии **социальных страт**), но, внедрившись в систему культуры, "профанировал" (а следовательно, и трансформировал) ту старую поэзию, которая отбросила на него свой возвышающий отблеск.

<sup>90</sup> Ср. с пронизательным наблюдением Бодлера, отрицавшего достоверность типологий Бальзака: "Я множество раз испытывал удивление от того, что слава Бальзака приписывала ему дар наблюдателя; мне всегда казалось, что его главное достоинство заключается в том, что он визионер, и при этом визионер страстный". — Baudelaire. *Curiosités esthétiques...* p. 678. Социальные типологии во многом имели фантазматический характер аллегорических грез.

<sup>91</sup> A. Delvau. *Op. Cit.*, p. 9. Бодлер отразил пародийность ситуации столкновения поэта со своим двойником-старьевщиком в "Фанфарло", где поэт-меланхолик, мистик и комедиант Самюэль Крамер философствует с "любим случайным знакомым под деревом или на углу улицы — даже если это знакомый старьевщик..." — Baudelaire. *Oeuvres complètes*, p. 276.

## II Покров

Поэт и старьевщик — главным образом ночные создания. Ночь раскрывает сущность, скрывая видимое. Новалис обращался к ночи: "Ты тоже благоволишь к нам, сумрачная ночь? Что ты скрываешь под мантией своей, незримо, но властно, трогая мне душу?"<sup>1</sup> Темнота естественно предстает как покров, наброшенный на мир видимости. Однако идея покрыва едва ли не в большей степени парадоксально соотносима с темой света и дня. Поэтому что видимость неотрывно связана с **идеей покрыва**, **Видимое — это и есть покров, за которым стоит незримое**. Мантия ночи оказывается лишь превращенным подобием мантии света и дня. День, однако, в отличие от ночи, совершенно иначе ставит вопрос о сверхзрении художника и "панорамном видении".

### 1

На протяжении всей истории своего развития живопись и театр находились в отношениях постоянного взаимовлияния. **Живопись часто ориентировалась на театральные коды в трактовке пространства, выразительных поз персонажей, мимики и т. д.** Театр систематически заимствовал у живописи целый ряд

иконографических мотивов<sup>2</sup>. В этой главе речь пойдет о почти буквальном превращении живописи в зрелище театрализованного типа — панораму или диораму — в европейском искусстве конца XVIII — первой половины XIX века. Это превращение соединяет в себе две тенденции. Одна выражает па-

---

<sup>1</sup> Новалис. Гимны к ночи. М., 1996, с. 48.

<sup>2</sup> См.: G. R. Kernodle. *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*. Chicago, 1944; P. Francastel. *Peinture et société*. (Oeuvres, t. 1. Paris, 1977; Театральное пространство. М., 1971).

норманное расширение зрения, которое парадоксальным образом идет параллельно концентрации, сужению зрения у фланера. Диапазон видения как бы расширяется, включая в себя и едва заметную деталь, и колоссальный пространственный охват. Дистанцирование, которое проявляется во втором случае, компенсируется близостью видения в первом.

### Свет Ньютона

Фундаментальную роль в трансформации живописи в театральное зрелище сыграл новый подход к проблеме света. **Свет** стал одной из главных категорий культуры XVIII века в значительной степени благодаря работам **Ньютона** (ср. с принятым названием этого века — "siecle de Lumieres"). Культурно-эстетический аспект влияния ньютоновской "Оптики" по преимуществу связан с центральным ее положением, гласящим, что все цвета видимого спектра заключены в самом сложном составе светового луча, являющегося единственным источником всего великолепного цветового многообразия видимого мира. Кажалось, что ньютоновская теория положила конец многовековому господству натурфилософских представлений о цвете, восходящих к Аристотелю<sup>3</sup> и связывавших природные цвета со смешением света и тени.

Согласно Ньютону, "все цвета относятся безучастно к любым границам тени"<sup>4</sup>, "причина цветов находится не в телах, а в свете, поэтому у нас имеется прочное основание считать свет

---

<sup>3</sup> Выведение феномена цвета из борьбы света и тьмы является в какой-то мере позднейшим развитием идей Аристотеля, так как в явном виде в корпусе аристотелевских текстов оно не присутствует, но, по мнению Л. Ф. Лосева, является одним из "возможных толкований аристотелевского принципа, вполне соответствующим античным методом мысли и античной терминологии". Лосев так резюмирует идеи Аристотеля: "В цвете мы находим по крайней мере два плана: свет и тьму (или среду прохождения и распространения света), причем оба эти плана находятся в состоянии активного противоречия или борьбы. В желтом или красном свет, напряженно преодолевая тьму, является активно-наступающим началом; в синем он уходит вдаль, как бы уже не встречая никакого сопротивления со стороны темноты; в зеленом оба противоречивых начала находятся в состоянии мира, покоя, равновесия" (А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. с. 302). Наиболее полное изложение этой теории см.: Aristotle. On Colors. Aristotle. Minor Works. The Loeb Classical Library. Cambridge, Mass., - London, 1936, pp. 3-45. О влиянии аристотелевской теории цвета на живопись см.: Martin Kemp. The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat. New Haven-London, 1990, pp. 264-284.

<sup>4</sup> И. Ньютон. Оптика, или Трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света. М., 1954, с. 89.



субстанцией..."<sup>5</sup> Поразившее современников Ньютона положение о субстанцииальности света<sup>6</sup> было воспринято как доказательство сопричастности света Богу.

Особую роль в натурфилософской переинтерпретации ньютоновской оптики сыграла школа английских, так называемых "научных" поэтов — Дж. Томсон, Д. Маллет, М. Экенсайд<sup>7</sup>. Ньютон был обожествлен поэтами этой плеяды, а его теория описывалась в натурфилософских эпических поэмах, ориентированных на модель мильтоновского "Потерянного рая". У Мильтона есть целый ряд фрагментов явной неоплатонической ориентации, сосредоточенных в основном в третьей книге поэмы и воспевающих бога как свет:

О, Свет святой! О, первенец Небес!  
Хвала тебе! Дерзну ль неосужденно  
Лучом совечным Вечному назвать  
Тебя, когда Господь есть Свет,  
От века сущий в недоступном свете,  
А стало быть, о излученный блеск  
Субстанции несозданной — в тебе!<sup>8</sup>

Эти фрагменты относятся к числу общеизвестных популярнейших мест поэмы и являются источниками бесчисленных цитат в поэзии XVIII века. Они и связанный с ними сюжет "Потерянного рая", повествующий о победе Бога (света) над Люцифером (тьмой), постоянно вводятся в подтекст поэтического изложения ньютоновской теории у "научных" поэтов. Уже в начале XIX века Уильям Блейк, испытывавший к Ньютону нечто вроде личной ненависти, так иронически суммирует новый (старый) миф с точки зрения живописной проблематики:

<sup>5</sup> Цит. по кн.: С. И. Вавилов. Исаак Ньютон. М., 1961, с. 48.

<sup>6</sup> А. Я. Боголюбов. Роберт Гук. М., 1984, с. 95.

<sup>7</sup> См.: М. Н. Nicolson. Newton Demands the Muse. Newton's "Optics" and the Eighteenth Century Poets. Wsstop. 1979.

<sup>8</sup> Дж. Мильтон. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон борец. М., 1976, с. 84 (пер. А. Штейнберга). Кроме Мильтона, неоплатонизм XVIII века обращался к другим мыслителям и поэтам прошлого, в частности, к Данте (Блейк) или итальянскому ренессансному неоплатонизму. Однако эти "апелляции" имели более частный, несистематический характер. Над всем доминировал Мильтон. Поэтому в моем изложении я ограничусь мильтоновским "мифом" — наиболее продуктивным для театрализуемых тенденций.

Бог окрашивает, как показал Ньютон,  
А дьявол, как каждый из нас знает, —  
Это черный контур<sup>9</sup>.

Введение Ньютона наравне с Богом и дьяволом в контекст мильтонизирующей, неоплатонической поэзии было канонизовано Джеймсом Томсоном, создавшим ряд "ньютоновых од" солнцу и свету. В оде "Памяти сэра Исаака Ньютона" (1727) Томсон, уподобляя Ньютона Богу, пишет:

Даже сам Свет, источник всего видимого,  
Сиял неоткрытым, покуда его высокий ум  
Не развернул сияющее одеяние дня<sup>10</sup>.

Метафора сияющего цветового покрова, набрасываемого светом на мир, вероятно, связана с ньютоновским объяснением окраски тел, согласно которому цвет тела создается отражением и преломлением света, тончайшим покровом наподобие пленки окутывающим тела<sup>11</sup>. Моделью, из которой Ньютон объяснял окраску тел, были перья павлиньего хвоста с их радужными переливами<sup>12</sup>.

### Объект–Радуга и Павлин

Радуга (объяснение которой дал Ньютон)<sup>13</sup> и павлин становятся своего рода символами ньютоновской оптики и в таком качестве переходят в живопись. Конечно, радуга и павлиньи перья занимают еще Леонардо (вероятно, под влиянием Роджера Бэкона), а Рубенс в "Юноне и Аргусе" совместил радугу и павлина в контексте аристотелевской теории цвета<sup>14</sup>. Постепенно, однако, эти

<sup>9</sup> The Portable Blake. Harmondsworth, 1977, p. 588.

<sup>10</sup> The Poetical Works of James Thomson. NY, n.d., p. 409. Ср. также с хрестоматийной "Эпитафией на смерть Исаака Ньютона" Александра Попа: "Природа и законы природы пребывали во тьме; Бог сказал: "Да будет Ньютон!" — и стал свет".

<sup>11</sup> Эта гипотеза была результатом некритического перенесения на все природные тела феномена цвета тонких пластин, объясненного Ньютоном. См.: Е. И. Погребысская. Оптика Ньютона. М., 1981, с. 99—103.

<sup>12</sup> "Прекрасно окрашенные перья некоторых птиц и особенно перья павлиньего хвоста кажутся различных цветов в той же части пера при различных положениях глаза, таким образом, как это было найдено относительно тонких пластинок <...> поэтому их цвета возникают от тонкости прозрачных частей перьев..." — И. Ньютон. Указ. соч., с. 191.

<sup>13</sup> Введение радуги в пару "Бог-Ньютон" опиралось также на видения божественного престола, окруженного радугой, в Писании (Откр. Иоанна, 4,3).

<sup>14</sup> По мнению Мартина Кемпа, эта картина может интерпретироваться на основании "аристотелевского" в своих принципах трактата Франсуа д'Агилона "Opticorum libri sex". Рубенс работал с д'Агилоном над иллюстрациями к его книге. — Martin Kemp. Op. Cit., p. 276.

два аллегорических мотива начинают все более явственно связываться с ньютоновской теорией, как например, в **аллегорических росписях Королевской академии в Лондоне**, выполненных в конце XVIII века и являющихся **своего рода символическим трактатом по теории живописи**. **Радуга** здесь — главный элемент **"Аллегии живописи"** (1779) кисти **Анжелики Кауфман**. А **"Аллегория воздуха"**, изображенная Бенджаменом Уэстом, представляет обнаженную женщину, над которой ангел держит покрывало, в то время как другой ангел подводит к ней павлина<sup>15</sup>.

На основе ньютоновского спектра к началу XIX века сложилась умозрительная теория гармонизации живописных цветов. В 1804 году Эдвард Дейес утверждал, например, что цвета заката "должны следовать той же последовательности цветов, которая обнаруживается в спектре"<sup>16</sup>. В 1817 году Бенджамен Уэст в Королевской академии призывал "аранжировать" цвета исторической живописи в соответствии с порядком цветов в радуге<sup>17</sup>.

Однако в действительности культ Ньютона мало повлиял на язык живописи XVIII века. Сложности практического применения положений новой оптики к живописи признавались даже первыми ее пропагандистами, такими как Брук Тейлор (Brook Taylor), который в первом из череды ориентированных на Ньютона эстетических трактатов "Новые принципы линейной перспективы" (1719) утверждал, что нечистота живописных пигментов не позволяет цвету в живописи вести себя по законам Ньютона<sup>18</sup>. Господствовавшая в конце XVIII века теория "живописного" (У. Гилпин, А. Прайс и др.) **канонизировала гармонизацию цветов в пейзаже на основе оттенков коричневого и сепии**. Выражением этого канона была мода на так называемые "зеркала Клода", распространившаяся после 1740 года. Путешественники предпочитали любоваться не непосредственно природой, но ее отражением в зеркале с затемненной коричневатой амальгамой, снимавшей яркость света и цвета и создававшей иллюзию живописного холста<sup>19</sup>. Для теории "живопис-

<sup>15</sup> Историю создания этих росписей см. E. Croft-Murray *Decorative Paintings for Lord Burlington at the Royal Academy*, — *Apollo*, Janv. 1969, vol. 89, № 836, pp. 11-21.

<sup>16</sup> G. E. Finley *Turner: An Early Experiment With Colour Theory*. — *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 30, 1967, p. 359.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Martin Kemp. *Op. Cit.*, p. 287.

<sup>19</sup> Chr. Thack'ер. *The Wilderness Pleases. The Origins of Romanticism*. London-Canberra-New York, 1983, p. 142-143.

ного" характерно также табуирование белого цвета, символизирующего присутствие света в "ньютоновских поэтиках". Отсюда запрет на изображение ледников, так мотивированный Локом оф Норбери: **цвет снега** "слишком активен, слишком связан с рефракцией, чтобы подчиняться дисциплине любого гармонизирующего принципа"<sup>20</sup>.

Непродуктивность ньютоновской теории для живописи связана не только с тем, что она разрушала установившиеся каноны колористической гармонизации, но и с тем, что она **не предлагала взамен новой эффективной "практической" поэтики**. Живопись не могла найти иных процедур для выражения спектрального состава цвета, кроме изображения радуги или павлина. Характерно, что убежденный ньютонианец Бенджамен Уэст ориентировался в своих же аллегориях живописи на стилистику столь мало чувствительного к цветосветовой проблематике художника, как убежденный отрицатель Ньютона Антон Рафаэль Менгс. Свет в чистом виде оставался недостижимым для живописи. Этим объясняется дисбаланс между ньютоновско-неоплатоническим переворотом в поэзии и чистой декларативностью ньютоновского культа у художника.

Трудно также отказаться от мысли, что ньютоновская концепция цвета вступала в противоречие с господствующей тенденцией к вытеснению цвета из повседневной жизни. **По мере движения от Ренессанса к современности происходит своего рода удаление чистых и ярких цветов из быта**. Эта тенденция выражается, например, в постепенном отказе от искусственного подкрашивания еды, характерной для более раннего времени, когда в пищу во имя цветовой гаммы добавлялись даже такие несъедобные компоненты как ляпис-лазурь<sup>21</sup>. Характерно также постепенное вытеснение цвета из мужского туалета, заставившее многих говорить о XIX веке как о столетии повсеместных похорон<sup>22</sup>.

Как бы там ни было, уже во второй половине XVIII века намечается реакция против культа Ньютона, принимающая форму антинеоплатонических настроений. В значительной мере она связана с кризисом просветительского оптимизма. На первом этапе она выражается в критике культа зрения. В Германии Лессинг называет **слепоту источником мильтоновского гения**,

<sup>20</sup> Cit. In: J. Lindsay. Turner: His Life and Work. London, 1981, p. 141.

<sup>21</sup> A History of Private Life, v. 3. Ed. by R. Chartier. Cambridge, Mass.-London, 1989, pp. 285-289.

<sup>22</sup> John Harvey Men in Black. Chicago, 1995.

а Гердер пишет о "покойной темноте", порождающей образы у Гомера, Мильтона, Оссиана". Гердеровская "Пластика" и лессинговский "Лаокоон" с их культом телесно-пластического, связанного с осязанием, — активно выражают эту антинеоплатоническую реакцию. Дискуссия в "Тетлере" о слепорожденных, "Письмо о слепых в назидание зрячим" Дидро" — все в той или иной степени предвещает назревающую критику Ньютона.

### **Область высшего света**

Для развития живописи особое значение приобретает старый теологический тезис о невозможности видеть божественный свет, восходящий к платоновской аллегории пещеры, в которой **вхождение в область высшего света было эквивалентно исчезновению видимого как видимости**. Существенное значение для новейшей переинтерпретации этого тезиса имел фрагмент из третьей книги "Потерянного рая". Милтон кончает свой гимн свету мотивом собственной слепоты:

...но глаза  
Ты никогда мои не посетишь.  
Вотще они вращаются, ища  
Всепроникающих твоих лучей,  
Не находя и промелька зари;  
Подобно туче, беспросветный мрак  
Меня окутал...  
Тем ярче воссияй. Небесный Свет,  
Во мне и, силы духа озарив,  
Ему — восставь глаза; рассеяй туман,  
Дабы увидел и поведал я  
То, что узреть *не может смертный взор*<sup>25</sup>.

Милтон в данном случае переосмысливает в категориях Августина гностическую оппозицию света и тьмы. Августин попытался преодолеть эту дихотомию с помощью христианского понятия **illuminatio**, то есть **внутреннего света**, который

<sup>23</sup> E. M. Wilkinson, L. A. Willoghby. The Blind Man and the Poet. An Early Stage in Goethe's Quest for Form. — In: German Studies, Presented to W. H. Bruford. London-Toronto-Washington-Sydney, 1962, p. 29.

<sup>24</sup> Философский контекст дискуссий о слепоте в XVIII веке рассмотрен в работах: K. Mac Lean. John Locke and English Literature of the Eighteenth Century New Haven, 1936; M. H. Nickolson. Op. Cit.

<sup>25</sup> Милтон. Цит. соч., с. 84—85.

субстанциально един с божественным светом, но существует не во внешнем мире, не в универсуме неоплатонической эманации, а в душе<sup>26</sup>. Таким образом, Августин впервые осуществляет радикальный разрыв между внешним светом и внутренним светом, принадлежащим к сфере субъективного.

Неспособность живописи фиксировать чистый свет получает оправдание в многочисленных реминисценциях цитированного фрагмента Мильтона. Созерцание света непосредственно и надолго связывается с мотивом слепоты. А беспросветный мрак, "подобно туче" окутавший Мильтона, парадоксально выдвигается на роль условия, необходимого для видения света.

Мильтоновский мотив слепоты сыграл значительную роль в оформлении критики ньютоновской теории на рубеже XVIII—XIX веков. В результате критика эта в большей своей части относится уже не непосредственно к ньютоновским теоретическим положениям (как во времена Гука), но по преимуществу к аспекту восприятия света, к свету, явленному зрению.

Возникает как бы двухэтажная структура "светофании". В эмпириях, царстве чистого света торжествует теория Ньютона, на земле, в "деградированном" царстве человека свет и цвет функционируют по аристотелевским законам.

Физиологический компонент (неспособность созерцать солнце) в соединении с теологическим компонентом<sup>27</sup> (неспособность непосредственного созерцания Бога) в итоге создают двухступенчатую картину явленности света миру, которая начинает играть фундаментальную роль в культурном сознании конца XVIII — начала XIX века. Физиологический порог зрения в этой картине оказывается звеном, восстанавливающим разрушенную Ньютоном оппозицию света и тени. Эдмунд Бёрк, например, утверждает, что "свет солнца, непосредственно воздействующий на зрение, является поистине величественной идеей, потому что подавляет чувство зрения"<sup>28</sup>. Отсюда у Бёрка темнота вводится в разряд "возвышенного", а "простой свет", не производящий физиологического эффекта темноты, выводится за пределы "возвышенного". Для Шеллинга абсолютный

-----  
<sup>26</sup> См. Н. Blumenberg. Light as a Metaphor of Truth. — In: *Modernity and the Hegemony of Vision*. Ed. by D. M. Levin. Berkeley-Los Angeles-London, 1993, pp. 42-44.

<sup>27</sup> См. М. М. Davy, A. Albecassis, M. Mokri, J. P. Renneteau. Le Theme de la lumiere dans le Judaisme, Le Christianisme et l'Islam. Paris, 1986.

<sup>28</sup> Э. Бёрк. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979, с. 109. Бёрк в своих рассуждениях опирается на того же Мильтона.

свет есть идея. "Она сбрасывает с себя покров, которым она облекла себя в материи"<sup>29</sup>. Абсолютный свет невидим. Синтезируясь с телом, свет замутняется и предстает в виде цвета, то есть соединения с темнотой.

Августин и Мильтон становятся провозвестниками нового — субъективно-физиологического понимания зрения, которое, по мнению Джонатана Крери, радикально противостоит "объективному" видению XVII—XVIII веков<sup>30</sup>. Старьевщик, видящий в темноте, выступает как странная смесь объективного и субъективного зрения. В конце концов, он способен распознать спрятанный в грязи клад не столько потому, что этот клад объективно существует в реальности, сколько потому, что он наделен совершенно особым, свойственным только ему зрением. Именно острота зрения превращает мусор в золото.

Значение физиологического компонента особенно велико для теории цвета Гёте, откровенно назвавшего свою доктрину "учением о физиологических цветах":

"...физиологические цвета являются началом и концом всего учения о цвете и поставлены во главе его изложения <...> Орган зрения, как и другие, приспособлен к среднему раздражению. Свет, тьма и возникающие между ними цвета являются элементами, из которых глаз черпает и создает свой мир"<sup>31</sup>.

Свет и тьма, для Гёте, в большой степени равнозначны порогами зрительной чувствительности и в качестве таковых объединяются (показательно его особое пристрастие к темноте, интерес к экспериментам в темной комнате или с закрытыми глазами). Отсюда описание цветовых процессов в категориях насилия над глазом и реакции глаза на насилие", отсюда же понимание цветового эффекта как реакции на сверхсильное раздражение". В противостоянии Гёте и Ньютона мы имеем дело с доктринальным выражением "двухэтажности" световой картины мира. **Эмпиреи остаются за Ньютоном, земной мир за Гёте.**

<sup>29</sup> Ф. В. Шеллинг. Философия искусства. М., 1966, с. 212.

<sup>30</sup> J. Crary Techniques of the Observer. Cambridge, Mass., — London, 1990.

<sup>31</sup> И. В. Гёте. Избранные произведения по естествознанию. М., 1957, с. 523.

<sup>32</sup> "Каждая цветовая спецификация причиняет глазу насилие и вынуждает его к оппозиции". — Там же, с. 284.

<sup>33</sup> "Когда смотришь на ослепительный, совершенно бесцветный образ, то он производит сильное и длительное впечатление, и затухание его сопровождается цветовым эффектом". — Там же, с. 284.

Отсюда постоянный акцент на практическую пользу своего учения у Гёте, отсюда же и характерное замечание у Шеллинга:

"...общеизвестно, что ни один из новейших художников, размышлявших о своем искусстве, никогда не применял ньютоновской теории цветов. Но именно этого было бы достаточно для доказательства того, как мало эта теория связана с природой, ибо природа и искусство суть одно"<sup>34</sup>.

Перипетии, связанные с судьбой учения о свете и цвете, непосредственно и живо затронули художников конца XVIII — начала XIX столетия. **Тернер**, чье творчество представляет особый интерес в этом контексте, внимательно изучал "научных" поэтов<sup>35</sup> и даже посвятил собственную поэму Томсону. С 1798 года он начал подписывать свои пейзажи цитатами из Мильтона. Речь идет о глубокой переработке светоцветовой проблематики этого круга поэтов. Начиная с десятых годов XIX века в живопись проникает и мотив непосредственного взгляда на солнце, понятый в драматических категориях мильтоновского мифа<sup>36</sup>. В 1814 году **Джон Мартин**, о творчестве которого еще пойдет речь, посылает в Королевскую академию свою картину "**Клития**" по мотивам Овидия. Сюжет Овидия рассказывает о влюбленной в Аполлона нимфе Клитии, превращенной в подсолнух и обреченной вечно смотреть на солнце. В сохранившемся варианте картины мотив наказания солнцем представлен без того драматизма, которого он достигает позже у Тернера. В 1823 году Мартин делает серию меццо-тинто, иллюстрирующих "Потерянный рай" Мильтона. Среди его иллюстраций выделяется лист "Сотворение света", где фигура Бога растворяется в мощном потоке света, прорезающем первозданный хаос, и едва видна. В 1835 году Тернер делает свои иллюстрации к поэме Мильтона. В гравюре к VI книге поэмы "Падение мятежных ангелов" мощный свет своей силой повергает сонм ангелов в темную бездну **В потоке света почти неразличима фигура Бога, буквально "съеденная" светом**. В иллюстрации к поэме **Кемпбелла "Радости надежды"** — "**Синайский гром**" (1837) представлено явление Бога Моисею на горе Синай. Здесь Бог предстает **едва видимым прозрачным абрисом в световом потоке**, льющемся сквозь облака, из которых бьют молнии.

<sup>34</sup> Шеллинг. Цит. соч., с. 214.

<sup>35</sup> Об отношении Тернера к "научным поэтам" см.: A, Livennore. J. M. W. Turner's Unknown Verse-Book. - Connoisseur Year Book. London, 1957, pp 78-86; J.Lindsay.Op.Cit.,pp.72—87.

<sup>36</sup> M. R. Pointon. Milton and English Art. Manchester, 1970.



**Исчезновение видимой формы в потоке света одновременно является и способом манифестации форм.** Свет, не будучи объектом, является необходимым условием, делающим объекты видимыми. Согласно точному замечанию Эммануэля Левинаса, **"мы находимся в свете в той мере, в какой мы встречаем предмет в пустоте. Свет являет предмет, прогоняя тьму, он опустошает пространство. Он делает пространство видимым именно как пустоту"**<sup>37</sup>. По существу свет создает ту пустоту, в которой может явиться зрению объемное тело, он готовит место для его возникновения. Изображения, основанные на передаче светового потока, поэтому в той или иной мере имеют дело не с уже явленными вещами, но с самим процессом манифестации форм из обнаруживаемой светом пустоты.

Сверхзрение Люцифера, проникающего **бесконечную пустоту**, залитую светом, прежде всего имеет дело именно с пустотой, с первичным пространством, в котором тела еще могут явиться. "Светофания" уничтожает различимость влитого в свет тела как возвращение к истокам самой видимости тел. Кульминации эта тема достигает в **тернеровских "Регуле"** (1828, переделан в 1837) и **"Ангеле, стоящем на солнце"** (1846). Но ситуация в этих картинах значительно усложнена.

**Регул** — римлянин, попавший в плен к карфагенянам и отказавшийся предать Рим, был наказан тем, что **у него отрезали веки и он был ослеплен солнцем. Картина Тернера передает невыносимый блеск солнца с точки зрения Регула.** Созерцание солнца осмысливается как **"насилие"** над зрением, как **травматический удар.** Восприятие мира глазами, лишенными век, было несколько раньше введено в живописный контекст Клейстом, Брентано и Арнимом в описании холста Каспара Давида Фридриха **"Монах на берегу моря"** (1810), понятого ими как апокалиптическое видение: **"...впечатление такое, как если бы на него [холст] смотрел человек, у которого отрезали веки"**<sup>38</sup>. "Регул" безусловно связан с идеей Берка о возвышенности солнечного света<sup>39</sup>.

Тернер сопровождал "Ангела, стоящего на солнце" строками из поэмы Сэмюэля Роджерса (1763—1855) **"Путешествие Колумба"** (1810) и изобразил ангела Апокалипсиса, растворенного в

<sup>37</sup> E. Levinas. Totalite et infini. Paris, 1971, p. 206.

<sup>38</sup> H. von Kleist, C. Brentano, A. von Arnim. Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, vorauf ein Kapuziner. — In: Meine siiiBe Augenweide. Dichter liber Maler und Malerei. Berlin, 1977, S. 277.

<sup>39</sup> A. Wilton. Turner and the Sublime. London., 1980, p. 142.

потоке желто-красного сияния. Часто смысл этой картины интерпретируется исходя из строк Роджерса и отрывка из "Откровения Иоанна" (VII, 2), на наш взгляд, не дающих точного понимания тернеровского холста<sup>40</sup>. Ключевым для смысла картины является, на мой взгляд, описание "ангела, стоящего на солнце", в третьей книге "Потерянного рая", где этот образ как раз и вводится в контекст проблематики сверхчеловеческого зрения и света, лишённого покровов. **У Мильтона Сатана приближается к "солнечному веществу", сияющему "невыразимо ярко":**

Ничем не ослепляясь, вдаль и вширь  
Он смотрит невозбранно: нет препон  
Для взора, *ни теней*, — лишь яркий свет

.....

...Здесь, как нигде,  
*Прозрачен воздух*; острый взор Врага  
Благодаря ему так далеко  
Проник, что различил на горизонте  
Прославленного Ангела — того,  
Которого на Солнце Иоанн  
Увидел<sup>41</sup>.

**Сверхчеловеческое зрение, снятие покровов, теней, абсолютная прозрачность среды** (в категориях Аристотеля, а позднее Шеллинга), которая есть не что иное, как пустота, позволяют увидеть нечто чудовищное, невыносимое — ангела, предвещающего конец света.

Ослепление в обоих случаях — не просто результат прямого взгляда на невыносимо яркое солнце. Ослепление здесь также связано и с некоторыми репрезентативными парадоксами. Дело в том, что для живописи предшествующего периода (XVII ве-

<sup>40</sup> "Ангел, стоящий на солнце" вызвал ряд спорных интерпретаций. Основываясь на высказывании Дж. Рескина, уподобившего Тернера "ангелу солнца", Дж. Линдсей объяснял картину как самописание художника, повергающего своих врагов (J. Lindsay. Op. Cit., p. 282). Р. Паульсон, принимая интерпретацию Линдсея, однако, указал на очевидное **уравнивание в картине света и слепоты**. — R. Paulson. Turner's Graffiti: The Sun and It's Glosses. — In: Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities. Ed. by K. Kroeber, W. Wallinmg. New York- London, 1978, p. 182—183. Г.Рейнольдс поставил под сомнение интерпретацию Линдсея и связал тернеровского "Ангела" с "Ангелом-разрушителем" Джона Мартина. — G. Reynolds. Turner. New York-Toronto, 1969, pp. 202-203.

<sup>41</sup> Мильтон. Цит. соч., с. 101-102. (Курсивной. — М. Я.)

ка) характерно осмысление перспективного полотна в категориях светового конуса, в вершине которого размещался глаз зрителя-художника. Именно этим объяснялся тот факт, что предметы наиболее близкие глазу были наиболее отчетливо видны. Луи Марен так формулирует существо такого взгляда на живопись:

"...источник света — это представитель глаза (точка зрения/точка схода перспективы) как источника света. Глаз, смотрящий на картину, — это видящее солнце; солнце, которое освещает предмет на картине световым глазом. В конечном счете солнце, источник света, освещает объекты на картине видимые глазом, благодаря тому, что передает свои функции глазу зрителя"<sup>42</sup>.

В "Регуле" и "Ангеле, стоящем на солнце" эта ситуация как будто воспроизводится. Глаз зрителя и персонажа прямо соотносены с глазом солнца, противостоящим ему в пространстве полотна. Но возникающая зеркальная структура, когда один световой глаз буквально имеет собственный аналог в картине, делает крайне проблематичной точку зрения наблюдателя, которая размывается и переносится внутрь полотна. Глаз как бы утрачивает свое привилегированное положение в точке зрения схода перспективы. Этот эффект разрушения позиции наблюдателя по-иному будет воспроизводиться в панорамных полотнах, о которых речь пойдет ниже.

Гораздо позже дублирование глаза солнцем внутри холста станет определять структуру многих полотен **Ван Гога**. Ван Гог **систематически помещает глаз наблюдателя на уровне источника света, придавая им буквальную зеркальную симметрию**. По мнению Жана Париса, такая структура может быть определена как **выражение "тотального нарциссизма"**, поскольку солнце постоянно предстает прямым отражением глаза. Парис замечает:

"Очевидно, что любой солярный знак может выпасть из полотна, не перестав при этом его организовывать. Дело в том, что пространство, которое открывает Ван Гог, позволяет передать эту привилегию человеческому глазу. В том случае, когда никакой источник света не материализуется в изображении, видение до такой степени совпадает с видением светила, что становится просто невозможным изобразить его как **видимое**, ведь оно утверждает себя через полотно как **видящее**"<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Louis Marin. *Detruire la peinture*. Paris, 1977, p. 181.

<sup>43</sup> J. Paris. *Miroirs. Sommeil. Soleil. Espaces*. Paris, 1973, p. 123.

Такая структура, которая поглощает видимое, трансформируя его в видящее, создает чрезвычайное напряжение всего поля зрения, по мнению Париса, отчасти ответственное за психическую болезнь Ван Гога.

Сходный обмен между видимым и видящим происходит и в случае срезанных век. Срезание век у Регула — это буквальное удаление глаза, зрение которого явлено в картине и одновременно опрокинуто внутрь живописного полотна. Эрнст Блох так формулирует эффект срезанных век в упомянутой картине Фридриха "Монах на берегу моря": "Глаз при взгляде на картину исчезает, наблюдатель исчезает вместе с расстоянием, картина ранит человека, стоящего вне ее, "как если бы у него отрезали веки"..."<sup>44</sup>

Крайняя дестабилизация структуры зрения, с которой экспериментировал Тернер, делает особенно актуальной необходимость **завесы, покровы**, отделяющего мир пустоты (в котором объекты даются лишь в момент их манифестации, в котором глаз зеркально соотнесен с солнцем) от мира классического видения, в котором предметы уже существуют до всякого взгляда, обращенного на них. Впрочем, сама эта завеса оказывается **мембраной**, наделенной весьма своеобразными свойствами.

**Тема ослепления, с поразительной смелостью воплощенная Тернером, является предельным негативным выражением метафоры покровы**, метафоры, ставшей на рубеже XVIII—XIX веков своего рода "эстетическим мифом".

## 2

Метафора покровы существенна для мифологии фланера, о которой речь шла в первой главе. В живописной практике эта метафора с наглядностью выявляет свою связь с популярной аллегорией истины. Та в свою очередь является позднейшей переработкой рассказа Плутарха о надписи, якобы украшавшей фронтон храма Афины (Изиды) в Саисе: "Я есмь все бывшее, сущее и будущее, и никто из смертных еще не снял моего покрывала"<sup>45</sup>. Эта надпись донесена также Проклом, делающим существенное к ней добавление: "Плод, который я породила, был солнцем"<sup>46</sup>. В дальнейшем история о саисском изваянии

<sup>44</sup> Ernst Bloch. *The Principle of Hope*, vol. 2. Cambridge, Mass., 1995 p 836

<sup>45</sup> Plut. *De Iside et Osiride*, 9.

<sup>46</sup> Proclus. *Plat. Tim.*, 30. Обсуждение подробностей, в частности, о местонахождении этой надписи см. : *Plutarque. Isis et Osiris. Notes par M. Meunier* rans, 1924, p.44.

прочно связывается с солнцем и отчасти с луной. Изида символизировала световую манифестацию божества, со временем она стала смешиваться с Маат — Истиной, дочерью Солнца<sup>47</sup>, что не противоречит версии Прокла.

### Тема Изиды

В "Иконологии" Рипы Солнце идентифицируется с Истиной, нуждающейся в покрове. Таким затемняющим покровом, согласно Рипе, является **аллегория**<sup>48</sup>. **Лунарный аспект** той же аллегии опирается на идентификации **Изиды с Дианой Эфесской, отождествлявшейся с луной**. К XVII веку складывается устойчивая интерпретация **Осириса как солнца, Изиды как луны**<sup>49</sup>. В уже упомянутых аллегорических росписях Королевской академии в Лондоне центральное место занимал медальон Бенджамена Уэста "Грации, снимающие покров с Природы" (1780), где три грации в облаках приподнимают **вуаль** над многогрудой Дианой Эфесской (Изидой).

**Изидаическая аллегория истины** приобретает особую популярность в конце XVIII века и становится **одним из классических топов романтической культуры**. Отчасти это связано с сенсационными раскопками в Помпеях, где был обнаружен храм Изиды. Это открытие отразилось в большом количестве текстов. Следует также учитывать возрастающий на протяжении XVIII века интерес к **египетской мистике**, усвоение египетских мистерий масонским ритуалом, египетскую экспедицию Наполеона и многое другое.

Аллегория истины как Изиды в Новое время была канонизирована в известном стихотворении Фридриха Шиллера "Саисское изваяние под покровом" (1795), излагавшем историю **гибели юноши, осмелившегося взглянуть на Изиду Невозможность созерцания божества связывается с солярным аспектом мифа и неожиданным образом интерпретируется в терминах двухступенчатой явленности света**. В этом смысле весьма характерна декларация эрудита и масона Александра Лемуара (1812): "Оси-

<sup>47</sup> Ibid., p. 23.

<sup>48</sup> R. Paulson. Op. Cit., p. 173.

<sup>49</sup> Лунарно-солярный аспект мифа связан со сложной историей аллегорических субституций. Осирис отождествляется с быком Аписом, чьи рога описываются как лунный полумесяц, несущий солнце. В "Генеалогии языческих богов" Боккаччо, вероятно, впервые Изида идентифицируется с Ио, принявшей облик коровы, и также связывается с Аписом. Головной убор Изиды — рога (полумесяц), увенчанные диском, также закрепляют лунарно-солярный аспект аллегии. См. J. Baltrusaitis. La Quete d'Isis. Essai sur la legende d'un mythe. Introduction a l'Egyptomanie. Paris, 1967, pp. 78, 109.

рис это свет без всяких примесей, власть Изида распространяется на подлунную материю, которая попеременно подвержена дню и ночи, жизни и смерти, воде и огню, началу и концу"<sup>50</sup>.

Тема Изида под вуалью как олицетворения природы характерна, например, для Новалиса в "Учениках в Саисе". Богиня под покровом (Энитармон) появляется в "Америке" (1793) Уильяма Блейка, она проходит также через другие его произведения. Здесь невозможно, да и нет нужды представлять сколько-нибудь исчерпывающую картину бытования изиадической аллегории на рубеже XVIII и XIX столетий. Остановлюсь лишь на нескольких солярно-лунарных интерпретациях этой аллегории у романтиков.

Солнечная и лунная мифология необычайно существенна, например, для Джона Китса, чьи две наиболее значительные поэмы "Эндимион" (1817) и "Гиперион" (1818—1819) развивают соответственно лунный и солярный мифы. В поэзии Китса истина ассоциируется с небесными светилами, скрытыми за покрывами, которые в свою очередь описываются как облака.

Этот образ, впрочем, до Китса многократно использовал Блейк, для которого характерно уподобление его титанических героев облакам (Тель, Орк и др.) и у которого божественная вуаль постоянно прямо называется облаком. Исключительно широко развернута метафора покрыва у Шелли, как известно, склонного к неоплатонизму<sup>51</sup>, в значительной мере ориентированного на поэзию XVIII века и хорошо известного Тернеру. Фигура под покровом возникает у Шелли в "Эдипе-тиране". В "Оде Неаполю" (1820), пожалуй, максимально ярко развернут мотив ослепления от солнечных лучей (сравниваемых с копьями). Шелли описывает Неаполь как обнаженное сердце, "вечно страдающее под небесным глазом, лишенным век!" (ср. с сюжетом "Регула"). Образ луны за облаками как божества за покрывом появляется у Шелли в "Эпипсихидионе" (26—27), в "Триумфе жизни" (91—93), "Убывающей луне", "Изменчивости" и многих других.

Еще раз напомним о неизменно возникающих в подобных текстах устойчивых смысловых оттенках. Свет солнца (или луны) приравнивается к истине, облака — покров эту истину скрывают (Шелли в "Оде Свободе" (1820) даже сравнивает облако с тиранией). Чтобы стать видимым человеческому глазу

<sup>50</sup> J. Baltrosaitis. Op. Cit., p. 59.

<sup>51</sup> M. H. Abrams. The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition. New York, 1953, pp. 126-132.

<sup>52</sup> The Poems of Percy Bysshe Shelly. Ed. by T. Hutchinson. Oxford, 1919, p. 402.

(а созерцание этого света-истины — у Шелли ослепляющего, мучительно-скорбного у Китса — предельно болезненно), свет должен пройти через покров, проступить сквозь него.

Это **проступание света сквозь завесу** становится одним из **главных мистериальных мотивов в культуре XVIII — первой трети XIX веков**. При этом, постепенно превращаясь в устойчивое клише, он принимает все более условные театрализованные формы. В повести **Томаса Мура "Эпикурец"** (1827), значительная часть которой посвящена изиадическим мистериям, определяемым Муром как "театральные зрелища, составлявшие часть подземного Элизиума Пирамид"<sup>53</sup>, мотив просвечиваемого покрыва занимает важное место. В ряде случаев покров здесь попросту заменяется "театральным" занавесом, из-за которого бьет мощный поток света. В ином месте покров трактуется как элемент иллюзионного зрелища:

"Покров, который раньше окутывал лицо фигуры, каждую минуту становился все более прозрачным, и черты лица сами по себе понемногу стали сквозь него проступать. Сотрясаемый дрожью, смотрел я на проступающее видение, но затем вскочил со своего места и чуть не крикнул: "Это она!" Через минуту покров растаял, как легкий туман, и юная жрица Луны предстала моим очам..."<sup>54</sup>

В этом фрагменте Мура еще виден натурфилософский подтекст аллегории (жрица-Луна, покров-туман), но при этом вся сцена уже трактуется в ключе **театрального иллюзионного аттракциона**.

В сходном ключе и, вероятно, не без влияния Мура интерпретирует ту же метафору **Эдвард Бульвер-Литтон** в своем знаменитом романе **"Последние дни Помпеи"** (1834), являющемся своего рода антологией культурных мифов двадцатых — тридцатых годов (здесь и Неаполь — Помпеи — Везувий, и мотив вещей слепоты у героини романа Нидии, и изиадические мистерии и т. д.). В этом банализирующем сплетении всех тем почетное место отведено иллюзионному зрелищу, проступающему сквозь мистический покров. Дело происходит в доме у жреца Изиды Арбакеса:

"Египтянин взял за руку Апэкида и повел его, шатающегося, отравленного, но все еще полусопротивляющегося, через комнату к за-

<sup>53</sup> The Poetical Works of Thomas Moore, vol. 5. Leipzig, 1842, p. 220.

<sup>54</sup> Ibid., p. 281.

навесу в дальнем ее конце; и вот из-за этого занавеса, казалось, вырываются тысячи сияющих звезд; покров, еще недавно темный, теперь был освещен сзади этими огнями и стал нежно-небесной синевы. Он сам был небом, таким, какое сияет июньской ночью над струями Касталии. Там и тут были нарисованы радужные воздушные облака..."<sup>55</sup> Раздается небесная мелодия — неперенный атрибут всех литературных мистерий: "...покров разошелся надвое, исчез, казалось, растворился в воздухе", и перед глазами предстал... "огромный банкетный зал, сияющий бесконечными огнями..."<sup>56</sup>

И далее следует традиционное описание ослепительного дворца-видения, с источниками, "бьющими радужными лучами света, сверкающими, как несчетные бриллианты"<sup>57</sup> (то есть со всей солярной символикой, облаченной в мильтоновские — "источники света" — и ньютоновские — "радужные лучи" — наряды).

У Бульвер-Литтона, что для нас особенно существенно, аллегорический момент уведен в тень, на первое место выступает **иллюзионный театральный транспарант, занавес — небо с облаками**, сквозь которые мощный поток "театрального" света вызывает видения. В "Последних днях Помпеи" мы сталкиваемся с вульгаризацией, театральным опошлением романтической аллегории, развивавшейся Шиллером, Новалисом, Кит-сом, Шелли. Но это вульгаризация материального воплощения метафоры. В том же романе Бульвер-Литтон неоднократно описывает **небесный мистерияльный транспарант**, однажды даже называя его "фантазмагорией", то есть сеансом волшебного фонаря, демонстрируемым на просвет. Такой сеанс "фантазмагории" происходит в самом храме Изиды, где сквозь "занавес" на задней стенке алтаря сначала проступает "неясный и бледный пейзаж, постепенно становящийся все ярче и яснее", а затем "великолепный дворец"<sup>58</sup>.

То, что описывается в подобных театральных аллегориях, может быть определено как своего рода вынос процесса зрения вне человеческого тела и глаза. Завеса, на которой проступают видимые образы, подобна экрану, которым Декарт подменял сет-

<sup>55</sup> E. Bulwer-tytton. The Last Days of Pompeii. New York-Boston, n.d., p. 67. Показательно, что Бульвер-Литтон перевел на английский язык шиллеровское стихотворение "Саисское изваяние под покровом". — Sir Edward BulwerLytton(trans.). The Poems and Ballads of Schiller. New York, 1844, pp. 178-180.

<sup>56</sup> E. Bulwer-Lytton. The Last Days of Pompeii, p. 67.

<sup>57</sup> Ibid., p. 67.

<sup>58</sup> Ibid., p. 121.



чатку человеческого глаза. Для того, чтобы увидеть, как функционирует глаз, Декарт предлагал срезать сетчатку с глаза мертвого животного и заменить ее "каким-нибудь белым телом, которое было бы настолько проницаемым, чтобы через него проходил свет" (*quelque corps blanc, qui sort si delie que le jour passe au travers*)<sup>59</sup>. С помощью этого эксперимента видение выносилось вовне и разворачивалось непосредственно перед взглядом наблюдателя. Белое проницаемое тело Декарта — это по существу та же завеса мистериального театра.

Но в "**светофаниях**" романтического периода смысл экрана все же принципиально иной, чем у Декарта. Речь в данном случае идет о переосмыслении самого свойства завесы, которая становится важной метафорой отношения материи и духа. То, что Бульвер-Литтон описывает как растворение покрова в воздухе, отражает серьезную философскую проблематику, спустившуюся в область популярной литературы. Лучшей иллюстрацией в данном случае может послужить трактат английского философа и священника Джозефа Пристли "Исследования о материи и духе" (1777)<sup>60</sup>. На основании ньютоновской физики Пристли попытался показать, что материя не может определяться как "плотная" и "непроницаемая". По его мнению, то, что представляется нам плотностью и непроницаемостью, является результатом действия сил притяжения и отталкивания, описанных Ньютоном. То, что воспринимается человеком как плотность и непроницаемость, например, стола, в действительности — результат нашей неспособности преодолеть силы отталкивания и войти в подлинное соприкосновение с материей стола. Наилучшее доказательство отсутствия реальной непроницаемости и плотности материи — способность луча проникать в твердые и прозрачные среды:

"...сэр Исаак Ньютон доказал, что лучи света всегда отражаются благодаря силе *отталкивания*, действующей на некотором расстоянии от тела. Далее, когда часть светового луча преодолевает эту силу отталкивания и входит в какую-нибудь прозрачную субстанцию, то она идет

<sup>59</sup> Descartes. La Dioptrique. In: Descartes. Oeuvres et lettres. Paris, 1966, p. 205.

<sup>60</sup> Работы Пристли имели существенный резонанс. По мнению Бейзила Уилли, Пристли был связующим звеном между английскими материалистами XVIII века, в частности Гартли, и философско-научной идеологией XIX века. — B. Willey The Eighteenth Century Background. Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period. Boston, 1940, p. 174.

по прямой линии, если только среда однообразной плотности не имеет ни малейшего перерыва и не отражает хотя бы одну частицу, пока она не дойдет до противоположной стороны. <...>

Эти факты, по-видимому, доказывают, что такие плотные тела, как стекло, хрусталь и бриллиант, не имеют плотных частичек или имеют их очень мало, так что частицы света никогда не ударяются об них или не встречают препятствий со стороны их"<sup>61</sup>.

Отрицание непроницаемости материи необходимо Пристли для того, чтобы преодолеть извечную оппозицию духа и материи, субъекта и объекта:

"Поскольку единственное основание, в силу которого принцип мышления или ощущения считался несовместимым с материей, опирается на предположение, что непроницаемость есть существенное свойство материи и что, следовательно, *плотная протяженность* служит основой всех свойств, которые она может поддерживать, то весь аргумент в защиту нематериального мыслящего начала в человеке окончательно утрачивает свою силу. Материя, лишенная того, что до сих пор называлось плотностью, не более несовместима с ощущением и мышлением, чем та субстанция, которую мы, не имея дальнейших сведений о ней, привыкли называть *нематериальной*"<sup>62</sup>.

Аргумент Пристли ведет к утверждению материальности души. Но в нашем контексте важнее иное. Духовный, идеальный субъект перестает противостоять непроницаемой материи, он как бы сливается с ней воедино, а проницаемость материальной "завесы" оказывается тем свойством, которое обеспечивает прямую связь между видением, мышлением и окружающим миром. Образ, возникающий в проницаемом покрове, не столько противостоит наблюдателю, сколько подсоединяет душу к бесконечности материального мира. **Покров** оказывается своего рода аналогом **век**, не случайно срезанных у Регула.

#### **Объект –Облака**

Устойчивая ассоциация покрыва и облаков имеет и еще одну сторону. **Облака** традиционно понимались **как место манифестации видений**, как **бесконечный изменчивый текст, в котором безостановочно проступает трансформирующаяся картинка**<sup>63</sup>, по существу **аналогичная потоку образов, проходящих в душе наблюдателя**. **Облако** — это как бы душа, вынесенная вовне, об-

<sup>61</sup> Д. Пристли. Исследования о материи и духе. В кн.: Английские материалисты XVIII века, т. 3. М., 1968, с. 175-176.

<sup>62</sup> Там же, с. 178.

<sup>63</sup> H. Damish. Theorie du (nuage). Pour une histoire de la peinture. Paris, 1972.

разы в нем вызываются не только изменениями формы покрова, но и изменениями солнечного или лунного освещения. Уже в XVIII веке в поэзии складывается репертуар облачных видений — по преимуществу это **видения города** (понимаемого как Град Небесный, или **Город Солнца**), **дворца** и **видения гор**.

Облако как покров и экран начинает вызывать растущий интерес. Люк Хопард дал первую классификацию облаков<sup>64</sup>, затем использованную Гёте<sup>65</sup> и Рескином. Работа Гёте оказала сильное влияние на дрезденских романтиков. В манифесте этой группы художников — "Письмах о пейзажной живописи" (1815— 1835) Карла Густава Каруса — гетевская метеорология переинтерпретируется в ключе "природной мистики" и объявляется способом научного проникновения сквозь мистические покровы природы к тайнам божества<sup>66</sup>, то есть напрямую увязывается с метафорой покрова. Под непосредственным влиянием Каруса создает серию эскизов облаков Иоганн Кристиан Клаузен Даль<sup>67</sup>, который далеко не случайно выполняет первые изображения облаков в Неаполе (1820-1821). За ним следует другой немецкий романтик — Карл Блехен, работавший над своими облачными штудиями также в Италии в 1828 году. Здесь же Блехен познакомился с Тернером, влияние которого ощущается в его живописи<sup>68</sup>. Это паломничество немецких художников за облаками в Италию особенно выразительно, так как именно **Италия**, в отличие от северных стран, справедливо считалась **классической страной безоблачного неба**. Италия и, в частности, **Неаполь**, будучи **носителями локального культурного мифа**, связанного со **светофаней**, почти с фатальной неизбежностью провоцировали у художников определенные мотивы и интерес к целому ряду световых проблем. Так, первые сдвиги в поэтике полотен **Даля** намечаются в пейзаже **"Неаполитанский залив"**. С удивительной последовательностью обращается Даль и к мотиву извержения Везувия (1823). Преодоление итальянской "схемы" очевидно в облачных этюдах **Констебля**, по преимуществу интересовавшегося формой облаков". **Тернер** же, посвятивший облакам более пятисот эскизов, интерпретирует

<sup>64</sup> L. Howard. Essay on the Modifications of Clouds. London, 1803.

<sup>65</sup> Goethe. Wolkengestalt nach Howard. In: Goethes Werke in Zwölf Bänden. Berlin-Weimar, 1981, S. 283-303.

<sup>66</sup> C. G. Cams. Briefe und Aufsätze fiber Landschaftsmalerei. Leipzig-Weimar, 1982, S. 60-64. Карус видел в бесконечности неба атрибут Бога. Ср. ниже в связи с темой "бездны".

<sup>67</sup> H. J. Neidhardt. Die Malereider Romantik in Dresden. Leipzig, 1976, S. 165-166.

<sup>68</sup> K. Badt. John Constable's Clouds. London, 1950, p. 40.

<sup>69</sup> Ibid.

их прежде всего как транспарант, гасящий и пропускающий свет. Рескин, писавший своих "Современных художников" как изложение тернеровской теории живописи, уделяет облакам сотни страниц. Здесь же имеется подробное изложение метафоры покрыва, приспособленное к интересам теории живописи:

"...когда земля была подготовлена к жизни на ней человека, покров промежуточной субстанции (a veil of intermediate Being) был натянут между ним и ее темнотой, и в этот покров в должной пропорции были добавлены неподвижность и бесчувственность земли, а также страсть и тленность человечества.

Но и небеса тоже были подготовлены для обитания.

Между их жгучим светом — их глубокой пустотой и человеком, так же как между подземным мраком железа и человеком, был брошен покров промежуточной субстанции, который был призван умерять невыносимое сияние до уровня человеческой слабости и отмечать неизменное движение стихий видимостью человеческой изменчивости.

Между землей и человеком вырос лист. Между небом и человеком возникло облако. Жизнь последнего отчасти является жизнью падающего листа, а отчасти летучего пара"<sup>70</sup>.

### 3

Все это выдвинуло совершенно новую для живописи проблему. Речь шла о воплощении принципа сквозного проникновения зрения и света через слой носителя изображений. Образы в такой живописи не предстают как некая видимость автономных объектов, но они не являются и эквивалентами внутренних восприятия. Они формируются прямо перед наблюдателем под воздействием светового луча. Они складываются в самой субстанции носителя и требуют некоего "пронизывающего" энергетического импульса<sup>71</sup> как для своего возникновения, так

<sup>70</sup> J. Ruskin. Modern Painters, vol. 5. New York, 1883, p. 101. Ассоциирование облака и листа характерно не только для Рескина. Вероятно, существует связь между метеорологией Гете и его учением о метаморфозе листа. То же самое мы обнаруживаем у Шелли ("Освобожденный Прометей, акт 2, сц. 2) или в "Уолдене" Торо. Ср. также с картинами Констебля и Даля, изображающими облака и листву.

<sup>71</sup> Энергетическая теория света, движущегося сквозь "напряженный" эфир, была разработана Лопенцом Океном ( L. Oken. Erste Ideen zur Theorie des Lichts, der Finsternis, der Farben und Wärme. Jena, 1808 ) и была ассимилирована романтиками, в частности Кольриджем.

и для своего восприятия. Энергия в данном случае нужна для того, чтобы **преодолеть ньютоновскую "силу отталкивания" и сделать саму материю проницаемой.**

Рескин критикует предшествующую живопись за восприятие мира как цветowych плоскостей. Отталкиваясь от проведенного Вордсвортом во второй книге "Прогулки" **уподобления неба бездне (abyss)**<sup>72</sup>, Рескин указывает, что мы смотрим "не на небо, но сквозь него"<sup>73</sup>, в то время как **у старых мастеров облака никогда не предстают в виде пленки (film), а свет всегда находится на них, а не в них**<sup>74</sup>.

Рескин пишет "прозрачном теле проницаемого воздуха"<sup>75</sup>, о "прозрачном транспаранте"<sup>76</sup>, о способности облаков "подобно губке собирать свет в своих телах"<sup>77</sup>. При этом свет — ньютоновская субстанция — является зрению только в момент силового просачивания сквозь транспарант. Вне транспаранта луч света остается невидимым. **Только пробиваясь через не-прозрачное, через тень, свет порождает цвет**.

17 марта 1801 года Кольридж провел ряд оптических экспериментов, о которых оставил записи. Первый эксперимент касался наблюдений в зеркале за стоявшим в комнате органом, чья форма выглядела темной и отчетливо обрисованной, но "абсолютно прозрачной" (**perfectly transparent**) — "облака, Луна и луноподобная звезда Юпитера были видны сквозь него с неуминенной яркостью — в то время как отражение потолка казалось подобным молочному туману, делавшему тусклым мерцающие сквозь него звезды"<sup>78</sup>.

Кольридж **экспериментрует с иллюзиями транспарантности**, с помощью отражений **делая проницаемыми твердые и непрозрачные тела**. Второй эксперимент — наблюдение в окно (или в зеркало?) за Лодорским (Lodore) **водопадом**:

<sup>72</sup> О символическом значении "бездны" как поэтического метаобраза см.: J. Purkis. The World of the English Romantic Poets. A Visual Approach. London, 1982, p. 149; J. T. Irwin. American Hieroglyphics. The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance. New Haven-London, 1980, p. 79.

<sup>73</sup> J. Ruskin. Modern Painters, vol. 1. New York, 1883, p. 120.

<sup>74</sup> Ibid., p. 309.

<sup>75</sup> Ibid., p. 281.

<sup>76</sup> Ibid., p. 281.

<sup>77</sup> J. Ruskin. Modern Painters, vol. 5. New York, 1883, p. 120.

<sup>78</sup> S. T. Coleridge. Observations on Optical Phenomena. In: The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Shorter Works and Fragments, vol. 1. London-Princeton, 1995, p. 110.

"Смотрю на Лодор через наше окно — это живопись — просто неподвижный цвет — через стекло, когда он увеличивается в размерах, он приобретает движение. Движение таким образом — это нечто"<sup>79</sup>.

Движение водопада, данное нашему зрению, по мнению Кольриджа, связано не столько с движением самой воды, сколько с энергией световых лучей (the vigor of the rays of Light), проникающих через стекло. Отсюда важное соображение, что движение не столько связано с перемещением по отношению к некому неподвижному месту, сколько с неким феноменом в рамках неизменного места. Кольридж замечает:

"...мы должны начать рассматривать **движение внутри одного и того же места — как движение водопада** — даже если действительно для восприятия это [явление] может быть рассмотрено как изменение места — вместо простого Ощущения"<sup>80</sup>.

То, над чем размышляет здесь Кольридж, непосредственно связано с транспарантностью. Свет для Кольриджа — воплощение времени и движения. Цвет он определяет как "застывший свет", особым образом связанный с движением луча<sup>81</sup>. **Таким образом, простое цветовое пятно водопада в стекле, будучи застывшим светом, несет в себе энергию и движение света. Движение в транспарантное изображение вносится не столько потоком струй, сколько именно проникновением луча внутрь носителя, то есть движение это дается не по отношению к месту, но внутри места.** Характерно, что Кольридж объясняет динамически-статическую манифестацию видимого на примере водопада, чья динамическая энергия полностью реализует себя внутри неизменного места падения струй.

Тернер все свои живописные поиски направляет в сторону воплощения на холсте или бумаге ощущения светового носителя, динамической цветосветовой среды. Отсюда его внимание к облакам, туману, небу, воде во время бури. Отсюда же и интерес к акварели, где белый лист бумаги — чистый носитель — выступает как "источник" света. Отсюда же, наконец, упорное стремление вводить солнце прямо в холст "напротив" зрительского глаза, "за транспарантным атмосферным

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> S. T. Coleridge. Notes on Colour, Light, etc. In: The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Shorter Works and Fragments, vol. 1, p. 606-607.

слоем". Но желание зафиксировать движение света в среде порождает в десятки годы и тенденцию к превращению самого холста или листа в транспарант. Именно в его "теле" свет и призван манифестировать образ. Облако не только вводится в живопись как объект изображения, но становится мета-моделью самой живописи. Все это ориентирует художников на образцы **транспарантной живописи по стеклу**.

После повсеместного упадка в XVIII веке **витражное** производство оживает в начале XIX века. В 1809 году Диль (Анри-Луи Боп, 1776—1855) открывает первую выставку живописи на стекле, заменяя мозаический состав древних витражей "традиционной" живописью на одном большом куске стекла, подобном холсту. В рецензии на работы Дилиа его хвалят за то, что "эти картины обладают плотностью природы. Глаз не может обнаружить в них стекла, на котором они написаны"<sup>82</sup>. Примеру Дилиа следуют многие. Вскоре **живопись по стеклу** становится неперенным разделом живописных выставок. Особое распространение получает живопись по стеклу в Англии, где распространяется **мода на витражи в домах (в библиотеках и столовых) и в каретах**<sup>83</sup>. Здесь возникает школа исторической витражной живописи (**Масс, Мартинс, Уорд, Джонс** и др.), работающая над переводом на стекла копий шедевров мирового искусства. Считалось, что транспарантная техника может придать старой живописи дополнительные качества

Английская живопись по стеклу первой половины XIX века наносилась эмалевыми красками на белое стекло таким образом, что "живой свет" никогда не попадал непосредственно в глаз зрителя (**зона света была зоной белого стекла**), градации света и тени изображались слоем эмали точно так же, как это делается на холсте (ср. с отзывом на Дилиа). Отсюда постоянные упреки английским витражам в тусклости<sup>84</sup>. Лишь в 1847 году Чарлз Уинстон обнаружил причину этой тусклости, заклю-

<sup>82</sup> Moniteur, 12 mars 1809. — См.: E. Levy. Histoire de la peinture sur verre. Brux-elles, 1860, p. 218.

<sup>83</sup> То же и во Франции. В предыдущей главе я приводил цитату из "Кузена Понса" Бальзака, касавшуюся моды на витражи в домах: "В спальне Понса в оба окна были вставлены швейцарские цветные витражи, самый маленький из которых стоит тысячу франков, а у него было шестнадцать таких шедевров, за которыми в наши дни любители гоняются по всему свету. В 1815 году такие витражи шли от шести до десяти франков штука". — О. Бальзак. Собр. соч. в 15-ти т., т. 10. М., 1954, с. 516.

<sup>84</sup> L. Lee. Appreciation of Stained Glass. Oxford, 1977, p. 76.

чавшуюся в том, что **новые витражи не пропускали ни единого луча живого света, в то время как старые витражи концентрировали в пузырьках почти не видимые глазу лучи живого солнечного света, создававшего эффект сияния**<sup>85</sup>.

Опыт витражей имел для живописи существенное значение. Один из протагонистов световых перипетий живописи Джон Мартин начинал как живописец по стеклу. Давно оставив этот род занятий, он тем не менее делает следующую декларацию:

"Живопись по стеклу превзойдет все иные разделы искусства своим великолепием, поскольку она способна производить самые изумительные, прекрасные эффекты, оставляющие далеко позади масляную живопись и акварель. Дело в том, что в транспарантах у нас есть возможность использовать *реальный свет*, в нашем распоряжении весь природный выбор света и тени, также как и богатство цветов, которого мы не имеем ни в масляной живописи, ни в акварели"<sup>86</sup>.

Первая картина, принесшая Мартину широкую известность, "**Седак в поисках вод забвения**" (1812, по Шелли), — прямая имитация на холсте эффектов живописи на стекле. Мартин добивается ощущения, что "реальный свет" пробивается сквозь густое пунцовое стекло. Эффект витража здесь столь очевиден, что Кольридж замечает: "Мне кажется, что Мартин всегда смотрел на природу через кусочки цветных стекол"<sup>87</sup>.

Такого рода зрение становится типичным для некоторых романтиков, активно использующих в своих цветовых сравнениях образы драгоценных камней. В. Штайнерт, например, связывает эту тенденцию у немецких романтиков (Фр. Шлегель, Л. Тик, Ф. О. Рунге и др.) с увлечением витражами<sup>88</sup>.

В "Седаке" — первом мартиновском опыте перенесения витража на холст — местом действия выбран залитый горячей лавой склон вулкана. **Вулкан** на длительное время становится излюбленным сюжетом живописи, имитирующей транспарант. Это пристрастие в значительной мере, по-видимому, связано с отмеченной неспособностью новых витражей к передаче видимого солнечного света. Вулкан, описанный поэтом Дэвидом Малле-

<sup>85</sup> Ch. Winston. An Enquiry into the Difference of Style Observable in Ancient Glass Painting, Especially in England, with Hints on Glass Painting. Oxford, 1847.

<sup>86</sup> Cit in: W. Feaver. The Art of John Martin. Oxford, 1975, p. 15.

<sup>87</sup> Table Talk, May 31, 1830. См.: W. Feaver. Op. Cit., p. 15.

<sup>88</sup> W. Steinert. Das Farbenempfinden Ludwig Tiecks. Ein Beitrag zur Geschichte des Naturgefühls in der deutschen Dichtung. Bonn, 1907, S. 29.



том (поэма "Прогулка", 1728) как инвертированное подземное солнце, связанное с темой конца света и гаснущим небесным светилом, был в отличие от подлинного солнца "тусклым" огнем, чьи эффекты легко поддавались передаче в живописи по стеклу

Уже в конце XVIII века отмечаются отдельные случаи имитации эффектов вулкана с помощью цветных стекол. Сохранилось, например, описание использования "призматического фонаря с кусками разноцветных стекол" для создания в домашних условиях ощущения вулканического света<sup>89</sup>. Для Мартина вулкан — это такой же "призматический фонарь". Пожар, извержение вулкана становятся главными световыми подтекстами практически всех катастрофических видений Мартина, даже в тех случаях, когда они не представлены на холсте непосредственно. Густой слой облаков или дыма, сквозь который рвется слепящий огонь, — таков транспарантный принцип большинства его работ, отмечавшийся уже современниками:

"Он редко заимствует свои средства у природы; его картины не схожи с ее творениями <...>, но являются большей частью искусственными и, как все достижения, носящие механический характер, отличаются большой точностью и неизбежной однотипностью. Шесть из семи сюжетов этого художника представлены под облачным сводом с одним центральным источником света и в целом отличаются химически-красным оттенком"<sup>90</sup>.

Химически-красный оттенок — это цвет транспарантного стекла, неизменно вводимый Мартином в холст.

Таков же принцип построения наиболее знаменитой картины Мартина "Пир Валтасара" (1820). Здесь изображен огромный, уходящий в бесконечность дворец Валтасара, залитый кроваво-красным сиянием. Над дворцом — пламенеющие огнем, прорезаемые молнией тучи. В просвете — тревожный месяц. На левой стене дворца горят огнем вещие слова пророчества. В центре у пиршественного стола темная фигура Даниила. Валтасар и гости в ужасе отшатнулись от горящих букв. Картина Мартина имела грандиозный успех. Длительное время она одна была выставлена в специально арендованном зале "Инджиптиан Холла", собирая толпы любопытных. Без преувеличения можно считать эту картину самым популярным английским холстом первой трети XIX века.

<sup>89</sup> Chr. Thacker. Op. Cit., pp. 192-193.

<sup>90</sup> Mr. Martin's Exhibition. - The Repository of Arts, Literature, Fashions, Manufactures, etc., vol. 13, 1822, № LXXVII, p. 300.

Здесь в значительной мере объединены расхожие мотивы живописных **"светофаней"**. **Мотив сияющего, горящего дворца**, как я уже указывал, связан с видением солнца — **града небесного** или — в инвертированной форме — **пандемониума**. Некоторые исследователи возводят дворец Вальтасара к дворцу Гипериона у Китса<sup>91</sup>, хотя в принципе Мартин здесь выражает скорее общий стереотип облачного видения города. У современника Мартина — Генри Харга Мильмана, например, горящий Вавилон "кажется построенным из густых облаков вокруг заходящего солнца — вся небесная ширь один сияющий и теневой дворец"<sup>92</sup>.

**Мартин** многократно обращался к метафоре города, возникающего под действием ослепительного света. Впервые в **"Иисусе Навине, приказывающем солнцу встать над Гаваоном"** (1816)<sup>93</sup> и вплоть до **"Распятия"** (1834) и **"Страшного суда"** (1853). С тридцатых годов небесное видение города обыкновенно определяется **Мartiном** как небесный Иерусалим. Пандемониум интерпретируется Мартином в том же ключе "небесного видения" (**"Падшие ангелы входят в Пандемониум"**, 1823; **"Пандемониум"**, 1841). Этот мотив восходит к **"Потерянному раю"** Мильтона<sup>94</sup> и уже обрабатывался в транспарантной технике в маленьком театре транспарантных декораций **"Эйдофузиконе"** Ж. -Ф. де **Лутербурга** (1782)<sup>95</sup>.

Наряду с мотивом дворца в **"Пире Вальтасара"** представлен **классический мотив ослепления светом** — отшатывающиеся пирующие ослеплены сияющими буквами. Сам Мартин в опи-

<sup>91</sup> J. Jack. Keats and the Mirror of Arts. Oxford, 1967, p. 172; W. Feaver. Op. Cit., p. 44.

<sup>92</sup> Н. Н. Milman. Belshazzar. A Dramatic Poem. London, 1822, p. 159.

<sup>93</sup> Солярную символику видения Гаваона подчеркивала пирамида (традиционный символ света и солнца), стоящая у ворот города. В меццо-тинто этой же картины, выполненном в 1827 году, Мартин убрал пирамиду как очевидный анахронизм.

<sup>94</sup> Как показали исследования, сам Милтон в описании пандемониума ориентировался на театральную постановку — маску У. Девенпорта **"Триумф Британии"** (1637), где прототип пандемониума **"Дворец славы"** - был изготовлен Иниго Джонсом. (J. C. Demaray Milton's Theatrical Epic. The Invention and Design of "Paradise Lost". Cambridge-London, 1980, p. 35.) Таким образом, театральный элемент у Мильтона стимулировал позднейшую театрализацию живописи. Отмечу также характерную инвертируемость дворцов небесного и подземного.

<sup>95</sup> См.: М. Ямпольский. Приемы Эйдофузикона. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 9, с. 42-44.

сании своего холста употребляет образ Шелли: "Как стрелы огня летят они сквозь зал"<sup>96</sup>. Из этого же картинного объяснительного текста становится ясным, что огненное пророчество является для него аналогом небесно-облачного транспаранта. Он, в частности, пишет:

"...буквы, подобные ударам самого мощного света, излучают неопишемое сияние; таким был бы блеск молний, если бы их можно было закрепить на темном фоне гневных туч, из которых они исходят"<sup>97</sup>.

Художник употребляет глагол **emanate** (**эманировать**) — неоплатонический термин. Позже Эдгар Кине, чуткий к такого рода смысловым транспозициям, в ином контексте повторит образ сияющей надписи над Вавилоном как небесного (транспарантного) языка: "Свет ночи освещает надписи Семирамиды, выгравированные на камнях горы Ашшур. Каждое слово сияет отсюда как огненное лезвие, пишущее на камне язык небес"<sup>98</sup>. Одновременно с Кине сияющие письмена "Валтасарова пира" были введены в вулканический контекст Бульвером-Литгоном. В "Последних днях Помпеи" старуха колдунья, живущая в пещере на склоне Везувия, обнаруживает в своем жилище причудливые трещины, в которых проступает огонь вулкана, — "длинную полосу света, интенсивного, но темного красного цвета"<sup>99</sup>. Эти природные письмена Бульвер прямо соотносит с пророчеством Даниила и картиной Мартина: "Судьба пишет свое пророчество красными буквами, но кто сможет их прочесть?"<sup>100</sup> Чарльз Лэм, посвятивший "Валтасарову пиру" специальное эссе, подчеркивает транспарантный характер горящей надписи: "**Эти буквы являются не чем иным, как освещенным транспарантом**"<sup>101</sup>, — и подчеркивает,

<sup>96</sup> T. Balston. John Martin 1789-1884: His Life and Works. London, 1947, pp. 263-264.

<sup>97</sup> Ibid., p. 263.

<sup>98</sup> E. Quinet. Ahasverus. Paris, n. d., p. 36.

<sup>99</sup> E. Bulwer-Lytton. The Last Days of Pompeii, p. 192.

<sup>100</sup> Очевидный тут мотив "природных криптограмм" (Мартин определяет их как "головоломные монограммы": J. Balton. Op. Cit., p. 265) часто обнаруживаются в контексте метафоры покрова. Более полно, например, он развернут в "Приключениях Артура Гордона Пима" Эдгара По с их пещерными письменами и белым туманом.

<sup>101</sup> Ch. Lamb. Barrenness of the Imaginative Faculty in the Productions of Modern Art. — In: The Essays of Elia and the Last Essays of Elia. London-Toronto-New York, 1929, p. 266.

что их очевидная "транспарантность" совершенно снимает мистический характер сцены, переводя ее в разряд театральных "трюков". Тут же он рассказывает анекдот о приеме у принца-регента, на котором "изобретательный господин Ферлей из Ковент-Гардена" якобы напугал публику фантасмагорическим транспарантом, "где сияющими золотыми буквами было написано:

Брайтон — Землетрясение — Поглощает живьем"<sup>102</sup>.

Для иронического Лэма транспарантный характер картины Мартина свидетельствует против ее живописности в пользу ее театральности. Связь полотна с транспарантом была подчеркнута самим Мартином, изготовившим ее копию на стекле. Стекло было выставлено в витрине выставочного зала и должно было служить приманкой для публики. В варианте на стекле был особенно подчеркнут светоносный характер надписи, что в сознании современников неразрывно связывало картину с театром. Ричард Редгрейв описывает это стекло, вделанное в стену "так, что луч света действительно проходил сквозь ужасающую надпись: эффект был поразителен, хотя он, несомненно, в большей степени относился к театру, чем к изобразительному искусству"<sup>103</sup>.

Констебль называл "Пир" "мартиновской пантомимой"<sup>104</sup>.

Всеобщее понимание картины Мартина как своего рода театрального представления в значительной мере опиралось на концепцию самого Мартина, издавшего по случаю выставки цитированный выше объяснительный буклет, где сюжет картины излагался в виде либретто трехактной пьесы, героям которой — Валтасару, царице и др. — даже приписывались отдельные реплики. Либретто было снабжено объяснительной диаграммой, где с помощью номеров указывалась последовательность рассмотрения картины. Таким образом, "Пир Валтасара" предстает не как синхронный текст живописного полотна, но как **диахронное, растянутое во времени повествование**. Отчасти такая временная растяжка фиксировалась уже в наличии нескольких противопоставленных друг другу источников света, луны и надписи, где надпись ассоциируется с солнцем не только живописной имитацией солнечного сияния, но и всей солярной образностью словесного описания<sup>105</sup>. Наличие

<sup>102</sup> Ibid., p. 267.

<sup>103</sup> Cit. In: T. Balston. Op. Cit., p. 58.

<sup>104</sup> J. Seznec. John Martin en France. London, 1964, p. 48.

<sup>105</sup> Противопоставление луны и солнца у Мартина зашифровано в сложной символике картины. Луну он связывает с Астартой (T. Balston. Op. Cit., p. 263) и подчеркивает, что видения Вавилонской башни и Храма Ваала (солярные символы) даются через дым благовоний, курящихся у алтаря Юпитера-Ваала (Ibid., p. 264) (видение через **мистеральную дымку**).

двух оппозиционных источников света постоянно подчеркивалось в текстах интересующего нас культурного ареала<sup>106</sup> и имело существенное значение для семантики транспаранта, в том числе и с точки зрения вводимой в его восприятие **временной растяжки**<sup>107</sup>.

**Временная растяжка**, непосредственно **выталкивающая живопись типа мартиновской в театральное пространство**, связана не только с мелодраматичностью ее сюжетов. Театральность проникала в живопись также и в связи с освоением необыкновенно расширенного панорамного зрения. В той мере, в какой сам холст, как аналог покрыва, экрана, становится местом манифестации зрения, умалется роль точки зрения перспективы, в которой раньше фиксировалось местонахождение зрителя. И хотя картины Мартина построены едва ли не на гипертрофированной линейной перспективе, **точка зрения в них оказывается как бы подавленной**. С одной стороны, она все в большей степени начинает проецироваться на световое пятно на холсте (аналог солнца и глаза, характерный для живописных систем Тернера и Ван Гога). С другой стороны, зрение как бы распространяется по всей поверхности холста, который вместо глаза, фиксированного в точке зрения перспективы, все в большей мере предполагает наличие некоего наблюдателя, блуждающего в бесконечно расширенных пространствах. Но этот блуждающий глаз уже вписан в холст в виде солнца, луны или иного источника света. Движение этих источников странным образом вписывает движение глаза наблюдателя в холст<sup>108</sup>. Этот

<sup>106</sup> Например, особое значение двум разнородным источникам света у Рембрандта придавал Тернер. (J. Ziff. "Backgrounds, Introduction of Architecture and Landscape": a Lecture by J. M. W. Turner. — Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, v. 26, 1963, p. 14.

<sup>107</sup> О топосе дневного месяца у романтиков см.: М. П. Алексеев. "Дневной месяц" у Тютчева и Лонгфелло. — В кн.: М. П. Алексеев. Сравнительное литературоведение. Л., 1983, с. 376-389. Конечно, временная растяжка всегда характеризовала повествовательную живопись. Лессинг риторически вопрошал в "Лаокооне": "Но кто же будет придирается к живописцу, который находит удобным представить нам в одно и то же время два разных момента?" — Г. Э. Лессинг. Избранные произведения. М., 1953, с. 458. У Мартина, однако, эта "растяжка" идет гораздо дальше принятого в его время.

<sup>108</sup> Жан Парис отмечает, что у Ван Гога, когда "солнце восходит, *центр зрения* (le centre visuel) поднимается вместе с ним, вынуждая художника, как и зрителя, следовать за ним на высоту". — J. Paris. Op. Cit., p. 120. Парис приводит факты, свидетельствующие о том, что изображение солнца, низко висящего над горизонтом, вынуждало самого Ван Гога вставать перед холстом на колени в грязь. — Ibid., p. 119.

## 4 Диорама

Процесс театрализации становится еще более интенсивным в панорамах и диорамах, доводящих до логического конца некоторые важные компоненты поэтики транспарантной живописи. Здесь временная растяжка, лишь в зачаточной форме возникающая в полотнах, ориентированных на эстетику транспаранта, получает подлинную реализацию.

Считается, что впервые идею использовать световые эффекты для демонстрации картин реализовал изобретатель панорамы Роберт Баркер (патент 1787)<sup>109</sup>, хотя так или иначе эта идея уже реализовалась театральными художниками, такими как Сервандони или Лутербур.

Баркер специально оборудовал зал, где огромное круговое полотно освещалось через продуманную систему верхних окон, так что характер живописи менялся в зависимости от внешнего освещения, как в витражах. Такой же принцип использовал и Тернер в своей галерее, построенной в 1822 году, где свет от верхних окон рассеивался с помощью сетки и тонкой бумаги<sup>110</sup>. Радикальное новшество было внесено изобретателем диорамы Л.-Ж.-М. Дагерром в том же 1822 году. Дагерр использовал двойную систему освещения, которая уже применялась до него театральными художниками Сервандони, Кармонтелем<sup>111</sup> и в популярных оптических коробках, так называемых "Mondo nuovo". Часть окон освещала полотно спереди, а часть с помощью сложной системы зеркал обеспечивала транспарантное освещение. При этом Дагерр, изменяя освещение, переносил акцент с переднего на задний свет, смог натуралистически воспроизвести смену времени дня и продемонстрировать природный эффект покрова. В первых же откликах на диораму Дагерра отмечалось, что "свет и тень тут меняются так, как если бы

<sup>109</sup> G. Bapst. Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas. Paris, 1891, p. 7.

<sup>110</sup> Е. А. Некрасова. Тернер. М. 1976, с. 48.

<sup>111</sup> C. A. Zotti Minici. Vfcidute ottice e Mondi Nuovi: dimensioni spettacolan di un girovagare esteso d'immagini. In: II Mondo Nuovo. Le meraviglie della visioned dal '700 alia nascita del cinema. A cura di C. A. Zotti Minici. Milano, 1988, pp. 38-40.

облака проходили на фоне солнца<sup>112</sup>. Но самым замечательным достижением **Дагерра** была живопись с так называемым "двойным эффектом". Полотно писалось с двух сторон с помощью прозрачных и непрозрачных красок. Когда освещение перемещалось спереди назад, то прозрачные краски переднего слоя исчезали, но зато "проявлялось" изображение, написанное на заднике с помощью непрозрачных красок и невидимое при переднем освещении. Таким образом, исключительно благодаря игре света менялся и сюжет полотна. Наибольшую сенсацию вызвала диорама "**Ночная месса в Сент-Этьен-дю-Мон**" (1834), так описанная журналистом Гюставом Девилем:

"Первоначально перед нами день, неф заполнен массой пустых стульев; понемногу свет меркнет; одновременно зажигаются свечи на хорах; затем вся церковь становится освещенной, паства начинает располагаться на стульях, но не мгновенно, как при перемене сцены, а постепенно — достаточно быстро, чтобы поразить, и вместе с тем достаточно медленно, чтобы не слишком удивить. Начиналась ночная месса, и в момент неопишуемой святости слышалась органная музыка, чье эхо отражалось под сводами церкви. Понемногу загоралась заря, паства расходилась, свечи гасли, перед нами возникала церковь и пустые стулья, как вначале. Это было волшебство"<sup>113</sup>.

Сеанс диорамы длился минут пятнадцать. Для наиболее полной своей манифестации свет требовал временной протяженности, так как только в изменении он ощущался с максимальной силой, как субстанция, порождающая зрелище. Солнце и луна не требовали более единовременной фиксации на полотне, но возникали последовательно.

**Интерьеры церквей были излюбленным мотивом диорам** (здесь использовался эффект витражного освещения) и связывали это зрелище с мистериальной традицией. **Немецкие романтики**, живо интересовавшиеся эффектами транспаранта, часто **интерпретировали церковь как духовное видение**. Фридрих неоднократно писал видение церкви в облаках: "Видение христианской церкви" (ок. 1812), "Собор" (ок. 1818) и др. Транспарантные эффекты очевидны в изображениях соборов и других немецких романтиков: К. Ф. Шинкеля, К. Блехена, Е. Ф. Еме и других.

<sup>112</sup> H, and A. Gernsheim. L. G. M. Daguerre (1787-1851): The World's First Photographer. Cleveland-New York, 1956, p. 14.

<sup>113</sup> Ibid., p. 32.

Сам Фридрих, изготовивший несколько транспарантов для русской императрицы, в числе прочего использовал в качестве мотива готический собор. Он также сделал транспарант "Город в лунном свете", с очевидностью перекликающийся с видениями городов в лунном свете, характерными как для его живописи, так и для творчества других художников его круга<sup>114</sup>.

В диорамах породивший их культурный миф в значительной мере оказывается заглушенным чисто сценическими, зрелищными эффектами. Однако в рудиментарной форме они все еще сохраняют обломки архаической культурной мистерии, отмечаемые современниками. Так, например, Жерарде Нерваль, в своей рецензии на представленную соавтором Дагерра Ш. М. Бутоном диораму "Потоп" называет ее "зрелищной мистерией, разыгрываемой стихиями"<sup>115</sup>, и проникательно возводит такие мотивы диорамы, как фантастический город с обелисками и пирамиды, а также радугой, к "Потерянному раю" Мильтона и еще дальше — к апокрифической "Книге Еноха".

**Диорама**, будучи театрализованным представлением живописи, ввела **мистерияльные мотивы**, характерные для мифологии **покрова, в свой ритуал**. Диорама К. В. Тропиуса в Берлине была оформлена как дом в Геркулануме. Зритель попадал к полотну, проходя через темные покои, освещенные слабым красным светом, сочившимся сквозь загадочные транспарантные изображения<sup>116</sup>. Самодвижение зрителя к полотну имитировало обряд инициации с обязательным проходом по темным коридорам к финальному явлению ярчайшего света<sup>117</sup>. Фридрих в подробных инструкциях В. А. Жуковскому о ритуале показа своих транспарантов подчеркивал необходимость мрака, занавеса, мистерияльной музыки, ковров, приглушающих шум шагов, и т. д.<sup>118</sup>. Одновременно происходит проникновение диорам в театры. С конца 10-х годов XIX века эволюция стенографии ока-

<sup>114</sup> См. Б. Waldman. Zum Landschaftstransparent der hinterdrüinden Romantik. — In: Caspar-David-Friedrich-Almanach. Berlin, 1941, S. 13—16.

<sup>115</sup> G. de Nerval. Diorama. Oeuvres, t. 2. Paris, 1958, p. 773.

<sup>116</sup> E. Stranger. Daguerres Diorama in Berlin. Ein Beitrag zur Vbrgeschichte der Photographic. Berlin, 1925, S. 22.

<sup>117</sup> G. Bapst. Op.Cit., p. 9.

<sup>118</sup> O. Heider. Unbekannte Briefe C. D. Friedrichs an W. A. Shukowski zur Transparentmalerei. — Wssenschaftliche Zeitschrift der Kari-Marx-Univetsitat Leipzig. Gesellschafts-und Sprachwissenschaftliche Reihe, 1963, 12 Jahrgang, Heft 2, S. 375-376.



зывается в очевидной взаимосвязи с развитием театрализованной живописи. С точки зрения распределения света театральное пространство нарушало классические живописные коды, в том числе и принцип светоносности глаза, соотношенного с источником освещения. Так, Людвиг Тик выражал неудовольствие тем, что от нижнего освещения от рамп и бокового из-за кулис выигрывал в основном задник, а не передние планы сценического пространства в соответствии с нашим повседневным (и живописным) опытом<sup>119</sup>. Такое "противоестественное" освещение получает мотивировку с введением диорамных декораций, приобретающих самодовлеющее значение. В 1817 году в Друри-Лейн вводится газовое освещение, расширяющее диапазон световых эффектов. Генри Ирвинг, вероятно, не без влияния нового зрелища вводит в обиход полное затемнение зрительного зала<sup>120</sup>. А с 1820 года диорамы и транспаранты становятся традиционным элементом пантомим, которые также строятся по "мистериальному принципу". До "реформы" Д. Р. Планше классическая пантомима включала так называемую "темную сцену" (dark scene), подготовлявшую слепящий световой финал.

Тяготение живописи к театру выражалось также и в стремлении многих художников экспериментировать с транспарантами. Тернер, вероятнее всего, был автором одного из первых полотен, выставленных в панораме Баркера "Битва на Ниле" (1799), первые транспарантные опыты обнаруживаются в его альбомах с 1796 года<sup>121</sup>. К. Ф. Шинкель создал панораму Палермо, участвовал в диораме Гропиуса, работал над панорамой пожара Москвы. Кларксон Стенфилд, которого Рескин назвал вторым живописцем облаков после Тернера<sup>122</sup>, был долгие годы автором сенсационных диорам в Друри-Лейн и т.д.

Это отчасти объясняет факт почти полной ассимиляции диорамами "светофанических" мотивов живописи, которые затем почти механически переносятся и в театр.

Но дело не только в переходе художников из одного жанра в другой. "Светофаническая" живопись сложилась как сложная символическая система, уходящая своими корнями в философские проблемы прошлого века и отмеченная устойчивой системой значений. Превращение философских и эстетических

<sup>119</sup> Н. Извеков. Свет на сцене. Л.-М., 1940, с. 33-34.

<sup>120</sup> The Golden Age of Melodrama. Ed. by M. Kilgariff. London, 1974, p. 20.

<sup>121</sup> J.Lindsay. Op. Cit., p. 88-89.

<sup>122</sup> J. Ruskin. Modern Painters, vol. 5. New York, 1885, pp. 317-318.

опытов в материал театрального зрелища вульгаризировало и символику и сам смысл художественных исканий, в значительной мере завершая длительный этап развития живописи, вынужденной преодолевать груз вульгаризаторских напластований отказом от отработанных мотивов. Мотивная система световой проблематики в 20—30-х годах XIX века постепенно переходит в театр, где тиражируется и вырождается.

Чтобы не быть голословным, приведу несколько красноречивых примеров такого перехода мотивных структур в театр. Почти одновременно с мартиновским "Валтасаром" в парижском театре Сен-Мартен идет популярная пьеса "Даниил, или Ров со львами", вся построенная вокруг световых эффектов. Томас Мур так описывает центральный эпизод этой "духовной мелодрамы", перекликающийся с мистериальными мотивами в его же собственном "Эпикурейце":

"Огонь становится колыбелью подкрашенных облаков, в глубине которой помещена группа облаков с особенно сильным сиянием, а посреди находится "Иегова" в центре круга сияющих лучей"<sup>123</sup>.

В 1824 году в Друри-Лейн ставится пьеса У. Т. Монкрифа "Зороастр, или Дух Звезды", для которой Стенфилд делает диораму извержения Везувия и затем диораму "Город Вавилон во всем его величии", переходящую в вид "Разрушения Вавилона"<sup>124</sup>. Как видим, "Валтасаров пир" уже в 1824 году переходит в диораму В "Амбигю комик" в Париже в 1833 году был поставлен "Валтасаров пир", кончавшийся имитацией картины Мартина<sup>125</sup>. Вполне логичным в этом контексте является и "законное" плагиирование учеником Дагерра Ипполитом Себроном мартиновского "Валтасарова пира" для диорамы на полотне площадью в две тысячи квадратных футов. Диорамный эффект позволял провести трансформацию и ввести в картину Мартина временное измерение. Сам Мартин был в негодовании, видимо, воспринимая работу Себрона как нестерпимую вульгаризацию своего холста. Он подал на Себрона в суд, но проиграл дело<sup>126</sup>.

Перечисление всех имитаций картин Мартина или Тернера в театре и диораме заняло бы слишком много места. Такие ими-

<sup>123</sup> The Poetical Works of Thomas Moore, vol. 4. Leipzig, 1842, p. 77.

<sup>124</sup> M. Meisel. The Material Sublime: John Martin, Byron, Turner and the Theatre. — In: Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities. Ed. by K. Kroeber, W. Willing. New Haven-London, 1978, p. 216.

<sup>125</sup> Ibid., pp. 218-219.

<sup>126</sup> H. and M. Gernsheim. Op. Cit., p. 43,

тации с 30-х годов исключительно многочисленны. В диорамы переносились даже мотивы, не поддающиеся воспроизведению в театральной технике. Так, в панораме Стенфилда "Плимутский мол" (Друри-Лейн, 1823) была транспарантно воспроизведена радуга, которая в газовом освещении на просвет оказалась черно-белой, что вызвало ироническую критику рецензентов<sup>127</sup>. Радуга тут — чисто мотивная цитата. Бесчисленны в диорамах и театре солярные храмы — наиболее знаменитыми были "Храм солнца" Шинкеля и "Открытие храма Соломона" Даггерра. Через весь XIX век проходят театрализованные мотивы вулканического извержения и пандемониума. В иронической рецензии на "полярную панораму" в Ковент-Гарден обозреватель, жалуясь на нестерпимый холод, писал, что ему "хотелось бы чего-нибудь теплого и комфортабельного, вроде внутренностей пандемониума или кратера горы Везувий"<sup>128</sup>. Не стоит специально останавливаться на таких банальных мотивах диорам, как "тучи, пробегающие на фоне луны", или пожар.

К середине XIX века диорамы стали одним из главных кодов восприятия природы с непереносимой фиксацией световых эффектов и трансформаций. **Природа в глазах "зараженных" транс-парантным сознанием превратилась в зрелище с четко отмеренным временным ресурсом, наподобие сеанса.** Пародийным выглядит поведение Рескина, который на старости лет в своем имении в Брентвуде ежевечерне садился в специально выставленное кресло созерцать закат. Легенда утверждает, что перед "сеансом" в комнату входил слуга, произносивший одну и ту же фразу: **"Закат, господин Рескин"**, — как если бы объявлял о прибытии почетного гостя<sup>129</sup>. В дневнике Г. Д. Торо (7 янв. 1852) диорамические коды восприятия природы выражены особенно ярко:

"Я никогда не устаю от драмы заката. Каждый вечер я выхожу из дома и за четверть часа до заката устремляю свой взгляд на запад с живым любопытством: какая новая картина будет тут сегодня написана, какая новая панорама выставлена, смогут ли Вашингтон-стрит или Бродвей предложить что-нибудь сравнимое с этим сеансом волшебного фонаря? Каждый день тут пишется и вставляется на полчаса в раму новая картина. Она возникает в свете, выбранном Величайшим из Художников, а затем исчезает, и опускается занавес"<sup>130</sup>.

<sup>127</sup> D. Mayer. Harlequin in His Element. The English Pantomime, 1806— 836. Cambridge, 1969, p. 130.

<sup>128</sup> Ibid., p. 306.

<sup>129</sup> W. Gaunt. The Aesthetic Adventure. Harmondsworth, 1957, p. 119.

<sup>130</sup> H.D.Thoreau. Selected Journals. Ed. by C. Bode. New York, 1970, pp. 170-171.

Когда транспарант стал кодом восприятия природы, тем самым приобрета статус "реалистического". В результате сама природа начала восприниматься как естественный аналог театрального зрелища. Отсюда, возможно, идут истоки критики природы у Бодлера, Готье — поколения эстетов, формировавшихся в период исключительной популярности зрелищных транспарантов. А знаменитый афоризм Уистлера о том, что "за-кат вульгарен", может быть понят именно в контексте театрализации природы у "консерваторов", подобных его антагонисту Рескину или Торо.

В 1939 году в "Санатории под песочными часами" Бруно Шульц описал осень как панорамное шоу, эстетизм которого как раз и создается крайней искусственностью и театральностью:

"Вторая осень нашей провинции — не что иное, как больной мираж, спроецированный силой излучения на наши небеса умирающей, больничной красотой наших музеев. Осень — это великое гастролирующее шоу, гигантская лиловая луковица, обнаруживающая все новые и новые панорамы под каждым слоем кожи. Центр здесь недостижим. За каждой кулисой, содранной и убранный, открываются новые сияющие сцены, на мгновение подлинные и живые, покуда вы не осознаете, что они сделаны из картона. Все перспективы нарисованы, все панорамы сделаны из досок, и только запах — подлинный, запах увядающих декораций, театральных уборных, дышащих жиром, краской и духами"<sup>131</sup>.

Наложение диорамного кода на "естественное" созерцание природы означало конец транспарантной эпопеи в живописи. Закономерно, что импрессионисты, продолжавшие разрабатывать световую проблематику, полностью игнорируют систему мотивов, связанных со светофаническим мифом. Вулканы и огненные дворцы окончательно переходят в театральный арсенал, освобождая природу от мифологической атрибутики и расчищая поле для ее непосредственного созерцания.

Между тем история транспарантного зрелища только начиналась. Непосредственное возникновение изображения под воздействием светового луча, гипнотизировавшее ряд художников в начале XIX века, приобрело почти магические формы в фотографии. Дагерр, отойдя от диорам, занялся изучением воздействия света на химические соединения и открыл дагерротипию. Тернер увлеченно следил за работами американского фо-

<sup>131</sup> B. Schulz. Sanatorium Under the Sign of the Hourglass. Boston, 1978, p. 107.

тографа Мэйала и, вероятно, собирався привлечь его для доказательства своих световых теорий.

Но особое значение имела транспарантная традиция для **кинематографа** с его зрелищем, возникающим на просвет, изображением, летящим в темном зале в потоке света. Именно в кино луч, как генератор временного измерения, стал использоваться в подлинном, развернутом повествовании. Любопытно, что раннее кино еще в полной мере нагружено живописными световыми мотивами вроде "Гибели Помпей" или извержения вулканов. Творчество Дэвида Уорка Гриффита также пронизано **"транспарантным" сознанием**. Снимая в 1914 году фильм "Совесть — мститель", Гриффит, например, заставляет своего оператора Билли Битцера снимать большую серию "облачных этюдов", а затем использует светлые облака в качестве фона для видения ангелов, а темные — для видений демона<sup>132</sup> (далекие отголоски Мильтона). Одним из иконографических источников "вавилонского эпизода" в его фильме "Нетерпимость" (1916) становится "Пир Вальтасара" Мартина<sup>133</sup>. Гриффит вводит сюда же символический Храм Священного Огня<sup>134</sup>, а богиня Иштар, чья символика существенна для фильма, не только перекликается с лунарной символикой Мартина, но, вероятно, прямо связана с Изидой.

"Церковью света"<sup>135</sup> назвал кинематограф известный французский режиссер Абель Ганс, как будто напоминая современникам об истории транспарантов.

<sup>132</sup> L. R. Phillips. D. W. Griffith: Titan of the Film Art (A Critical Study). New York, 1976, p. 109.

<sup>133</sup> B. Hanson. D. W. Griffith: Some Sources. — The Art Bulletin, vol. 54, 1972, №4, pp. 504-511.

<sup>134</sup> L. Gish. The Movies, Mr. Griffith and Me. New York, 1970, pp. 170-171.

<sup>135</sup> A. Gance. Le temps de l'image est venu! — In: L'Art Cinematographique, t. 2. Paris, 1927, p. 96.

### III Катастрофа.

#### Теория "корреспонденций" - Гёте

Театрализация транспарантной живописи возвращает нас к теме старьевщика. То, что Бруно Шульц ощутил в панорамном зрелище осени призрак театральных кулис и запах театральных уборных, не случайно. Зритель панорамного зрелища, казалось бы, далек от старьевщика, высматривающего крупницы золота в кучах старья, в хаотической груде реквизита. Зритель панорамы не наделен остротой избирательного зрения, он стоит перед огромным полотном природы, потерянный в его необъятном пространстве. Но в действительности панорамное зрение не так далеко от зрения городского фланера, как это может показаться. **Панорама или диорама принципиально не сцентрированы, они не организованы вокруг центрального луча линейной перспективы. Природа в них предстает огромным скопищем разнородных элементов, в которых глаз обречен блуждать как глаз старьевщика в грудах театрального старья.**

Театрализация природы, характерная для XIX века, возрождает в сознании забытые представления о всеобщем естественном символизме и приводит к неожиданному успеху **сведенборговской теории "корреспонденций"**, известной нам сегодня по Бодлеру и Бальзаку **Речь идет о чувстве всеобщей взаимосвязанности явлений и их скрытом символизме.** Тотальная символизация природы непосредственно отражает ее "текстуализацию" в зрелищах типа панорам. Но и поиски старьевщика — это прежде всего разыскивание символических значений, глубоко упрятанных в хаосе вещей. Показательно, конечно, что и у старьевщика и у зрителя панорам скрытые символы неизменно существуют в театральном пространстве.

Одним из наиболее ярких носителей сознания тотального символизма был Гете, который ощущал скрытую символическую значимость почти любого элемента окружающего мира. Отсюда его поведение, напоминающее этос старьевщика, — почти иррациональная страсть к собиранию всего на свете, в том

числе и любого хлама, вроде газетных вырезок, прейскурантов, театральных программ и т. д., аккуратно складываемых им в бесчисленных папках<sup>1</sup>. Это поведение старьевщика у Гёте неотделимо от его отношения к миру. В письме Шиллеру (16 августа 1797) Гёте объясняет, что мир для него символичен, поскольку явления "выступают как представители многих других явлений, заключают в себе известную тотальность"<sup>2</sup>. Далее он называет два главных символических **locus'a его мира: площадь**, на которой он живет, "которая в силу своего местоположения и всего того, что на ней происходит, символична в любое мгновение, и все пространство моего дедовского **дома, двора и сада**"<sup>3</sup>. Любопытно, однако, дальнейшее развитие этого признания:

"Тут, разумеется, примешиваются и милые моему сердцу воспоминания; но если сделать выводы из этих случаев и обращать внимание в дальнейшем путешествии не только на *примечательное*, но и на *значительное*, то можно надеяться собрать под конец прекрасную жатву для себя и для других. Я намереваюсь сперва поискать еще здесь что-то символическое, но в особенности буду упражняться в подобных наблюдениях в местностях, которые увижу впервые. Если бы это удалось, то, даже и не распространяя опыта вширь, всегда можно было бы надеяться на достаточные трофеи в знакомых местностях и странах, если в каждом месте и в каждый момент продвигаться вглубь настолько, насколько удастся"<sup>4</sup>.

Каким образом производится символизация мира у Гёте? Прежде всего наблюдатель должен располагаться в знакомой местности. Именно известность окружения, как в дедовском доме или на площади, где он живет, подключает каждый вновь открываемый элемент к уже существующему опыту, то есть **вписывает его в те пучки значений (корреспонденций, соответствий), которые и делают явление символическим или отражающим тотальность**. В эссе "Коллекционер и его близкие" Гёте пишет:

"Одно из свойств узко определенной коллекции заключается в том, что она притягивает к себе все рассеянное по свету и силой сведенной

<sup>1</sup> Это поведение не может быть целиком отнесено к области частной патологии, оно отражает "дух" времени. Друг Гете Лафатер собрал не менее впечатляющую коллекцию любого рода изображений — 22 тысячи —, составлявших в его глазах ценность в качестве скрытых символических, "физиогномических" текстов. См.: E. Louis. Der beredte Leib. Bilder aus der Sanunlung Lavater. — In: Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst. Hg, I. B. Fliedl und Chr. Geissmar. Salzburg-Wien, 1992, S. 113-155.

<sup>2</sup> И.-В. Гете, Ф. Шиллер. Переписка, т. 1. М., 1988, с. 394.

<sup>3</sup> Там же, с. 395.

<sup>4</sup> Там же, с. 395.

воедино массы даже как бы упраздняет привязанность собственника к отдельной драгоценности"<sup>5</sup>.

### Хаос символов

Вальтер Бенямин в своем комментарии к такого рода поведению Гёте заметил: **"Человек окаменеет в хаосе символов и теряет свободу, неизвестную древним. Его деятельность происходит среди знаков и оракулов"**<sup>6</sup>. Стремление вернуть любое явление в мир знакомого отчасти объясняется страхом перед этим **"хаосом символов"**. **Хаос символов** — превосходное определение для всей структуры панорамного зрелища.

Герман Брох в "Лунатиках" описывает "Императорскую панораму" "Индия" в Лейпциге, расположенную в неприметном здании с картинками на тему гибели Помпеи в окнах. Действие происходит в 1888 году, и панорама сделана фотографическим способом. Герои романа "Пазенов" Иоахим и Элизабет попадают в панораму и к крайнему своему удивлению обнаруживают в экзотических видах Индии навязчиво присутствующее лицо их знакомого Бертранда, находящегося в это время в Гамбурге. Вот как описывает Брох функционирование "Императорской панорамы". Появляется вид "Уголок порта в Бомбее":

"Мужчина, который только что сидел на скамейке в королевском парке, стоит теперь в тропическом шлеме на переднем плане на тесанных каменных глыбах волнореза, опираясь на прогулочную трость. Он зачарован видом жестко закрепленного такелажа судов, их труб и кранов, зачарован горами тюков с хлопком на набережной, он не может отвести от них взгляд, и можно лишь с большим трудом рассмотреть черты его затененного лица. Но вдруг в магическом пространстве происходит странная подвижка, и ты узнаешь Бертранда, который ненавязчиво и в то же время внушая ужас напоминает, что его уже невозможно вычеркнуть из твоей жизни, будь он даже в такой дали от тебя"<sup>7</sup>.

Проявление знакомых черт в незнакомом лице соответствует принципу проступания образа сквозь покров, на котором основаны транспаранты. **"Двойной эффект"** диорам осмысливается Брохом **в контексте метафоры покровов как метафоры памяти**. Возникает вид "Начало охоты на слонах". Зрители обнаруживают маленькую кнопку, которую нажимают:

<sup>5</sup> И.В. Гете. Собрание сочинений в 10-ти т., т. 10. М., 1980, с. 75.

<sup>6</sup> W. Benjamin. Goethe's Elective Affinities. In: W. Benjamin. Selected Writings, vol. 1. Cambridge, Mass., 1996, p. 319.

<sup>7</sup> Г. Брох. Лунатики, т. 1. Киев - СПб, 1997, с. 188.



"Тотчас же к твоей радости картина превращается в освещенный мягким лунным светом ландшафт: оказывается, ты волен начинать охоту днем или ночью. Но поскольку тебя больше не ослепляет яркое солнце, ты не упускаешь случая рассмотреть лица наездников, и если твои глаза тебя не обманывают, то это ведь Берtrand сидит в корзине за смуглым погонщиком слона и держит в правой руке изготовленное к стрельбе ружье, предвещающее смерть. Ты закрываешь глаза и, открыв, опять видишь совершенно незнакомого мужчину, который улыбается тебе..."<sup>8</sup>

### **Панорама как бы мерцает между внешним образом и воспоминанием**

Открытие и закрытие глаз здесь эквивалентно световому эффекту, превращающему день в ночь. И каждый раз лицо, возникающее на картине, кажется то знакомым, то нет. **Панорама как бы мерцает между внешним образом и воспоминанием.** И эта подвижность связана как со световыми, театральными эффектами, так и с размытостью позиции наблюдателя, как бы парящего над огромным изображением, которое как будто само непрерывно движется: "...ландшафт делает последнее, едва уловимое движение, словно стремится расположиться таким образом, чтобы преподнести себя тебе, рассматривающему его, в более выгодном свете, и неподвижно застывает"<sup>9</sup>.

Природа в панорамах предстает огромным неорганизованным скопищем фрагментов, оторванных от человеческого опыта и вызывающих к некоему упорядочиванию прежде всего через подключение памяти. Зигфрид Кракауэр так характеризует трансформацию природы в фотографиях (хотя его замечания в полной мере относятся и к панорамам):

"Сознание получает изображения природного фонда, распавшегося на элементы, и может делать с ними все, что ему заблагорассудится. Их исходный порядок утерян; они больше не встраиваются в пространственный контекст, связывавший их с оригиналом, из которого был отобран образ, сохранявшийся в памяти. Но если остатки природы более не ориентируются на образ в памяти, то их порядок неизбежно становится временным. В силу этого сознание должно устанавливать временный статус всех предлагаемых конфигураций, а возможно, даже и создавать подобие истинного порядка в инвентарном списке природы"<sup>10</sup>.

Для Кракауэра наибольшей ценностью обладают изображения, связанные с человеческим опытом и памятью, поскольку

<sup>8</sup> Там же, с. 189.

<sup>9</sup> Там же, с. 187.

<sup>10</sup> S. Kracauer. The Mass Ornament. Cambridge, Mass.,-London, 1995, p. 62.

ку **через память они могут возродить прошедшее**. Хаос неорганизованной природы, отчужденный от памяти человека, с неизбежностью искажает истинный облик природы<sup>11</sup>.

Этот опыт "мнемонических" изображений напоминает фотографии, о которых рассуждает Марсель Пруст в связи с живописными полотнами Эльстира:

"Начиная с первых опытов Эльстира, мы познакомились с "великолепными" фотографиями пейзажей и городов. Если постараться понять, *что* любители имеют в виду под этим эпитетом, то мы увидим, что он обычно относится к некоторому необычному изображению известной вещи, к изображению, отличающемуся от тех, которые мы привыкли видеть, необычному и вместе с тем правдивому, и которое по этой причине для нас вдвойне захватывающе, так как оно удивляет нас, заставляет нас расставаться с нашими привычками и вместе с тем понуждает нас погрузиться в нас самих, напоминая об уже испытанном впечатлении"<sup>12</sup>.

Этот эффект "необычного знакомого" понуждает **Жиля Делёза** говорить о "**неистовом эффекте знака**" (*l'effet violent d'un signe*), **который понуждает искать смысл знака**<sup>13</sup>. За знаками в таком контексте, по мнению Делёза, обнаруживаются **разные типы темпоральности и разные типы памяти**<sup>14</sup>.

### **Объект – Руины**

Панорамное сознание в значительной степени ориентировано на связывание видимого с образами памяти. Зрение блуждает в пространстве, пока не испытывает "неистового эффекта знака", пока не сталкивается со "**знакомым незнакомым**". В наибольшей степени это относится к изображениям **руин** — излюбленного мотива панорам и одного из наиболее эффективных мнемонических знаков. Знакомое в них всегда преобразено необычной формой, **стирающей, скрывающей известное**.

Любопытным и весьма характерным опытом в этой области были путешествия и **путевые заметки Шатобриана**. В его "**Путешествии из Парижа в Иерусалим**" (1807) пейзаж описывается как панорама, а текст строится как своего рода запись экскурсии в панораме, например: "Теперь повернемся на запад и увидим в единообразии открывающейся местности три руины..."<sup>15</sup> и т.д. Неудивительно, что вскоре после публикации мно-

<sup>11</sup> См. D. Barnow. Critical Realism. History, Photography, and the Walk of Siegfried Kracauer. Baltimore-London, 1994, pp. 30—31.

<sup>12</sup> M. Proust. A l'ombre des jeunes filles en fleurs. Paris, 1954, p. 495-496.

<sup>13</sup> G. Deleuze. Proust et les signes. Paris, 1964, p. 32.

<sup>14</sup> Ibid., p. 34.

<sup>15</sup> Chateaubriand. Itinéraire de Paris & Jerusalem. Paris, 1964, p. 95.

гае пейзажи "Путешествия" были перенесены в панорамы, а текст Шатобриана лег в основу объяснительных брошюр панорамных видов. В предисловии к третьему изданию книга (1827) автор с гордостью сообщает:

"В Париже были показаны *Панорамы* Иерусалима и Афин; иллюзия была полной; с первого взгляда я узнал памятники и места, на которые я указывал. Никогда еще путешественник не подвергался такому суровому испытанию: я не мог ожидать, что Иерусалим и Афины будут перенесены в Париж, чтобы убедить меня в моей правоте или неправоте. Столкновение с очевидцами говорило в мою пользу: точность моих описаний была таковой, что фрагменты "Путешествия" использовались как программы и доступные объяснения к картинам *Панорам*"<sup>16</sup>.

Шатобриан заигнотизирован руинами, которые он постоянно пытается связать с известными ему описаниями Павсания или других древних авторов. Упорядочивание хаоса связано с его интеграцией в культурную память<sup>17</sup>. Шатобриан настойчиво осматривает каждый камень предполагаемых руин Спарты, стараясь, например, найти могилу Леонида, о которой из Геродота известно, что она была украшена статуей льва. В конце концов он находит обломки скульптуры, которые отдаленно напоминают возможный фрагмент такой статуи.

Два момента кажутся мне особенно любопытными в шатобриановском описании руин Спарты. Первый связан с описанием общей панорамы развалин, увиденной с вершины горы во время восхода солнца:

"Какое великолепное зрелище! Но сколь грустное! <...> Повсюду руины, и ни одного человека среди руин! Я стоял в неподвижности, в некоем оцепенении, и разглядывал эту сцену. Смесь восхищения и боли не давала мне сдвинуться и останавливала мою мысль; вокруг меня царил глубокая тишина: мне захотелось, чтобы хотя бы эхо заговорило в этих местах, где не слышалось более человеческого голоса, и я крикнул во весь голос: **Леонид!** Ни одна руина не повторила этого великого имени, казалось, что его забыла даже сама Спарта"<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Ibid., p. 29.

<sup>17</sup> О связи руин с памятью см.: Ph. Hamon. *Expositions: Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*. Berkeley, 1992, p. 57—63; R. Mortier. *La poetique des mines en France, ses origines, ses variations de la Renaissance a Victor Hugo*. Geneve, 1974. В частности о Шатобриане: Jean-Pierre Richard. *Paysage de Chateaubriand*. Paris, 1967.

<sup>18</sup> Chateaubriand. *Itineraire de Paris a Jerusalem*, p. 92-93.

## Оживить Мертвый Пейзаж. Звук, Свет...Сон(slava)

Созерцание руин, окружающего хаоса повергает Шатобриана в состояние глубокого оцепенения, которое связано с ощущением пустоты, отсутствия смысла, исчезновением человека. Его **иступленный крик** — это попытка **оживить мертвый пейзаж, выйти из соприкосновения с пустотой в некое человеческое пространство**, в котором **реверберация звука произвела бы иллюзию жизни**. "Я" писателя расползается в бескрайнем панорамном пространстве, и он хочет собрать его снова воедино этой **звуковой иллюзией**.

Второй момент прямо связывает пейзаж Спарты с театрализованными транспарантами. Весь ландшафт описывается как театр живописи:

"На правом берегу Тайгет разворачивает свой великолепный занавес: все пространство между этим занавесом и рекой занято холмами и руинами Спарты; эти холмы и руины вовсе не кажутся такими безжизненными, как когда на них смотришь **вблизи**: напротив, они кажутся окрашенными в пурпур, фиолетовый цвет или цвет бледного золота. Но вовсе не травы и не ярко-зеленая холодная листва создают этот великолепный пейзаж, а **световые эффекты**"<sup>19</sup>.

**Свет, играющий в руинах, чем-то подобен эху, которое пытался пробудить здесь писатель**. Он мерцает в пространстве ландшафтного театра, перед "занавесом" Тайгета, и своим движением **вносит в панораму то, чего в ней нет — жизнь, течение времени, цвет**. **Световые эффекты создают иллюзию оживления ландшафта, которая может быть понята как иллюзия памяти**. Свет создает ту мистическую игру теней и оттенков, которая издавна **связывалась с памятью и очеловечиванием**.

Разбрасывая в пейзаже яркие **цветовые пятна**, свет вносит в пейзаж порядок, который призвано **вести в него сознание**. Игра световых эффектов оказывается эквивалентной **переструктурирующему движению сознания**. В этом смысле переход от чистой панорамности к живописи световых эффектов, к диораммам — это переход к иллюзии странного внешнего, внесубъектного сознания, работающего внутри природы, внутри живописного холста.

### Объект–Вулкан. "Неаполитанская" рамка. Везувий

За два года до посещения Греции Шатобриан оказался в Неаполе и, разумеется, совершил ритуальное паломничество на Везувий. Вулкан с его светом и огнем, проступающими сквозь темное облако дыма, был по существу естественной, природ-

<sup>19</sup> Ibid., p. 98.

ной диорамой, снабженной богатейшей **машинерией световых эффектов**. Кроме того, и это особенно важно, он соединял в себе зрелище **первобытного хаоса со световой анимацией**. Вот как описывал Шатобриан Везувий:

"И вот мы в глубине бездны. Я не в состоянии описать этот хаос. Представьте себе таз с мило в окружности и в триста футов высотой, расширяющийся кверху наподобие воронки. Его внутренние стенки изборозжены потоками огня, которые наполняли этот таз и которые излились из него наружу. Выступающие части этих борозд похожи на камни фундамента, на которые опирались гигантские сооружения римлян. В некоторых местах на краях висят каменные глыбы, а их обломки, смешанные с массой пепла, покрывают собой пропасть"<sup>20</sup>.

Описание начинается с **декларации невозможности описать увиденное**. Хаос, предстающий взору, **не может быть упорядочен в любой дискурсивной форме**. Далее, однако, следует описание, за которым **просвечивает мотив руин**. Природные камни превращаются в подобие руин циклопических римских сооружений. Через несколько строк, однако, с руинами, обломками, хаосом **происходит метаморфоза**, уже известная нам по описанию Спарты. В ландшафт проникает свет, который неожиданно одухотворяет безлюдный и пугающий пейзаж:

"Общий цвет пропасти — это цвет догоревшего угля. Но природа умеет распространять свои милости даже на самые ужасающие предметы: в некоторых местах **лава полна лазури, ультрамарина, желтого и оранжевого**. Куски гранита, вырванные и исковерканные действием огня, свернулись по краям **подобно пальмам или акантовым листьям**. Вулканическая материя, остыв на живых камнях, вокруг которых она текла, то там то сям образует **розетки, жирандоли, ленты**; она также изображает **растительные и животные формы**, а также разнообразные рисунки, обнаруживаемые в агатах. На одной голубоватой глыбе я заметил великолепно вылепленного **лебедя из белой лавы**; можно было поклясться, что перед вами прекрасная птица спит на тихой воде, спрятав голову под крыло и свернув свою длинную, подобную шелковому свитку, шею на спине"<sup>21</sup>.

**Архитектурные фрагменты** (розетки, жирандоли, акантовые листья) возникают в описании **до растений и лебедя**, но в

<sup>20</sup> Chateaubriand. Voyages en Amerique, en Italie au Mont Blanc. Paris, 1873, p. 343-344.

<sup>21</sup> Ibid., p. 344.

них уже явно **проступает органическая жизнь** — это все же каменные цветы и листья. Постепенно неопиcуемый и ужасающий хаос **преобразуется во фрагменты руин, в некую упорядоченную коллекцию античного искусства, которая пробуждает память.** Из памяти всплывают все более умиротворенные и одушевленные подоби́я, в конце **увенчанные идиллической птицей, спящей на тихих водах.** Руины, памятники у Шатобриана обыкновенно — **знаки вторжения памяти в созерцаемую картину, которая постепенно вытесняется из поля зрения**<sup>22</sup>.

Любопытно также и то, что лазурь, аквамарин, агаты, эти полудрагоценные камни, явленные в театре Везувия (по самой своей форме имитирующего амфитеатр), сродни драгоценностям, которые выхватывает орлиный взор старьевщика в городском хаосе. Филипп Амон заметил, что руины позволяют взгляду проникать внутрь и обнаруживать скрытую от взора архитектурную структуру<sup>23</sup>. По существу они работают напросвет, отчасти подобно транспарантам, отчасти подобно современной стеклянной архитектуре. **Барбара Стаффорд** заметила, что **гравюры руин у Пиранези** вдохновляются анатомическими рисунками **ecorgnes**, превращая камни пришедших в упадок зданий **в тела, с которых содрана кожа**<sup>24</sup>. Джозеф Рикверт прямо говорит **о некрофильском отношении Пиранези к руинам**<sup>25</sup>. Возможно, за эффектом анимации руин у Шатобриана в равной мере скрываются и их транспарантность и их анатомическая структура.

Вулканы стали важным компонентом культурного сознания значительно раньше визита Шатобриана в Неаполь. В 1665 году **Атанасиус Кирхер** опубликовал **"Подземный мир" (Mundus Subterraneus)**, в значительной степени посвященный вулканам. Кирхер был, вероятно, первым, кто провел аналогию между строением земли и строением живого тела. В этой аналогии потоки лавы уподоблялись потокам крови в организме<sup>26</sup>. **Де Сад** позже разовьет эту аналогию в моральном плане, поместив в **"Жюльетте"** замок сверхзлодея Минского на склон вулкана. Эксцессы природы у Сада прямо воздействуют на эксцес-

<sup>22</sup> См. об этом свойстве Шатобриана: M. Riffaterre. La production du texte. Paris, 1979, pp. 127-151.

<sup>23</sup> Philippe Hamon. Op. Cit., p. 60.

<sup>24</sup> B. M. Stafford. Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine. Cambridge, Mass., 1991, pp. 58—60.

<sup>25</sup> J. Rykwert. The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century. Cambridge, Mass.,-London, 1980, p. 370.

<sup>26</sup> M. H. Nicolson. Mountain Gloom and Mountain Glory. Seattle-London, 1997, pp. 168-169.

сы организма. Жюльетта так мотивирует свое желание во что бы то ни стало увидеть кратер вулкана:

"Глубоко преданная всем отклонениям Природы, боготворя все, что выражает ее патологию, ее капризы и невероятный ужас, неиссякающие примеры которого она ежедневно предлагает нам, я, разумеется, должна была увидеть это явление..."<sup>27</sup>

В середине XVIII века, однако, **вулканы** начинают все более **устойчиво ассоциироваться с театральным зрелищем**. В 1749 году французский архитектор **Эннемонд Петито (Ennemond Petitet)** создал для Филиппа Пармского "машину" — то есть специальное временное архитектурное сооружение, предназначенное для фейерверков, чтобы отпраздновать открытие театра в Геркулануме. Машина была построена в виде круглого сооружения, имитирующего амфитеатр, и по сути дела ее фейерверки связывали театр Геркуланама с извержением Везувия, погребшего его под слоем пепла. Двумя годами позже **Франческо Пречиано (Francesco Preciadi)** построил "машину", уже непосредственно изображавшую извержение Везувия и гибель Плиния Старшего<sup>28</sup>.

**В шестидесятые годы** культ вулканов обрел своего оракула в лице британского посланника в Неаполе сэра **Уильяма Гамильтона**, получившего назначение в Неаполитанское королевство в 1764 году **Гамильтон** (сегодня более известный как муж возлюбленной адмирала Нельсона Эммы Харт) был ценителем искусства, специалистом по античным вазам, богатым меценатом, чей дом очень быстро стал культурным центром международной колонии, жившей в Неаполе. У Гамильтона была одна причуда — необыкновенная страсть к вулканам. Он с риском для жизни провел на склонах Везувия и Этны множество дней. Отчеты о его вулканических наблюдениях печатались в публикациях Королевского научного общества. В 1776 году он издал роскошную книгу о вулканах "**Campi phlegraei**" ("**Выжженные поля**"), оформленную изысканными гуашами талантливого художника Пьетро Фабриса. Гамильтон выстроил на склоне Везувия **виллу "Анжелика"**, куда устремлялся, как только вулкан проявлял признаки активности. Везувий баловал английского эксцентрика. **Мощные извержения** следовали одно за другим в 1767, 1779, 1794 годах (последнее — одно из самых сильных в истории). Интерес Гамильтона к вулканам носил не только на-

<sup>27</sup> The Marquis de Sade. Juliette. New York, 1968, p. 575.

<sup>28</sup> J. Rykwert. Op. Cit., p. 362.

учный, но и эстетический характер. Он испытывал чувство особого подъема от созерцания извержения как зрелища и стремился передать это чувство на страницах своих отчетов, заразить им художников, посещающих Неаполь. По его заказам Везувий изображали не только **Пьетро Фабрис**, но и **Райт** из **Дерби**, **Янг Скот**, **Ричард Купер**<sup>29</sup>.

Книга Гамильтона насыщена описаниями извержений, **поданными в эстетических категориях "прекрасного" и "возвышенного"**. Везувий и Этна систематически сравниваются с **фейерверками** и **спектаклями**, а несчастных **жертв извержений**, называемых **"зрителями"**, английский лорд жалеет за то, что **"они проявляли нечувствительность к красоте сцен, заботясь более о собственной безопасности"**<sup>30</sup>. Гамильтоновское отношение к природе **как к зрелищу не было новинкой** для конца XVIII века. Новым был объект внимания — **световые эффекты, контрасты огня и дыма, солнца, луны, лавы и бликов на морской поверхности**. Особое значение Гамильтон, а вслед за ним неаполитанская культурная элита, придавали изменениям освещенности, постоянной трансформации пейзажа под воздействием вулканического огня.

Проповедь Гамильтона имела широкий резонанс. В 1771 году король и королева Неаполя с огромным кортежем предприняли восхождение на Везувий, чтобы любоваться зрелищем извержения. На листе Фабриса рядом с монархами виден вездесущий Гамильтон. С 70-х годов XVIII века восхождение на Везувий и любованье извержениями входят в туристический ритуал.

6 марта 1787 года Гёте поднялся на вулкан вместе с художником Вильгельмом Тишбейном. Не приобщенный к новому эстетическому культу, **Гёте** так передает свои ощущения:

**"Тишбейн сегодня отправился вместе со мной на Везувий. Художнику, постоянно имеющему дело с прекрасными формами человека или животного, более того, благодаря своему разуму и вкусу умеющему очеловечить бесформенное, как, например, скалы или пейзаж, такое страшное нагромождение бесформенности, каковая вечно сама себя пожирает и воюет со всяким чувством прекрасного, должно показаться омерзительным"**<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> O. Wamer. Sir William Hamilton and Fabris of Naples. — Apollo, v. 65. № 385, March 1957. p. 104.

<sup>30</sup> W. Hamilton. Campi phlegrae. Observations on the Volcanoes of the Two Sicilies. As They Have Been Communicated to the Royal Society of London. Naples. 1776. p. 13.

<sup>31</sup> И. В. Гёте. Собр. сочинений в Ю-ти т., т. 9. М., 1980. с. 94—95.



Гёте ошибался. Тишбейн, долгое время живший в Италии, хорошо знавший Гамильтона (а позднее работавший над изданием его коллекции античных ваз), оставил **восторженное описание извержения как "спектакля", с детальной и упоенной фиксацией игры световых эффектов**<sup>32</sup>. К концу XVIII века сравнение Везувия с театром и фейерверком **становится общим местом**.

//я полагаю в конце 20 века в связи с выходом «сцен военных действий» на телевизионные экраны – начался новый процесс осмысления хаоса разрушения. Это не вулкан, который уничтожая рождает дескать нечто, но...мне было бы интересно если бы Ямпольский взял как пример не **Вулкан**, а скажем, **Боснию**...и что здесь **Транспарант**, и что здесь **Истина**...//

Сопраге

Главным фактором в эстетическом освоении вулканических извержений безусловно является **световая метаморфоза**, коренным образом отличающая вулкан от иных чудес природы. **Неподвижный пейзаж** может быть представлен в виде живописи: с некоторой натяжкой тут можно абстрагироваться от временного фактора и смены освещения. Иное дело вулкан, чья "эстетика" связана с изменениями в освещении и облике, не передаваемыми в статичной картинке. **Временной фактор** поэтому **непременно вводится в его описание**<sup>33</sup>, а **живописные коды восприятия заменяются театральными** (с подразумеваемым членением на **различные фазы "действия"**).

Характерно в этом контексте замечание Жермены де Сталь:

"...днем пламя Везувия закрыто дымным облаком, и лава, пылающая ночью, при свете солнца кажется темной. Эта метаморфоза просто восхитительна: каждый вечер вновь испытываешь чувство изумления, но оно, конечно, притупилось бы, если бы картина оставалась неизменной"<sup>34</sup>.

Александр фон Гумбольдт, особенно чуткий к диалектике изменчивого и неизменного в природе (изучавшейся им с точки зрения так называемой "физиогномики" ландшафта), видит в Везувии модель природных метаморфоз: "Очень важно время от времени фиксировать состояние Везувия: неизменность в нем проступает сквозь изменчивые проявления природы"<sup>35</sup>. Вулкан становится метафорой всяческих изменений. Показательно, что когда **Джону Китсу** понадобилось описать трансформацию **Ламии**, он избрал для изображения метаморфозы своей героини **метафору извержения вулкана**:

<sup>32</sup> W. Tischbein. Aus meinem Leben. Berlin. 1922, S. 262—265.

<sup>33</sup> Характерно, что Неаполь вызывает у Гёте желание "побыть здесь еще некоторое время, дабы по мере сил запечатлеть на бумаге сию подвижную картину..." — И. В. Гёте. Цит. соч., с. 97.

<sup>34</sup> Ж. де Сталь. Коринна, или Италия. М., 1969, с. 197.

<sup>35</sup> Deutsche Briefe aus Italien von Winckelmann bis Gregorovius. Gesammelt und Herausgegeben von E. Haufe. Leipzig. 1965, S. 242.

Изогнутое тело запылало  
 Окраской огненной, зловеще-алой;  
 Орнамент прихотливый скрылся вдруг —  
 Так лава затопляет пестрый луг;  
 Исчез узор серебряно-латунный,  
 Померкли звезды, и затмили луны;  
 Погас наряд диковинно-цветной<sup>36</sup>  
 И пепельной застался пеленой<sup>36</sup>.

(Перевод С. Сухарева)

В итоге весь Неаполь становится своего рода световым зрелищем, фокусирующим в себе магический эффект трансформаций. Одна из путешественниц, известная художница Элизабет Виже-Лебрен, выражает это представление с четкостью формулы: "С моей точки зрения, — пишет она. — Неаполь следует рассматривать как чарующий волшебный фонарь"<sup>37</sup>. Эдвард Бульвер-Литтон в тех же категориях описывает Помпеи, погребенные на склоне Везувия: "Помпеи были миниатюрой цивилизации той эпохи <...>, моделью всей империи. Это была игрушка, забава, **театральный ящик (show-box)**, которым развлекались боги, устраивая здесь представления величайшей монархии мира..."<sup>38</sup>

Бульвер-литтоновский "театральный ящик" был действительно построен в Неаполе, он находился в доме того же Уильяма Гамильтона. **На своей вилле Гамильтон устроил круговой балкон, открывавший широчайший вид на Неаполь. Все стены этого балкона были покрыты зеркалами, так что посетителям казалось, будто природа охватывает их со всех сторон.** Рассматривание природы в **зеркало, превращавшее естественный вид в художественный текст**, было ритуализировано в сороковые годы XVIII века модой на так называемые "зеркала Клода", о которых я упоминал в предыдущей главе. **Путешественники возили с собой эти овальные зеркала с затемненной амальгамой, чтобы любоваться обрамленной природой, как живописным пейзажем.** В зеркалах на вилле Гамильтона центром зрелища был свет Везувия. К тому же рамы тут не было вовсе. Весь кругозор был сплошным живописным театром. По просьбе друзей Га-

<sup>36</sup> Д. Китс. Стихотворения. М., Наука, 1986, с. 64.

<sup>37</sup> Cit. In: B. Fothergill. Sir William Hamilton, Envoy Extraordinary. New York, 1969, p.85.

<sup>38</sup> E. Bulwer-Lytton. The Last Days of Pompeii. N. Y.—Boston, n. d., p. 8.

милтон решил перевести вид с зеркала на бумагу и тем самым увековечить бесконечно трансформирующийся спектакль своего зеркального театра. Изготовление рисунка с зеркала было заказано пейзажисту [Тито Луфieri](#). Панорама Луфieri была одним из первых панорамных видов<sup>39</sup>. Ее необыкновенно вытянутый формат снимал традиционную границу холста, аннулировал единую точку схода перспективы и **программировал последовательное, растянутое во времени "сканирование" взглядом, вводившее в зрелище временной фактор**. Время было вписано в ее структуру, хотя она и была лишена существеннейшего элемента породившего ее зрелища — световой трансформации.

### **Введением Временного Измерения**

Одновременно ряд художников упорно работал над **введением временного измерения, то есть световой трансформации, в саму структуру холста**. Джозеф Райт из Дерби, приобщенный Гамильтоном к культу вулканов, саму работу над картиной "Везувий" строил на последовательном ряде изменений первоначального изображения, изменений, аналогичных природным световым трансформациям. Вот его отчет об этой работе:

"Затем я осветил почву, по которой вот-вот пойдет лава, осветил очень сильно, поджег растительность и поднял свежий дым, в тех или иных местах проходящий над лавой. <...> Я также увеличил количество и интенсивность сияния того дыма, что восходит от верхнего слоя лавы, так, что центр картины стал более освещенным и общий эффект возрос. Я добавил также раздвоенное освещение, всегда сопровождающее темный дым..."<sup>40</sup> и т. д.

Райт из Дерби старательно имитирует световые эффекты с помощью широкого арсенала живописных средств. Роберт Баркер пошел в том же направлении дальше. Он ввел в зрелище верхнее освещение, организованное таким образом, что "живопись окрашивалась в различные оттенки, в зависимости от часа и погоды"<sup>41</sup>. Панорама Баркера снимала традиционное для живописи равен-

<sup>39</sup> Историю изготовления гамильтоновской панорамы см.: W. Tischbein. Op. Cit., S. 243-244.

<sup>40</sup> Cit. in: S. C. K. Smith, H. C. Bemrose. Wright of Derby L., 1922, p. 90.

<sup>41</sup> G. Bapst. Essais sur l'histoire des panoramas et des dioramas. Extrait des rapports du jury international de l'exposition universelle de 1889. Paris, 1891. p. 12. Некоторые виды были рассчитаны на восприятие в определенное время дня. Так, например, панораму Рио де Жанейро, написанную Мерелем и Лангероком, рекомендовалось осматривать вечером в часы заката, так чтобы свет в картине соответствовал естественному освещению и черпал из него свои эффекты. В Матаебурге панораму открыл художник садовых декораций Брайзиг, который занимался вопросами экспозиции картин в парковых аллеях, а потому вынужден был учитывать игру естественных света и тени на холсте. — G. Bapst. Op. Cit., p. 16.

ство холста самому себе. **Изменение облика холста** под воздействием меняющегося освещения в панораме не рассматривалось как дефект, от которого следовало абстрагироваться, но как **фундаментальный элемент художественной системы**. В панораму, организованную таким новаторским образом — "Английский флот на рейде между Портсмутом и островом Уайт", — был введен мотив пожара (горел флагманский корабль). Пожар был очагом временных трансформаций в холсте, альтернативным общему изменению освещения пейзажа. Время в панорамах таким образом как бы расслаивалось на два потока, один был связан с движением солнца, другой с локальным очагом освещенности — пламенем, пылающим на корабле. Блуждающий глаз зрителя тем самым притягивался к локальному световому центру.

**Главные сюжеты панорам — виды городов** (особенно в момент восхода или заката), а также морские сражения с неперенным пожаром, отражающимся в воде. Такого рода сюжеты обеспечивали максимально ясный круговой обзор. Морские пейзажи к тому же в значительной мере упрощали перспективные построения на холсте и были удобны для решения одной из главных живописных проблем — **передачи на сферическом холсте прямых линий**.

Вошли в моду и стали распространяться **небольшие "анаморфические" копии**, где в круге представал весь обзор горизонта. Такие панорамические круги метафорически выражали идею **"круга земного"** — *orbis terrarum*, а их осмотр почти приравнялся к кругосветному путешествию. Один из ведущих английских мастеров панорам Джон Барфорд так рекламировал новое зрелище:

"Все здесь сокращено; горы и море, классическая долина, античный город переносятся к нам на крыльях ветра. Менее чем в 100 метрах от остановки экипажей мы можем восхищаться извержением Везувия. Или же Константинополь с его увенчанными тюрбанами бородачками как будто волшебной рукой перенесен прямо к торговой улице христианского города. Швейцарию с ее ландшафтами, окрашенными заходящим солнцем, ее ледяными и грозowymi вершинами <...> можно посетить в одном из уголков Лондона. Помпеи хранят свой двухтысячелетний сон в уличной сумятице Стрэнда"<sup>42</sup>.

Характерно, что эта туристическая конденсация эпох и культур берется Барфордом в **"неаполитанскую" рамку — между Везувием и Помпеями**.

<sup>42</sup> Cit. in: S. Osttermann. Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt a. M., 1980, S. 88.

Вулканические мотивы были ассимилированы неоизиадическим мифом. Этому способствовали связь Везувия с Помпеями, а также представление о том, что огонь вулкана — это дыхание Тифона, главного мифологического врага Изиды, часто идентифицировавшегося с греческой "ипостасью" Сета. Миф о Тифоне в мильтоновском ключе связывался с популярным мотивом поверженного титана.

**Вулкан был введен в контекст поэзии облачного покрова.** Еще Плиний Младший в знаменитом описании гибели Помпеи отмечал, что над Везувием накануне извержения появилось **облако, похожее на пинию**<sup>43</sup>. В дальнейшем **черное зловещее облако над Везувием** становится **темой** бесконечных описаний как у путешественников, так и в обширном цикле романов так называемой "школы катастроф", специализировавшейся на описании гибели Помпеи<sup>44</sup>. Образы, возникавшие в этом облаке, понимались как пророческие, Бульвер-Литтон, например, дал описание облака как титана, пророчески распростершего длань над обреченным городом<sup>45</sup>, явно отсылая к Тифону, мстящему Помпеям как городу Изиды.

Эта традиция чрезвычайно существенна для восприятия вулканов потому, что она увязывает хаос катастрофы с памятью и приводит к тотальной символизации беспорядочного зрелища. Кроме того, зрелище природной катастрофы увязывается с памятью о катастрофе человеческой, гибелью городов. Это увязывание отражается на самой позиции наблюдателя, которая оказывается чрезвычайно противоречивой. С одной стороны, панорама предстает как пространство выбора, пространство свободы, принципиально не сцентрированное и не навязывающее зрителю определенной позиции. Вместе с тем в этом "неорганизованном" пространстве помещается особый очаг временных трансформаций — вулкан.

<sup>43</sup> Письма Плиния Младшего. М., 1983, с. 105. Гамильтон с удовольствием сообщал, что увидел над Везувием такое же облако, похожее на пинию, которое описывал Плиний. — В. Fothergill. Sir William Hamilton, Envoy Extraordinary, p. 86.

<sup>44</sup> О "школе катастроф" см.: С. Dahl. Bulwer-Lytton and the School of Catastrophe. — *Philological Quarterly*, vol. 32, 1953, № 4, pp. 428-442; С. Dahl. Recreators of Pompeii. — *Archaeology*, vol. 9, 1956, № 3.

<sup>45</sup> E. Bulwer-Lytton. *The Last Days of Pompeii*. New York-Boston, n.d., p. 137. В России влияние школы катастроф можно обнаружить в "Медном всаднике" Пушкина, воспроизводящем тематику "школы катастроф" — гибель города в наказание за идолопоклонство.

Этот центр зрелища структурно организует его вокруг образа адского хаоса, катастрофы, дезинтеграции любого возможного порядка. **Парадоксально порядок зрелища строится вокруг очага, разрушающего порядок, который одновременно и приковывает к себе внимание наблюдателя, и решительно дистанцирует его.**

**Классический тоpos восприятия катастрофы** был сформулирован Лукрецием в начале второй книги "О природе вещей":

Сладко, когда на просторах морских разыгрываются ветры, С твердой земли наблюдать за бедою, постигшей другого, Не потому, что для нас чьи-либо муки приятны,  
Но потому, что **себя вне опасности чувствовать сладко.** Сладко смотреть на войска на поле сраженья в жестокой Битве, **когда самому не грозит никакая опасность**<sup>46</sup>.

Эта дистанцированная позиция наблюдателя возможна у Лукреция и Эпикура прежде всего потому, что **в хаосе катастрофы природа творит новые гармонические формы**<sup>47</sup>. **Спокойствие наблюдателя здесь укоренено в мудрости философа.** Ганс Блуменберг показал, что к эпохе просвещения эта дистанцированность, хотя и сохраняется, она меняет свое содержание:

**"Наблюдатель более не представляет исключительного положения мудреца, стоящего на краю реальности, он сам становится выражением одной из тех страстей, которые приводят в движение жизнь и подвергают ее опасности. Правда, он сам лично не вовлечен в приключения, но он несомненно оказывается в полной власти притягательной силы катастроф и ощущений. Его участие не сводится к созерцанию, но выражается во всепоглощающем любопытстве"**<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Тит Лукреций Кар. О природе вещей. М., 1983, с. 59. (Пер. Ф. Петровского.)

<sup>47</sup> Лукреций описывает движение атомов именно как катастрофу кораблекрушения, где видимость случайного хаоса есть творящий механизм природы:

Множество маленьких тел в пустоте ты увидишь, мелькая,  
Мечутся взад и вперед в лучистом сиянии света;  
Будто бы в вечной борьбе они бьются в сраженьях и битвах,  
В схватки бросаются вдруг по отрядам, не зная покоя,  
Или сходясь, или врозь непрерывно опять разлетаясь,  
Можешь из этого ты уяснить себе, как неустанно  
Первоначала вещей в пустоте необъятной мятутся. — Там же, с. 62.  
О хаосе и случайности см. ниже главу "Клинамен".

<sup>48</sup> H. Blumenberg. Shipwreck with Spectator. Cambridge, Mass., 1997, p. 35.

Театр оказывается таким местом дистанцирования, которое делает любопытство возможным, поскольку любое приближение опасности уничтожает любопытство и интерес к зрелищу<sup>49</sup>.

Гёте в полной мере отражает в своем поведении **это любопытства**, то есть дистанцированного, безопасного наблюдения.

3 марта 1787 года он записывает: "Только прошу вас, ни во сне, ни наяву не воображайте, что я здесь окружен опасностями; заверяю вас — там, где я брожу, опасности не больше, чем на шоссе к Бельведеру"<sup>50</sup>. Подъем к вершине Везувия целиком описывается в кодах дистанции: "Покуда было довольно пространства, чтобы оставаться от нее на подобающем расстоянии, это было величественное, возвышающее дух зрелище"<sup>51</sup>. Когда же они с Тишбейном **непосредственно подходят к стенкам кратера, эстетическое отношение, столь очевидное на расстоянии, исчезает**: "Вид их не был ни поучительным, ни отрадным, но именно поэтому мы мешкали, стараясь хоть что-нибудь разглядеть"<sup>52</sup>.

Речь в данном случае идет о довольно сложном режиме дистанцирования. С одной стороны, наблюдатель должен интегрировать вулканическую катастрофу в общую гармонию пейзажа, то есть сохранять широкий обзор. Но в этом широком панорамном пространстве катастрофа исчезает, теряет возвышенный ужас всеокушающего хаоса. Приблизиться слишком близко, то есть элиминировать гармоничный пейзаж неаполитанской бухты — значит **оказаться целиком во власти хаоса** и, следовательно, **утерять стороннюю позицию наблюдателя**. Катастрофа поэтому постоянно фигурирует внутри гармонического панорамного пространства.

**Что означает утеря позиции наблюдателя? Мир, который на расстоянии предстает как некий объект, противопоставленный нам как субъекту, приближается так близко, что парадоксально становится зеркалом нашего внутреннего неорганизованного хаоса**<sup>53</sup>, который Эрнст Блох определял как "темноту самого

<sup>49</sup> Blumenberg иллюстрирует это положение письмом аббата Галиани к мадам Эпине, посланным из Неаполя в 1771 году. — Ibid., p. 39. О любопытстве и в том числе этом письме Галиани см.: H. Blumenberg. The Legitimacy of the Modern Age. Cambridge, Mass., p. 403—435.

<sup>50</sup> И.-В. Гете. Собрание сочинений, т. 9, с. 93.

<sup>51</sup> Там же, с. 95.

<sup>52</sup> Там же, с. 96.

<sup>53</sup> Елена Петровская в контексте американской wilderness так формулирует эту ситуацию сочетания дистанцированности и близости в панорамах: "...все панорамы природы пишутся так, как если бы мир обозревался с горы, с натурального возвышения. Во всех панорамах присутствует мазок — след их автора". — Е. Петровская. Часть света. М., 1995, с. 74.

проживаемого". Блох сравнил этот недифференцированный момент проживания, еще не отодвинутый от моего сознания на расстояние, необходимое для рефлексии, с "хтоническим", "лунным" пейзажем<sup>54</sup>. **Этот пейзаж не может осмысливаться, он целиком принадлежит области подсознания.** Осмысление этого пейзажа, равнозначное установлению позиции стороннего наблюдателя, происходит, по мнению Блоха, после того, как между этим пейзажем и сознанием **"тысячью складок падает занавес"**<sup>55</sup>. **Этот занавес знаменует дистанцирование**, то есть такой момент, когда **хтонический хаос преобразуется в организованный ландшафт**. Вот как описывает Блох этот процесс:

"Где начинается живописный пейзаж на картине? Художник не включает себя в картину, хотя он также непосредственно находится в пейзаже и представляет самую внутреннюю сферу Непосредственного. Более того, вторая сфера непосредственного — подлинный ближний план картины — также может быть идентифицирована с трудом; она находится все еще слишком близко к местонахождению художника. И именно эта неопределенность, создаваемая близостью, — причина относительного отсутствия ясной формы также и ближнего плана, [она отражает] тот факт, что он в действительности не принадлежит пейзажу. Изображаемый пейзаж, таким образом, начинается, как явствует, вне художника, его изображающего, но и по ту сторону все еще неопределенных объектов его ближайшего окружения"<sup>56</sup>.

**Пейзаж, однако, не просто дистанцирует наблюдателя, он оказывается именно занавесом, занавесом между наблюдателем и катастрофой, которая выступает как зеркало такой непосредственности, способное заминировать внешнюю позицию субъекта, а следовательно, и блуменберговское любопытство. В этом смысле следует совершенно непосредственно понимать блоховскую метафору занавеса, отделяющего хтонический пейзаж от сознания.**

Возникновение техники диорам с их двойным эффектом может быть осмыслено именно как театральное воплощение такого блоховского занавеса. Катастрофы здесь проецировались именно на занавесу, вуаль, отделявшую, согласно притче о храме в Саисе, хаос невыразимого (начиная с эпохи романтизма невыразимое

<sup>54</sup> E. Bloch. L'esprit de l'utopie. Paris, 1977, p. 234.

<sup>55</sup> Ibid., p. 242.

<sup>56</sup> E. Bloch. The Principle of Hope, v. 1. Cambridge, Mass., 1986, p. 296. О блоховской концепции дистанцирования пейзажа как отчуждения от времени и истории см.: G. Lukacs. History and Class Consciousness. Cambridge, Mass., 1971, pp. 157-158.



стало пониматься как природа) от созерцающего сознания<sup>57</sup>. **Сама вуаль и становится местом манифестации катастрофы.**

В 1903 году Вильгельм Йенсен в "Градиве", известной сегодня благодаря интерпретации Фрейда, вводит странную **транспарантную завесу** в описание Помпеи, увиденных глазами его героя:

"Норберт Ханольд провел вторую половину этого дня с чувством, что все Помпеи, или во всяком случае все те места, которые он посещал, покрыты облаком тумана. Это был не обычный туман, серый, непрозрачный и давящий: скорее посвоему ясный и до крайности расцвеченный голубым, красным и коричневым, но более всего белым, слегка переходящим в желтый, смешанный с белизной алебаstra, и кроме того пронизанный золотыми нитями, которые ткало своими лучами солнце. Глаз вовсе не утрачивал в нем способности видеть, как слух — способности слышать: лишь мысль не могла проникать его, и одного этого хватало, чтобы воздвигнуть облачную стену, чье действие спорило с воздействием самого густого тумана"<sup>58</sup>.

Помпеи оказываются видимыми как **проекции на завесу, как дистанцирование мысли от катастрофы подсознательного**. При этом завеса оказывается вполне в духе транспарантной эстетики местом манифестации света и цвета, она повисает между глазом и его двойником — солнцем<sup>59</sup>. Речь по существу идет о превращении руин разрушенного города в диораму, превращении, сходном со свето-цветовой трансформацией Спарты у Шатобриана.

В аналогичной технике Дагерром был представлен горный обвал, уничтоживший в Швейцарии деревню Голдау(1806). Первоначально зрителю предлагался дневной вид Голдау, окруженной зелеными лугами. Затем поднималась буря, сверкали молнии, гремел гром (диорамы сопровождалась натуралистическими звуковыми эффектами), жители деревни "выходили" из своих домов и возносили к небу молитвы. Появлялась луна, высветивавшая трансформированный пейзаж и деревню, раздавленную огромными глыбами камня. Позже картина разрушения дерев-

<sup>57</sup> Эта притча была переосмыслена в таком ключе Новалисом в "Учениках в Саисе". Блох дал дальнейшее развитие интерпретации этой притчи в "Духе утопии".

<sup>58</sup> W. Jensen. *Gradiva*. Fantaisie pompeienne. In: S. Freud. *Le delire et les rêves dans la Gradiva* de W. Jensen. Paris, 1986, p. 96.

<sup>59</sup> Сара Кофман показала, что "Градива" строится на символической оппозиции солнца, Везувия, цветов облачному покрову, камню, минералам, статуям. — S. Kofman. *Freud and Fiction*. Boston, 1991, pp. 100—102.

ни была воспроизведена и в других диорамах, например в "Деревне Алагне в Пьемонте". Новая техника позволяла воспроизводить в квазитеатральном зрелище сюжеты катастроф, потопа, извержений. Существенно, однако, что круговое пространство панорамы в диорамах сузилось до размеров театральной сцены. Катастрофа отныне оказывалась уже не элементом гармонического целого, но главным и по существу единственным очагом зрелища. Театрализация живописных видов меняла их статус, вводя иную, характерную для театра форму дистанцирования и условности. Зритель уже не находился в круговом пространстве, имитирующем непосредственность природного окружения, но был отделен от зрелища рампой. В этом смысле катастрофа диорамы в полной мере соответствовала определению, данному Морисом Бланшот: **катастрофа** "всегда уже миновала, хотя мы находимся рядом или под угрозой <...>. Катастрофа отделена от нас, она то, что наиболее от нас отделено"<sup>60</sup>.

С изобретением диорамы утопический театральный проект Гамильтона наконец получил свое наиболее полное воплощение. Попытки динамических представлений извержения следуют одно за другим в парижских театрах начиная с 1827 года. Театральный художник Ге устроил в театре Гёте извержение Везувия для пьесы Жильбера де Пиксерикюра "Голова мертвеца, или Руины Помпеи" (1827). Но самым известным театральным извержением был аттракцион, поставленный театральным художником Чичери в опере для спектакля "Ла Мюзетт де Портичи" (1828) Скриба, Делавиня и Обе. Здесь полотно с изображением спокойного Везувия незаметно подменялось холстом с изображением извержения, а с колосников на сцену бросались обломки камней<sup>61</sup>. Диорама с "двойным эффектом" позволяла осуществить метаморфозу без использования театральных машин, только игрой света на одном холсте. В 1840 году ученик Дагерра Диосс вызвал сенсацию своей "трехактной" диорамой "Гора Этна". Сначала демонстрировалась спокойная Этна ночью, затем днем под чистым лазурным небом. Наконец,

"из кратера вырывались клубы дыма и пламя, выплеснувшаяся раскаленно-красная лава освещала густые облака дыма и пара, в то время как потоки жидкого огня сбегали вниз по склону горы, открывая в си-

<sup>60</sup> M. Blanchot. The Writing of the Disaster. Lincoln-London, 1986, p. 1.

<sup>61</sup> См. М.-А. Allevy. La mise en scene en France dans la premiere moitie du XIXe siecle. Paris, 1938, pp. 59-60.

янии собственного света размер разрушений и даже затопляя собой прекрасную бухту на среднем плане пейзажа"<sup>62</sup>.

То, что Райт из Дерби мучительно старался воплотить в своих вулканических ландшафтах, Диосс с блеском реализовал в диораме. Везувий и Этна стали "гвоздями" открытой в Бреслау диорамы Августа Зигерта, где неперенный вид Неаполя включал и представление извержения<sup>63</sup>. Джон Барфорд демонстрировал вид Неаполя, а в музее "Гейети" в Лондоне функционировала "движущаяся панорама" Помпей. Показательно, что Диккенс неаполитанскую главу в своих "Картинах Италии" (1846), в которых центральное место отводилось Везувию и Помпеям, озаглавил "Стремительная диорама"<sup>64</sup>.

Не следует, конечно, считать, что вулканические мотивы безраздельно доминировали в диорамах. Но они выражали новую концепцию иллюзионного зрелища, когда созерцание панорамических бескрайних просторов уступило место драматическому театрализованному "фрагменту". Вулкан для Гамильтона и его круга воплощает модель природных процессов, понятую через театральные коды. Процессы сотворения и конца мира, весь космогонический миф тут свернуты в сжатое пространство одного светового аттракциона с завязкой, кульминацией и развязкой. Перед нами бульвер-литтоновская "миниатюра, модель". Именно поэтому мотив Везувия оказывается в центре перехода от аморфности панорамы к концентрату диорамы с его стягиванием круга в сцену, децентрированного зрелища — в точку сверкающего кратера. Это метонимическое пространственное сжатие и одновременно временная драматическая растяжка, позволяющая световому лучу развернуть всю свою повествовательную феноменологию, уже заключают в себе структурные принципы непосредственного потомка диорам — кинематографа, также разворачивающего зрелище в самой завесе, отделяющей хаос проживаемой непосредственности от сознания, наблюдающего его со стороны.

<sup>62</sup> H. and A. Gernsheim. L. J. M. Daguerre (1787-1851). The Wand's First Photographer. Cleveland-New York, 1958, p. 40.

<sup>63</sup> Подробное описание см.: E. Stenger. Daguerres Diorama in Berlin. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Photographie. Berlin, 1925, S. 63. Отмечу тот факт, что Зигерт, необычайно увлеченный живописью вулканов, начинал с круговых панорам, а затем перешел к "сценическим" диорамам.

<sup>64</sup> Ч. Диккенс. Собрание сочинений в 30-ти т., т. 9. М., 1958, с. 496.

## IV Стекло

### 1 Оранжерея

Растворение наблюдателя в пространстве, которое бесконечно расширяется во все стороны, так что неизменная точка зрения больше не находит в нем места, с наибольшей полнотой выражается даже не в панорамах, а в стеклянной архитектуре, возникновение и развитие которой хронологически совпадает с изобретением панорам. Стеклянная архитектура также тесно связана со всей эстетикой прозрачности, транспарантности.

"У истоков всей современной архитектуры из стекла и металла стоит оранжерея"<sup>1</sup>, — писал в 1907 году А.Г.Майер. Эта связь новой архитектуры с растительным царством вызвала удивление у Вальтера Беньямина: "Пассаж — эмблема того мира, который изображает Пруст. Странно сознавать, что пассаж, так же как и этот мир, связан своим происхождением с миром растений"<sup>2</sup>.

Первые оранжереи с обильным использованием стекла возникли в начале XVIII века в замках Касселя (1701—1711), Шарлоттенбурга (1709—1712), Потсдама и т.д. Но подлинное развитие стеклянная архитектура теплиц получила в первой трети XIX века в связи с развитием новых строительных технологий и внедрением в строительство железа и чугуна. Сенсацией стали первые гигантские теплицы XIX века — большая оранжерея в парижском ботаническом саду, построенная в 1839 году Шарлем Руо де Флери, большая оранжерея в Четсуорте, выстроенная Дж.Пакстоном, оранжерея тропических растений в Королевском ботаническом саду в Кью (архитектор Д.Бартон,

<sup>1</sup> A. G. Meyer. Eisenbauten, ihre Geschichte und Aesthetik. Esslingen, 1907, S.55.

<sup>2</sup> W. Benjamin. Paris, capitale du XXe siecle. Paris, 1989, p. 180.

1844—1847) или Зимний сад в Париже (архитектор Г.Оро, 1847). Их появление было встречено восторженно, как свидетельство триумфа новой индустриальной цивилизации.

Поражали их немыслимые размеры. Оранжерея в Кью имела длину 84, ширину 38 и высоту 19 метров, парижский Зимний сад был еще больше: 91 x 55 x 18. **Триумф индустриальной технологии здесь соединялся с утопической социальной программой.** Речь шла о демонстрации возможностей промышленного преобразования мира, сотворения новой искусственной природы. **Человек приравнялся демиургу, а оранжерея выступала в функции искусственного рая.** Отсюда изобилие в оранжереях XVIII века **экзотической тропической растительности**, в частности **пальм и цитрусов** (постепенно перекечевавших в виде **знаков нового парадиза и в буржуазные жилища**).

Первоначально **"природа" оформлялась в оранжереях** по типу **райских, аркадических садов**, копировавшихся с соответствующей живописной иконографии. 11 октября 1814 года в зимнем саду императорского дворца в Вене (архитектор Н.И.Иакин) был дан прием для участников венского конгресса. Пространство сада было сплошь покрыто цветущими деревьями и цветами, среди которых располагались статуи. С искусственной скалы низвергался водопад. **Цветы, статуи и водопад — типичные приметы живописной Аркадии.** А само приглашение участников мирного конгресса в этот эмблематический рай, вероятно, имело символический характер.

Одновременно сама природа преобразуется в подобие жилища. Беньямин заметил, что в эпоху Луи-Филиппа буржуа стремятся **преобразить природу в интерьер**, и в качестве примера указывает на бал в английском посольстве в 1839 году:

"Свидетель рассказывает: "Сад был покрыт тентом и походил на салон. Заказали двести розовых кустов. Покрытые цветами пахучие грядки были превращены в гигантские жардиньерки, песок аллей был невидим под сверкающими коврами, чугунные лавки заменили диванами, обитыми шелком и Дамаском; на круглом столе лежали книги и альбомы. Издали был слышен звук оркестра, долетавший до этого огромного будуара""<sup>3</sup>.

В начале XIX века появляется целый ряд мануфактур, производивших панорамные **обои**, на которых главным образом воспроизводились **дикие пейзажи**, отмеченные **бурной раститель-**

<sup>3</sup> Ibid., p. 238-239.

**ностью.** Такие странные интерьеры создают иллюзию открытости на окружающий мир, хотя в действительности панорамы природы здесь служат отделению интерьера от окружающей жилище урбанистической действительности. Открытие панорамы парадоксально служит закрытию подлинного мира. **Действительность замещается образами литературной и театральной памяти.** По выражению Франсуа Робичона, речь шла о "присвоении мира для внутреннего использования"<sup>4</sup>. Не случайно, конечно, в центре этого типа панорамных зрелищ оказываются **парки и сады**, традиционно ассоциировавшиеся с "искусством памяти" — мнемотехникой.

Панорамные обои, воспроизводившие экзотическую, райскую растительность, были призваны заменять оранжереи в интерьерах, так как стоили гораздо дешевле. Всеобщее увлечение экзотической растительностью привело к **неслыханному росту цен на тропические растения.** Так, в 1835 году один *Ficus elastica* стоил тысячу золотых франков, а *Cattleya trianae* — шесть с половиной тысяч<sup>5</sup>.

Растения, подступавшие к глазу наблюдателя, были своеобразной стеной<sup>6</sup>, имитировавшей растительные стены парков, в которых они окружали интимные уголки уединения<sup>7</sup>. Растительность представляла своеобразную завесой в духе уже цитированного мной утверждения **Рескина: "Между землей и чело-**

<sup>4</sup> Francois Robichon. Du panorama au panoramiques. — In: Papiers peints panoramiques. Sous la direction d' O. Nouvel-Kammerer. Paris, 1990, p. 177.

<sup>5</sup> J.-C. De Bruignac. La flore se charge des parfums exotiques. — In: Papiers peints panoramiques, p. 223. Де Бруигнак прямо указывает на то, что обои заменяли собой оранжереи. Импорт цветов, как и их искусственное разведение, начинаются только в Новое время. В Англии, например, первый коммерческий питомник растений появился при Тюдорах, а в 1546 году король Англии завез не менее трех тысяч розовых кустов. — J. Delumeau. History of Paradise. New York, 1995, p. 134.

<sup>6</sup> Ср. с описанием декорирования стен растительностью в "Избирательном средстве" Гете: "Они пришли к дерновой хижине, которая оказалась причудливо украшенной, правда, искусственными цветами и зимней зеленью, но среди этой зелени попадались также пучки колосьев пшеницы и других полевых злаков и ветки садовых растений, красотой своей делавшие честь художественному чувству той, что создала это убранство". — И.-В. Гёте. Собрание сочинений в 10-ти т., т. 6. М., 1978, с. 237.

<sup>7</sup> О моде на закрытые парки и "растительные стены" см.: O. Ranum. The Refuges of Intimacy. - In: A History of Private Life, v. 3. Ed. by R. Chartier. Cambridge, Mass., - London, 1989, pp. 212—217.

**веком вырос лист. Между небом и человеком возникло облако. Жизнь последнего отчасти является жизнью падающего листа, а отчасти летучего пара".**

В каком-то смысле вся структура буржуазного интерьера XIX века напоминает парковую природу, имитируемую изобилием растительности и повсеместными драпировками. Беньямин писал:

"Отдать должное этим салонам, в которых взгляд терялся в пышных портьерах, где зеркала представляли взглядам приглашенных как порталы церквей, а козетки были гондолами, салоны, в которых, наконец, газовый свет сиял, как луна из стеклянного шара"<sup>8</sup>.

Это описание интерьера напоминает описание сада Юлии в "Новой Элоизе" Руссо, где имитация дикой природы читается именно сквозь призму внутреннего убранства дома:

"...гирлянды, казалось, небрежно переброшенные с одного дерева на другое, как мне не раз случалось видеть в лесах, образовывали над нашими головами нечто вроде драпировок, защищавших нас от солнца <...>. Я обнаружил с некоторым удивлением, что пышные зеленые балдахины, издали производившие столь внушительное впечатление, образованы из вьющихся паразитических растений..."<sup>9</sup>

**Для Руссо природа — это прежде всего стена, отделяющая его от общества.** Андре Блан с изумлением отмечает, что в саду Юлии нет никакой перспективы, никакого открытого пространства. "Здесь господствует ощущение закрытости. <...> Ни разу взгляд не устремляется вдаль"<sup>10</sup>. Но эта закрытость, отделяя наблюдателя от людей, **умножает силу его "эго"** и, по существу, **открывает изолированное пространство одиночества в бесконечность. Речь идет об изоляции и расширении сознания одновременно.** В "Прогулках одинокого мечтателя" есть по-своему замечательное описание ботанической экскурсии на гору Робела, в полной мере передающее этот сложный комплекс ощущений, характерный для формирующегося романтического сознания:

"Я был один, углубился в извилины горы и, переходя из леса в лес, от утеса к утесу, дошел до такого укрытого уголка, что в жизни мне не

<sup>8</sup> W. Benjamin. Op. Cit., p. 231.

<sup>9</sup> Ж.-Ж. Руссо. Юлия, или Новая Элоиза. — Избранные сочинения в 3-х т., т.2.М., 1961, с. 105.

<sup>10</sup> A. Blanc. Lejardin de Julie. - Dix-huitieme siecle, № 14, 1982, p. 365.

приходилось видеть зрелища более дикого. Черные ели попеременно с исполинскими буками, из которых многие повалились от старости, переплелись ветвями и ограждали этот приют непроницаемым препятствием; несколько просветов в этой мрачной ограде открывали снаружи только обрывистые скалы да страшные пропасти, куда я не осмеливался заглянуть иначе, как лежа на животе. <...> Там я нашел зубчатый *Heptaphyllos*, цикламен. *Nidus avis*, большой *Laserpitium* и некоторые другие растения, долго очаровывавшие и занимавшие меня; незаметно покоренный сильным впечатлением от предметов, я забыл о ботанике и растениях, сел на подушки из *Luscorodi*'ев и мхов и принялся мечтать свободней при мысли, что нахожусь в убежище, не известном никому на свете и где преследователи не разыщут меня"<sup>11</sup>.

В своих грезах Руссо воображает себя великим первооткрывателем, "вторым Колумбом", но вдруг он слышит "знакомое пощелкивание" и, продравшись через стену кустарников, к своему ужасу, обнаруживает по соседству... чулочную мануфактуру.

**Расширение сознания в природном укрытии связано с грезой, возбуждаемой реликвиями растений.** Руссо признавался, что гербарий для него — это прежде всего мнемоническое средство, позволяющее перенестись в воспоминания о том месте и времени, где было найдено данное растение<sup>12</sup>. Иначе говоря, **растения выступают именно наподобие гетевских мнемонических "символов"**. Именно поэтому **изоляция** играет такую большую роль. Она **позволяет прервать связь с моментом настоящего**. **Жан Старобински** утверждает, что **Руссо стремится к невидимости, которая преобразует крайнюю ничтожность существа в безграничную власть, и связывает с этим мотивом особый интерес Руссо к стеклу и к превращению в стекло**. В химических исследованиях (*Institutions Chimiques*) Руссо цель многих экспериментов — получение стекла или прозрачных кристаллов. Старобински замечает: "...техника превращения в стекло неотделима от мечты о невинности и субстанциальном бессмертии. Превратить труп в прозрачное стекло — значит восторжествовать над смертью и тлением. Это уже переход к вечной жизни"<sup>13</sup>. Руссо ссылается на

<sup>11</sup> Ж.-Ж. Руссо. Прогулки одинокого мечтателя. — Избранные сочинения в 3-х т., т. 3. М., 1961, с. 638.

<sup>12</sup> "Все мои ботанические походы, разнообразные впечатления от поразивших меня в том или ином месте предметов, мысли, ими порожденные, случаи, которые при этом бывали, — все это оставило во мне воспоминания, которые пробуждаются при виде растений, собранных в тех местах". — Там же, с. 640.

<sup>13</sup> J. Starobinski. Jean-Jacques Rousseau: latransparenceetl'obstacle. fans, 1971, p. 303.



Иоганна Иоахима Бехера, немецкого физика XVII века, который утверждал, что в золе от сгоревших растений и сожженных животных содержатся минералы, превращаемые в превосходное стекло, из которого можно делать прекрасные вазы. Руссо вслед за Бехером утверждал, что и "человек — это стекло, и он может, так же как и животные, вновь стать стеклом"<sup>14</sup>. У Руссо стекло и растительность входят в сложное взаимодействие. Растворение тела, исчезновение непрозрачного и соответствующее расширение сознания возможны только в ситуации изоляции. Бесконечная открытость вписывается в полную закрытость. Нечто сходное обнаруживается и во всей ранней стеклянной архитектуре, в которой исчезновение стеклянных стен зависит от густоты стен растительных, скрывающих их за собой. Открытие вовне осуществляется за счет изоляции от внешнего мира.

По мере усиления романтических веяний менялась трактовка пространства оранжерей. В 1842 году М. Нойман уже остро чувствовал противоречие между подчеркнутым геометризмом архитектуры оранжерей и идеей живой природы. Какова в этом случае цель архитектора? — спрашивал Нойман и отвечал: "Единственная его цель — это подражание бурному беспорядку первобытного леса, в котором он призван с острым чувством художественности скрыть все бросающиеся в глаза следы искусственности и замаскировать самым изощренным способом все материальные признаки того, что человек находится под стеклянной крышей"<sup>15</sup>.

В этой декларации растительности окончательно приписывается роль маскировки, завесы, а стеклянной архитектуре предписывается практически полное исчезновение, растворение в подменяющей ее и **маскирующей природе, которая в данном случае трактуется как первобытный лес**<sup>16</sup>.

В 1849 году Нойману вторит Готфрид Земпер в своем остро критическом отзыве о Зимнем саду в Париже: "Мы не хотим видеть колонн и арочных сводов, статуй и картин, мы хотим видеть деревья и растения". Земпер выступает против "взаимодействия искусства и искусственной природы"<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Ibid., p. 303.

<sup>15</sup> M. Neumann. Grundsätze und Erfahrung über die Anlegung, Erhaltung und Pflege von Glashäusern aller Art. I Aufl. Weimar, 1842, 3 Aufl., 1862, S. ISO.

<sup>16</sup> По наблюдению Жана Делюмо, цветы приобретают особое значение в европейской культуре в тот момент, когда воображаемый райский сад лишается своих стен. — J. Delumeau. Op. Cit., p. 134.

<sup>17</sup> G. Semper. Wintergarten zu Paris. — In: Zeitschrift für praktische Baukunst, 1849. Cit. in G. Kohlmaier, B. von Sartory. Das Glashaus. Ein Bautypus des 19. Jahrhunderts. München, 1981, S. 52.

Такого рода критика эмблематического, классицистского оранжерейного Эдема — один из истоков становления идеи органоформной архитектуры конца XIX века, идеи, наиболее полно реализовавшейся в модерне. Маскировка здания в растительности, с одной стороны, приводит к изменению декоративных мотивов (широкое распространение, например, получают колонны в виде деревьев, часто пальм), с другой стороны, к своего рода театрализации оранжерей. Вход в оранжерею начинает маскироваться искусственными скалами, туннелями, для сокрытия конструкций используются лианы. Создаются своего рода кулисные декорации, часто темные (наподобие темных зон перед сияющим зрелищем диорам), сквозь которые природа возникает как далекое видение и одновременно доступный земной рай. Вот как описывает Э. Тексье (1852) посещение оранжереи в парижском ботаническом саду: "Нет ничего прекраснее содержимого этого стеклянного сооружения. Выйдя из темной еловой аллеи, раскрывающейся на покрытый лабиринтом холм, неожиданно попадаешь в паром рожденные тропики, в гущу могучей растительности, которая под жжением южного солнца разрывает восходящую землю подобием зеленых ракет"<sup>18</sup>.

Здание полностью исчезает за зрелищем роста могучих растений, за символическим видением рая.

К середине XIX века оранжерея получает значение символа и обретает собственный культурный миф, в значительной мере определяющий дальнейшую судьбу стеклянной архитектуры.

**Как это часто бывает, на первом этапе ассимиляции культурой новой "темы" происходит ее гиперсимволизация. Оранжерея приобретает в глазах ее наиболее фанатических пропагандистов почти сакральное значение, правда, явно окрашенное в руссоистские тона.** Джон Пакстон — крупнейший английский эксперт по садовой архитектуре и талантливый создатель оранжерей — пишет, например, о том, что теплица "является сооружением прямо противоположным жилому дому. Она нуждается в изоляции в таком месте, которое бы наиболее полно проявило ее сущность... Оранжерея должна находиться как можно дальше от жилья, так чтобы масса ее одинаковых стекол с большой силой подчеркивала ее совершеннейшую особость"<sup>19</sup>. Здесь речь идет уже не столько об отделении природного (теплицы) от искусственного (жилья) в духе Земпера.

<sup>18</sup> Cit in: G. Kohlmaier, B. von Sartory. Op. cit., S.29,

<sup>19</sup> Cit. in: E. Schild. Zwischen Glaspalast und Palais des Illusions. Form und Konstruktion im 19 Jahrhundert. Berlin.-Frankfurt/M. — Wien, 1967, S.36.

Пакстон требует для оранжереи особого символического пространства, способного наиболее полно проявить ее "сущность". В этом требовании очевидна та же тенденция к сакрализации стеклянных сооружений. Оранжерея одновременно связывается с идеей приближения рая к человеческому жилью, его проникновения в быт, и вместе с тем дистанцируется от бытового пространства, превращаясь в символ грядущей утопии, несовместимый с обыкновенным жилищем.

Важным событием в развитии стеклянной архитектуры стал знаменитый [Хрустальный дворец Пакстона](#), построенный для [лондонской всемирной выставки 1851 года](#). Инициаторами выставки были принц-консорт [Альберт](#) и [сэр Генри Коль](#), уже организовавшие целый ряд крупных художественных и промышленных выставок. Идея всемирной выставки, так, как она была сформулирована в речи Принца Альберта на открытии 1 мая 1851 года, носила отчетливо утопический социальный характер. Речь шла о важном шаге на пути объединения всего человечества<sup>20</sup>. Был объявлен конкурс на лучший проект выставочного дворца. Знаменательно, что главными конкурентами в конкурсе выступили ведущие специалисты оранжерейной архитектуры: Ричард Тернер, построивший совместно с Бартоном Зимний сад в Риджент Парке (1840) и оранжерею в Кью, француз Гектор Оро, создатель Зимнего сада в Париже, и Джозеф Пакстон, архитектор оранжереи в Чесуорте. Пакстон одержал победу. Хрустальный дворец был самым большим архитектурным сооружением в мире. Его длина равнялась 564 метрам, ширина 224 метрам, высота в трансепте 20,31 метра. Это гигантское сооружение из стекла и железа воспринималось современниками как циклопическая оранжерея<sup>21</sup>. Символика Хрустального дворца как микромоделю мира и одновременно храма будущего единения человечества совершенно очевидна. Храмовая сторона дворца подчеркивалась его оснащением — огромным органом (4568 труб). В северной части располагались копии сооружений различных архитектурных стилей. Здесь, в частности, была представлена модель древнеегипетского храма, а также образцы античной, мавританской, византийской, готической и ренессансной архитектуры. Хрустальный дворец таким образом как бы вбирал в себя всю историю культуры и одновременно историю великих мировых религий. Здесь был и зимний сад

<sup>20</sup> См.: З. Гидион. Пространство, время, архитектура. М., 1984, с. 168.

<sup>21</sup> Так называл его, например, Джон Рёскин. См.: W. Friebe. Vom Kristallpalast zum Sonnenturm. Leipzig., 1983, S.21.

с обязательным "райским" источником, и аквариум (представительство водной стихии). Тут же располагались читальни, концертный зал и галерея живописи, выражавшие просветительские идеи устроителей и представлявшие различные сферы духовной жизни человека. И, наконец, в Хрустальном дворце был обширный этнографический раздел, отсылавший к детству человечества, минувшему "золотому веку" человеческой невинности.

Всемирная выставка была не только выставкой достижений современной цивилизации, но и выставкой памяти, объекты которой функционировали отчасти сходно с образцами из гербария Руссо. Помещение храмов или источников под огромный стеклянный колпак изолировало их от контекста и переносило в фиктивную сферу памяти и воображения. Стеклянные стены действовали как символические "изоляторы" объектов. Стеклянная витрина магазина или музея, конечно, не только защищает объект, но главным образом изолирует его, перенося в сферу воображаемого.

#### Аквариум

Показательно, что на выставке был представлен аквариум, который постепенно становится символом изоляции грезы, недоступной человеку иначе как через стекло (в современных жилищах аквариумы с экзотическими рыбами — это именно окна в грезу). Филипп Амон заметил, что "Наутилус" капитана Немо у Жюль Верна действует в режиме выставки, предлагая любопытствующим экзотические виды через стекло иллюминатора. Характерно, что Немо предлагает своим гостям полюбоваться руинами Атлантиды, которые определяются Верном, как подводные Помпеи. Верн воспроизводит знакомый топос с такой точностью, что даже помещает поблизости действующий вулкан<sup>22</sup>. Подводные Помпеи — и есть, конечно, Помпеи, помещенные под экспозиционное стекло.

Это движение в пространство памяти стимулирует восприятие Дворца современниками как здания, дематериализующего собственную конструкцию и тем самым приближающегося к чисто духовной сущности. Если по отношению к оранжереям речь шла об исчезновении архитектуры в растительности, то здесь та же установка приобретает как бы еще более "сублимированный" характер. Архитектура исчезает в воздухе, свете, эфире<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Ph. Hamon. Expositions. Literature and Architecture in Nineteenth-Century France. Berkeley, 1992, p. 75.

<sup>23</sup> По мнению Роберта Харбисона, пакстоновский дворец вообще не воспринимался современниками как архитектура, но как оптический прибор, как "пара очков, используемых для смотрения на продукты промышленности". — R. Haibison. Eccentric Spaces. New York, 1977, p. 41.

Прусский дипломат и журналист Лотар Бухер так передает свои ощущения от Хрустального дворца:

"Боковые стены так далеко отстоят друг от друга, что вы не можете охватить их одним взглядом, и, вместо того чтобы упереться в противостоящую стену, взгляд ускользает в бесконечную перспективу, тонущую в голубой дымке. Мы не знаем, парит ли конструкция в ста или тысяче футов над нами, мы ничего не знаем о форме покрова; может быть, он плоский, а может быть, состоит из множества маленьких параллельных кровель; дело в том, что он полностью исчезает в тени". Конструкция здания такова, что "все телесное, даже сама линия, исчезают, и остается лишь цвет..."<sup>24</sup>

Высказывания Бухера еще передают живую реакцию одного из первых зрителей. Но проходят годы, и в ретроспективной оценке Хрустального дворца, данной немецким архитектором Рихардом Лукэ в 1869 году, ощущается все большее усиление символической метафоры. Лукэ пишет о

"поэтическом волшебстве воздуха, получившего форму (Luftgestalt), в которой нет различия между внутренним и внешним. Приходит мысль, что человек научился отливать воздух подобно жидкости: здесь возникает ощущение, что свободный воздух приобрел твердые очертания, после чего форму, в которую он бил отлит, разобрали, и мы оказались в монолите, вырезанном из атмосферы"<sup>25</sup>.

Это исчезновение стен, как внешних границ, замыкающих человека в жилище, превращается в символ освобождения и универсализма. Виктор Гюго в предисловии к путеводителю по Парижской выставке 1867 года с ее гигантским стеклянным Дворцом промышленности буквально распространяет мотив исчезновения стен выставочного зала на судьбу Франции:

"Еще немного, и ты исчезнешь в преображении. Ты так велика, что скоро тебя не будет. Ты больше не будешь Францией, ты будешь Человечеством; ты не будешь нацией, ты будешь вездесущностью. Ты

<sup>24</sup> Cit.in: W. Friebe. Op.Cit. S.22.

<sup>25</sup> R. Lucae. Über die Macht des Raumes in der Baukunst. Vortrag in Berlin an 13.2.1869, S.15—16. Cit in: M. Hennig-Schefold, H. Schmidt-Thomsen. Transparenz und Masse. Passagen und Hallen aus Eisen und Glas 1800—1880. Köln, 1972, S.77.

призвана целиком раствориться в сиянии, нет ничего в этот момент более величественного, чем видимое стирание границ. Смирись со своей необъятностью. Прощай, народ! Привет, человек! Испытай, о родина моя, неотвратимое и возвышенное расширение..."<sup>26</sup>

### **Райский миф постепенно перерастает в социальную утопию**

**Райский миф постепенно перерастает в социальную утопию.** **Стекланный дом** оказывается в центре множества градостроительных проектов, связанных с утопическим социализмом. Уже в 1808 году Шарль Фурье предусматривал строительство в фаланстерах крытых стеклянных галерей и зимнего сада. В проекте идеального поселения, разработанном Робертом Оуэном (1817), содержится идея Народного дворца из стекла. Но особый толчок этим утопическим планам дал дворец Пакстона. В "Счастливом поселении" Пембертона в центре должно было располагаться круглое сооружение из стекла — место собраний общины. В 1851 году текстильный фабрикант Титус Солт решил построить идеальный утопический городок Сальтер, для которого намеревался купить Хрустальный дворец. Начиная с 50-х годов количество проектов застекленных садов и городов растет лавинообразно<sup>27</sup>, вплоть до знаменитого Города-сада Эбенезера Хоуарда (1898), синтезировавшего целый комплекс утопических градостроительных идей XIX века. Здесь в центре круглого города диаметром 2 километра должен был стоять круглый хрустальный дворец диаметром 400 м с общественными службами и садом внутри. Круглая форма, воплощающая во многих проектах такого рода и идею космической и общественной гармонии, была впервые перенесена на стеклянные сооружения английским архитектором Дж.К.Лудоном, проектировавшим круглые оранжереи для ботанического сада в Бирмингеме в 1831 году. Но социальные утопии так и остались утопиями. Стеклянная архитектура продолжала развиваться в основном на всемирных выставках XIX века<sup>28</sup>. При этом оранжерея, всемирная выставка и социальная утопия, каждая по-своему развивая символику стеклянных зданий, оказываются объединенными в едином мифологическом слое.

<sup>26</sup> J.-J. Bloch et M. Delort. Quand Paris allait "à l'Expo". Paris, 1980, p. 49.

<sup>27</sup> См. G. Kohlmaier, B. von Sartory. Op. Cit. S.32-33.

<sup>28</sup> Стеклянные сооружения — неременная часть этих выставок, в том числе и круговое, эллиптическое гигантское здание выставочного дворца на Всемирной выставке в Париже в 1867 году. В форме здания выражались идеи гармонии и равенства стран. Заложенная в проекте установка на **равное представительство всех стран на практике** привела к целому ряду проблем.

Чрезвычайно характерен в этом смысле идейный синтез, осуществленный Уолтом Уитменом в его "Песне о выставке" (1871). Выставка для Уитмена — символ социального единения и свободы, и в ее центре воплощение всех времен, вер и культур — Хрустальный дворец:

"Величественнее гробниц фараонов,  
 Прекраснее храмов Рима и Греции,  
 Горделивее вознесенных ввысь шпилей и статуй собора в Милане,  
 Живописнее башен над Рейном,  
 Мы намерены превзойти это все,  
 Поставив отнюдь не гробницу, а кафедральный, священный собор —  
 индустрии,  
 Памятник жизни во имя практического созидания.  
 Словно бы в озаренье,  
 Даже когда пою, уже вижу, как он встает, вижу его внутри и вовне прозреваю  
 Его многоликий ансамбль.  
 Вкруг этого храма, дворца, что изысканнее, просторнее и богаче  
 всех, бывших прежде,  
 Нового чуда света, превзошедшего известные семь. —  
 Над ярусом ярус, в самое небо, стекло и сталь по фасадам —  
 Веселящего солнце и небеса радостными тонами  
 Цвета бронзы, лилии, яиц малиновки, моря и алой крови,  
 Над позлащенной крышей которого выются осененные стягом твоим,  
 Свобода,  
 Знамена штатов и флаги всех здешних земель..."<sup>29</sup>

На воображаемой выставке Уитмена представлены все формы счастливого труда, но здесь же и погружение в органический мир (райский комплекс, природа), и воспарение в духовные сферы:

"Еще один зал—и перед тобой деревья, кустарники, травы, еще один — мир животных, их жизнь, развитие.  
 Одно из зданий — музыкальный дворец,  
 Другие отданы прочим видам искусства; процесс научения, наука —  
 Все будет здесь..."<sup>30</sup>

По образцу Хрустального дворца Пакстона воображает поселение будущего Чернышевский в "Что делать?". Он подчер-

<sup>29</sup> У. Уитмен. Листья травы. М., 1982, с. 182 -183. (Перевод Э. Шустера.)

<sup>30</sup> Там же, с. 183.

кивает неотделимость социальной программы от "оранжерейного" элемента утопии: "И повсюду южные деревья и цветы; весь дом — громадный зимний сад"<sup>31</sup>.

**Хрустальный дворец до такой степени воплощал идеи утопического социализма**, что сама критика последнего могла принимать форму критики дворца, как, например, у **Достоевского**. Характерно, что его скептицизм по отношению к творению Пакстона так же выражался в форме библейского мифа, но **негативного, инвертированного**:

"Вы смотрите на эти сотни тысяч, на эти миллионы людей, покорно текущих сюда со всего земного шара, — людей, пришедших с одной мыслью, тихо, упорно и молча толпящихся в этом колоссальном дворце, и вы чувствуете, что тут что-то окончательное совершилось, совершилось и закончилось. Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из апокалипсиса, воочию совершающееся. Вы чувствуете, что много надо векового духовного отпора и отрицания, чтоб не поддаться, не подчиниться впечатлению, не поклониться факту и не обоготворить Ваала, **то есть не принять существующего за свой идеал...**"<sup>32</sup>

## 2

Чернышевский и Достоевский писали о Хрустальном дворце одновременно — в 1863 году. Но их реакции относятся как бы уже к разным эпохам. "Зимние заметки о летних впечатлениях", процитированные выше, предвосхищают усложнение рассматриваемого культурного мифа к концу XIX века. Значительную роль в **пересмотре семантики стекла сыграли символисты**. Усложнение отношения к стеклянной архитектуре в существенной мере связано с изменением социальной функции последней. Прежде всего **произошло переосмысление роли всемирных выставок**, все более явственно превращавшихся в **гигантские коммерческие аттракционы, терявшие свой гуманистический и просветительский характер**. Кроме того, к концу века стекло начало широко использоваться для строительства контор и больших универсальных магазинов. К концу века отмечается явный упадок интереса к стеклянной архитектуре, с одной стороны, связанный с развитием эклектизма, а с другой стороны,

<sup>31</sup> Н. Г. Чернышевский. Избранные сочинения. М., 1950, с. 165.

<sup>32</sup> Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 10-ти т, т.4. М., 1956, с.93.



с рядом пожаров, случившихся в стеклянных сооружениях.

В глазах символистов, с их острым неприятием капитализма, стеклянная архитектура приобретает отчетливую амбивалентность. Оранжерея, например, для Гюисманса, неожиданно превращается в биржу, выращивающую железную флору: "Колонны Биржи у вершин оплетены лианами, чьи стволы закручиваются, возгораются, расцветают в воздухе легкими цветами..."<sup>33</sup> Всемирная парижская выставка для него — "литургический праздник Капитала", центральное место в котором занимают "колокольня новой церкви" — Эйфелева башня — и знаменитая стеклянная галерея машин, вызывающая у писателя восторг, смешанный с ужасом. Ночью освещенная галерея превращается в

"стеклянный улей, просвеченный огнями; звезды роятся, жалят хрусталь, чьи грани горят голубыми серными огнями, вспыхивают красными гроздьями, мерцают лиловым и оранжевым газом и зелеными факелами катафалков". Огни "разбухают огненными тюльпанами, сплетаются в неизвестную пламенеющую растительность"<sup>34</sup>.

Мотив оранжереи в восприятии стеклянных зданий устойчиво сохраняется, но приобретает характер **адского видения с огненными цветами, пылающей серой и факелами катафалков**. При этом усиливается **религиозно-экстатический элемент** в восприятии. Галерея машин представляется аналогом готического собора (эта тема получит в дальнейшем всестороннее развитие), с которым ее сближает оживальная форма конструкции: "Форма галерей позаимствована у готического искусства, но она разорвана, укрупнена, **безумна**..."<sup>35</sup> Усиливаются элементы субъективности восприятия. Стеклянная архитектура все больше тяготеет к "**архитектуре духа**", **экстатическим внутренним видениям**.

**Экстравагантный символ мятущейся, больной души.**

В конце концов у **символистов оранжерея** теряет связь с социальной утопией, превращаясь в **экстравагантный символ мятущейся, больной души**. Примером такого превращения может служить "Сказка 672 ночи" **Гуго фон Гофмансталя (1895)**. Болезненно-утонченный герой сказки бредет навстречу неожиданной смерти по странному городу, описанному как фантастическое порождение его грез. Он попадает в дом к ювелиру, в са-

<sup>33</sup> J.-K. Huysmans. L'art moderne. Certains. Paris, 1975, p.407.

<sup>34</sup> Ibid., p. 410.

<sup>35</sup> Ibid., p. 409.

ду которого находятся две стеклянные оранжереи. Герой проникает в оранжерею, за стеклом которой он обнаруживает мертвенно-бледную девочку — своего рода загадочный белый цветок. Девочка и оранжерея вызывают безотчетный страх в душе героя. Ветви растений приобретают странные формы и угрожают ему. "На доске стояли в ряд глиняные горшки с восковыми цветами. Чтобы заглушить страх, он стал считать цветы, которые в своей окаменелости были совсем не похожи на живые и чем-то напоминали маски, зловещие маски с заросшими глазными впадинами"<sup>36</sup>. Герой кричит, бьется кулаками в стекло, но он заперт в теплице и с трудом находит выход. **Оранжерея превращается в символ всего искусственного, оторванного от реальности**, в знак рукотворной природы (отсюда и связь с домом ювелира), и в силу этого выступает как **место культурного преобразования природы, ее символизации. Оранжерея для поэтов конца века — это место произрастания символов.**

Вероятно, самым полным сводом символистского мифа о стекле является цикл из 33 стихотворений Мориса Метерлинка "Теплые оранжереи", изданный в 1889 году отдельной книгой. Душа поэта здесь уподоблена стеклянной оранжерее на снегу. Сама оранжерея включена в сложную цепочку метафорических тождеств. Она превращается в стеклянный колокол, аквариум, водолазный колокол, больницу, монастырь и т.д. Ее внутренность заселена "растительностью символов", болезненных, увядающих, подобных сновидениям. Тема искусственности тут доведена до пароксизма:

Под голубым хрустальным колоколом  
Моей усталой печали  
Смутные горести исчезают  
И замирают в неподвижности:  
Растительность символов,  
Бледные кувшинки наслаждений,  
Медленные пальмы моих желаний,  
Холодные мхи, мягкие лианы.  
И лишь лилия между ними,  
Бледная и скованно хвора  
Неподвижно восходит  
Над больной листвою.  
И изливая подобно луне

<sup>36</sup> H. von Hofmannsthal. Die Frau ohne Schatten. Vier Erzählungen.

Berlin., 1983, S. 20-21.

Цедящийся свет,  
Она воздевает к голубому хрустало  
Свой мистический белый камень<sup>37</sup>.

Характерная для цикла метафора оранжереи как больницы, переполненной умирающими людьми и растениями, непосредственно восходит к проекту стеклянной больницы, напоминающей по форме парник, созданному Пакстоном вскоре после строительства хрустального дворца. Но социальное содержание этого проекта испаряется, сохраняясь на уровне символической метафоры. Стекло само по себе начинает символизировать духовную утонченность и хрупкость<sup>38</sup>, а стеклянное здание переносится в сферу чистого духа.

### Возвращения глубины

Застекленная больница возникает в "Окнах" Малларме. Стихотворение начинается с описания умирающего больного, который припадает к окну и пытается согреть свои кости в лучах солнца. Его рот жаждет солнца и голубой лазури. Но странным образом его глаза слепнут, подавившись нестерпимым светом (Son oeil, a l'horizon de lumiere gorge). То, что предстает взгляду умирающего, — это **фантазм, вырастающий из его собственных воспоминаний**:

[Он] видит золотые галеры, прекрасные как лебеди,  
Спящие на реке из пурпура и благовоний,  
Укачивая дику и богатую молнию их очертаний  
В широком безразличии, нагруженном воспоминанием".

<sup>37</sup> M. Maeterlinck. Serres chaudes suivies de Quinze chansons. Bruxelles, 1900, p. 25-26.

<sup>38</sup> В этой связи уместно вспомнить классический аналог этим символистским фантазиям — "Лиценциата Видриеру" Сервантеса, где герой сходит с ума и начинает воображать, **что он сделан из стекла. Это "безумие" оборачивается чрезвычайной духовной утонченностью** героя, по поводу чего Сервантес дает следующий комментарий: "...в стекле, веществе тонком и хрупком, душа работает гораздо быстрее и лучше, чем в теле, землистом и тяжелом". -Мигель де Сервантес Сааведра. Наизидательные новеллы. М., 1955, с. 221. " Mallarme. Hannondsworth, 1965, p. 18. Я сознательно даю столь неловкий подстрочник, чтобы быть как можно ближе к подлиннику, который привожу:

Voit des galeres d'or, belles comme des cygnes,  
Sur un fleuve de pourpre et de parfum dormir  
En bercant l' eclair fauve et riche de leurs lignes  
Dans un grand nonchaloir charge de souvenir.

Затем в стихотворении появляется авторское "я". В стеклах, за которыми брезжит бесконечность, странным образом отражается сам поэт. Он стремится пробиться сквозь стекло в бесконечность, но пути этого мира слишком тяжелы, и стекло вместо бесконечности обрушивает на него поток глупости и заставляет его "заткнуть нос перед лазурью".

Как всегда у Малларме, происходящее вписано в чрезвычайно сложную пространственную топологию, в которой стекло играет существенную роль. Грубо происходящее может быть описано следующим образом. Стекло открывает за собой бесконечно разворачивающееся пространство, в котором более нет преград. Преграда, останавливая взгляд, придает смысл движению взгляда внутри видимого пространства. Когда же препятствие исчезает, взгляду оказывается некуда проникать, он как бы "забивается" светом и лазурью, он слепнет. Слепнет он, однако, не от столкновения с божественным светом, как у Мильтона, а именно от беспредельно расползающейся пустой бесконечности. **Стекло создает выход на пустоту со всеми вытекающими отсюда последствиями.** Жан-Пьер Ришар так формулирует происходящее:

"Теперь мы знаем, что это *нечто* исчезло и что за интервалом отныне более нет никакой цели у взгляда, ни иного пространства, ни другого. За окном небытие расплоснуло свою непроницаемую пустоту. И в результате **стекло потеряло проницаемость: ночь окрашивает его в черный фон, она покрывает его амальгамой, которая превращает его в зеркало. Теперь уже невозможно быть увиденным снаружи, небытие слепо; но больше нет возможности и видеть себя со стороны, я не могу принять пустоту за объект. Зеркало, таким образом, — это пропасть, но закрытая; одновременно — экран и пропасть, оно возвращает мне глубину**"<sup>40</sup>.

В "Окнах" — эта **отражаемая окном глубина — смутные фантазмы воспоминаний, неотделимые от темы смерти. Окно возвращает умирающему глубину его смерти.** Сам автор смотрит в окно, "видит себя ангелом и умирает" (*Je me mire et me vois ange! Et je meurs...*), Малларме играет на созвучии французских слов "отражаться" и "умирать".

Такого рода оптическая структура ответственна за возникновение символов. **Внешний мир оказывается той бесконечностью, которая нагружает символ бесконечным смыслом и потирает наблюдателя его собственные образы, насыщенные смертоносной энергией небытия.** В стихотворении "Лазурь"

<sup>40</sup> J.-P. Richard. L'Univers imaginaire de Mallarmé. Paris, 1961, p. 176. 5-

бесконечная голубизна неба оказывается зеркалом "лелейских прудов", сквозь которые прорастают "бледные тростники".

Стекло, таким образом, оказывается местом трансформации видимого в символ за счет странной операции выворачивания, инверсии, **"возвращения глубины"**. Среди стихотворений на случай у Малларме есть замечательный текст **"Стакан с водой"**, в котором описывается то, как женщина пьет воду и губы ее трансформируются в стекло. Здесь процесс выворачивания буквально описывается как поглощение и "возвращение глубины":

Твоя губа, прижатая к кристаллу,  
Глоток за глотком складывает в нем  
Пурпурное и животворящее воспоминание  
О менее эфемерной розе<sup>41</sup>.

Поглощение воды, принятие в себя некоего подобия жидкого стекла складывает в "кристалле" не то, что сквозь него видно, а именно воспоминание о розе, символе, менее эфемерном, чем мимолетное видение губ в стекле.

Д'Аннунцио в **"Триумфе смерти"** описывает **некрофильскую любовь героя** к некой умирающей красавице Ипполит, которая может достигнуть высшей степени совершенства только в смерти:

"Георг думал: "Как одухотворяется ее красота в болезни и томлении <...>: женщина, в которой не оставалось больше ни капли крови. Я думаю, что мертвая она достигнет высшего совершенства красоты... Мертвая? А если она действительно умрет? Тогда она станет объектом для мысли, чистой идеальностью"<sup>42</sup>.

Любопытно, что Д'Аннунцио иллюстрирует трансформацию телесного, эрготического в идеальное через ту же, что и Малларме, метафору метаморфозы губ в цветок, но цветок, лишенный жизни и пурпура:

"Их губы на мгновение сблизились; потом с бесконечной медлительностью они приоткрылись, и в глубине возникла белизна жасми-

<sup>41</sup> S. Mallarme. Oeuvres completes. Paris, 1951, p. 131.

Ta levre centre le crystal  
Gorgee a gorgee y compose  
Le souvenir pourpre et vital  
De la moins ephemere rose.

<sup>42</sup> G. D'Annunzio. Triomphe de la mort. Paris, s.d., 208.

на. Снова их губы на мгновение сблизились; и снова медленно, медленно они расцвели: и в глубине вновь появилась влажная белизна"<sup>43</sup>.

Раскрытие внутреннего здесь **без всякого стекла трансформирует плоть в символ, пронизанный смертью**, то есть **белизной чистой идеальности**.

Оранжерея становится местом трансформации живого в неживое. И связано это, конечно, с фундаментальной инвертированностью оранжерейного пространства. Природа, которая естественно должна располагаться вне здания, переносится внутрь жилища. Мир, который должен быть открыт в бесконечность обозримого пространства, оказывается внутри стекла, внутри зеркала, возвращающего бесконечность назад, в глубину.

Особенно хорошо эта инвертированность видна в **романе Гюисманса "Наоборот"**. Герой романа Дезэссент предпочитает тепличные цветы естественным потому, что в них перевернут естественный природный мимикризм. Они начинают подражать искусственным творениям человеческих рук, а потому по-своему присваивают себе особый вид символизма. Он окружает себе цветами, которые "имитировали цинк, пародировали куски штампованного металла"<sup>44</sup>, он достает цветок с характерным названием *Alocasia Metallica*, кажущийся покрытым "слоем зеленой бронзы, по которой пробегают серебряные блики"<sup>45</sup>. "Железная флора", которую обнаруживает Гюисманс в стеклянной архитектуре, восходит к этой инвертируемости органического в неорганическое, производимой оранжереей. В **"Саде пыток" Октава Мирбо** эта инвертируемость приобретает черты садистского гротеска. Цветы-монстры здесь выступают как метафоры человеческих тел, подвергаемых изощренным пыткам и по существу трактуемых как неодушевленные предметы"<sup>46</sup>.

#### **Стекло как Мотив Смерти**

**В большинстве символистских текстов стекло начинает увязываться с мотивом смерти.** Эта связь имеет в европейской культуре глубокие корни и восходит к кельтской мифологии, но до конца века она была мало актуальна для символики стекла. Согласно кельтским поверьям, к западу от Ирландии на островах располагался потусторонний мир. В "Книге захватов Ирландии" и в более поздней традиции, например, в "Истории бриттов" Ненния, потусто-

<sup>43</sup> Ibid., p. 207.

<sup>44</sup> J.-K. Huysmans. *A Rebours*. Paris, 1912, p. 119.

<sup>45</sup> Ibid., p. 120.

<sup>46</sup> О метаморфозе флоры у Мирбо см.: E. Apter. *The Garden of Scopic Perversion from Monet to Mirbeau*. — *October*, № 47, Winter 1988, pp. 91—15.

ронный мир описывается как остров демонов-фоморов со стеклянной башней в центре. На башне находится "нечто похожее на людей"<sup>47</sup>. Знаток кельтской мифологии д'Абуаде Жюбенвиль дает следующий комментарий: "Башня сделана из стекла, как и лодка, в которой, согласно легенде о Коннле, приплывает посланница смерти <...> На башне находятся не люди, но "нечто похожее на людей (quasi himines). Это тени..."<sup>48</sup>. Стеклянная башня на острове превращается в стеклянные острова потустороннего мира в некоторых произведениях артуровского цикла — это *Insula vitrea*, на основе ложной этимологии, позже идентифицировавшиеся с уэльским городком Гластонбери, это *Isle de Vitre* в "Эреке" Кретьена де Труа<sup>49</sup>.

**Стекло своей прозрачной субстанцией как бы превращает тело в нематериальную тень.** Странные готические фантазии об оживающих мертвецах систематически связываются с темой стекла. В **хрустальных или стеклянных гробах** помещаются избегающие тления тела покойников, например, в неоготических легендах о вампирах. Возникают и весьма эксцентрические фантазии о странных зрелищах помещенных под стекло, оживающих мертвецов. Одна из первых таких фантазий — "Железнодорожные грезы" Чарлза Диккенса (1856), в которых описывается "лунный морг", где тела покойников выставлены на обозрение за огромными стеклянными витринами и вдруг как бы начинают оживать<sup>50</sup>.

Но, вероятно, самая необузданная фантазия на эту тему была создана в начале нашего века французским писателем Реймоном Русселем в романе "Локус Солюс" (1914). Роман представляет собой детальное описание своеобразной экскурсии по парку, созданному эксцентричным богачом Марсиалем Кантерелем. В парке сооружен огромный стеклянный кристалл-аквариум и странная теплица.

"Состоящая исключительно из гигантских стекол, несомых тонким и прочным железным каркасом, эта прозрачная конструкция, в кото-

<sup>47</sup> A. C. L. Brown. The Origin of the Grail Legend. Cambridge, Mass., 1943, p.253. В русском переводе А.С. Бобовича "Истории бриттов" Ненния дается несколько иной вариант. См.: Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина. М., 1984, с. 174.

<sup>48</sup> H. D'Abois de Jubainville. Le cycle mythologique iriandais et la mythologie cel-tique. Paris, 1884, p. 119.

<sup>49</sup> См. R. S. Loomis. The spoils of Annwn. An Early Arthurian Poem. — PMLA, v.LVI, dec.1941, № 4, part 1, p. 925-926.

<sup>50</sup> Ч. Диккенс. Собрание сочинений в 30-ти т., т. 28. М., 1963, с.393—396 (отмечу, что Диккенс лично знал Пакстона и переписывался с ним). Ср. также с людьми, посаженными в стеклянные банки в "Золотом горшке" Э. Т. А. Гофмана — то ли живыми, то ли мертвыми.

пой царил прямая линия, геометрической простотой своих четырех стен и потолка напоминала какую-то чудовищную коробку без крышки, поставленную в перевернутом виде на землю"<sup>51</sup>.

Но в этом футуристическом сооружении, напоминающем самые радикальные конструктивистские проекты будущего, помещены не растения, но мертвецы, выставленные за стеклом как в музее восковых персон<sup>52</sup>. С помощью специальных химических соединений виталиума и ресюрректин Кантерель оживляет мертвецов, проигрывающих за стеклом наиболее значительные эпизоды своей жизни.

"Часто зеркало, стекла и кристалл знают очень много о смерти и убийстве"<sup>53</sup>, — пишет Теодор Дейблер. В кругах близких **модерну связь стекла и смерти обыкновенно амбивалентна**. Оживление и убийство сплетены чрезвычайно тесно. Мертвое оживает и наполняется духом, материальное в стекле истончается, заболевает, гибнет в своей телесной субстанции, превращаясь в "дух", в символ. В том или ином случае стекло оказывается средством одухотворения. Элизабет Кляйн, исследовавшая **немецкую лирику эпохи модерна**, устанавливает следующее тождество: **превращение материи в дух** может осуществляться тремя эквивалентными способами — **сгоранием, замерзанием во льду** (превращением в кристалл) или **растворением телесного в прозрачном** (превращением в **"астральное тело"**), **остеклением**<sup>54</sup>. В этом контексте пламенеющие, кристаллические, восковые и стеклянные цветы фантастических оранжерей оказываются символическими эквивалентами. Истоки такого рода символической парадигмы могут быть найдены в раннем немецком романтизме, в частности у Новалиса. В сказке Клингсора из "Генриха фон Офтердингена" появляется город с прозрачными стенами. На окнах домов здесь стоит множество "дивно сверкающих ледяных и снежных цветов"; в саду растут "металлические деревья и хрустальные кусты, отягощенные пестрыми цветами и плодами из драгоценных камней"<sup>55</sup>. Для Новалиса, с его интересом к символике света, тема прозрачности, как эквивалента духовности, чрезвычайно значима. Не случайно в начале "Уче-

<sup>51</sup> R. Roussel. Locus Solus. Paris, 1974, p. 117.

<sup>52</sup> Сравнение оранжереи с музеем восковых персон имеется уже у Метерлинка (Op. Cit., p.74). Ср. также с восковыми цветами у Гофмансталя.

<sup>53</sup> T. Daubler. DerNeue Standpunkt. Leipzig., 1919, S. 92.

<sup>54</sup> E. Klein. Jugendstil in Deutsche Lyrik. Köln, 1957, S. 62-66.

<sup>55</sup> Новалис. Генрих фон Офтердинген. В кн.: Избранная проза немецких романтиков, Т.1. Мю., 1979, с. 297-298.



ников в Саисе" он использует образ "алькахеста" универсального эликсира и растворителя алхимиков, делающего прозрачными и разжижающего все тела в мире<sup>56</sup>.

**Влияние Новалиса** на литературу конца века несомненно, очевидно и его влияние на становление **всей литературной мифологии прозрачного** (между прочим, на французский Новалиса переводил Метерлинк).

**Стекло, пропуская свет, соединяет его обитателей с астральными сферами, позволяет духу вылететь из темницы тела в бесконечное.** Стекло, кристалл становятся элементами космической поэзии, правда, по преимуществу гораздо более простой, чем у Малларме.

Альфред Момберт дает яркие образцы новой мифологии стекла, возникающей на рубеже веков. В рассказе "Лед" (1901) описывается символическая смерть человека, замерзающего во льду: "С радостью лег я между стекловидных тел; между пальцами, как в вазе, держал я белые цветы. Положим водоворотом я стал медленно соскальзывать в зеленые хрустальные поля. И все вокруг было столь ясным и прозрачным, что сам я от этого начал становиться прозрачным: ясный, светоносный лед"<sup>57</sup>. Характерно, что эта смерть телесной оболочки открывает в поэте дар "второго зрения", и из глубины замерзшей воды перед ним предстает световое пространство необычных видений. Подобно цветку (до неузнаваемости преображенный мотив оранжереи) растет ледяная гора (сакральное место общения с божеством), низвергаются водопады, брызжут стеклянные струи.

<sup>56</sup> В русском переводе В. Микушевича алькахест прямо не назван: "Наши чувства как бы пропитаны всеобщим растворителем". — Новалис. Гимны ночи. М., 1996, с. 72. Клингсор в романе так излагает новалисовскую теорию телесности: "Природа, — сказал Клингсор, — для нашей души то же самое, что телесный предмет для света. Он не пропускает света, разлагает его на многие цвета, каждый из которых не похож на другие; свет зажигает на его поверхности или внутри него ответное сияние, и если оно сравняется с темнотою предмета, то он становится ясным и прозрачным, а если же оно перейдет в темноту, то исходит наружу и освещает другие предметы. Но даже самое темное тело можно сделать светлым и блестящим через посредство воды, огня и воздуха". — Я вас понимаю, милый учитель. Люди — хрустальные сосуды для души. Они прозрачны по природе". — Генрих фон Офтердинген, с.287. Трансцендентный мир уподобляется Новалисом кристаллу в стихотворении "Тику". — Novalis. Wsrke in einem Band. Miinchen-Wien, 1984, S. 137. Русский перевод В. Микушевича см. в кн.: Поэзия немецких романтиков. М., 1985, с. 76.

<sup>57</sup> A. Mombert. Das Eis. In: Die Traumflote. Marchen, Grotosken, Legenden und andere nichtgeheure Geschichten (1900-1945). Berlin., 1979, S. 58.

Более полно мифология стекла у Момберта выражена в поэме "Небесный букварь" (1909), космической символической поэме, в духе преображенного экстатическим духовидением Уитмена. Как и в рассказе, лирический герой погружается в ледяную гору, открывающую "второе зрение".

Кристаллы, кристаллы, светящиеся кристаллы! —  
 Душа ослеплена своим собственным сиянием!..  
 Все пространство выросло из меня,  
 Оно — оранжерея, где обитает моя душа.  
 Оно — лишь внешнее выражение, внешняя форма,  
 Творимые для себя по собственной воле моей душой !<sup>58</sup>

Душа поэта охватывает весь мир и прозревает некий "новый мир" — посреди огромного снежного поля (символ чистоты) стоит стеклянная башня, в которую заключена девушка с огненными волосами, сияющими сквозь стекло, — это свет духа, изливающийся в мир. После долгих превращений и странствий герой, объемлющий весь мир, попадает в стеклянный дом нового рая. Поэма заканчивается полным духовным освобождением героя и описанием космического полета в некой астральной сфере духа, в которой свет собирается в кристаллы звезд.

Развитие культурного мифа стекла у Момберта и вообще в лирике немецкого модерна достаточно последовательно следует более ранней мифологии стекла. Мотивы воспроизводятся с поразительной устойчивостью — растения, оранжереи, цветы, пальмы, рай и т.д. Ядерная основа культурного мифа обладает особой прочностью. Происходит своего рода перегруппировка акцентов и частичная трансформация семантической окраски мотивов. Так тема роста, развития, вознесения ввысь/первоначально закреплённая только за растениями внутри парника, переходит на саму стеклянную конструкцию. Цветок и оранжерея сливаются воедино. В результате возникает новый мотив органоморфного растущего здания, преобразующего растительность в стекло и кристалл, уподобляющий сами кристаллы и теплицы цветам. По сути дела, нечто похожее было уже у Ноймана, ратовавшего за исчезновение конструкций в растительности. Но символическая окраска той же темы у Момберта совершенно иная. Речь идет о духовном преобразовании мира, о растворении архитектуры в "духе", а последнего в космосе.

---

<sup>58</sup> A. Mombert. Der Himmlische Zeichner. Berlin, 1909, S.21.

Связь стеклянного дома с человеческим духом хорошо иллюстрируется маленьким рассказом Петера Хилле "Город из стекла" (не позднее 1904 г.). Дома в городе, описанном Хилле, сделаны из особого стекла, реагирующего на состояние человеческой нравственности. Ложь, например, делает стекла черными. Прозрачность стекол зависит от чистоты души обитателей города и в итоге оказывается средством воспитания человека<sup>59</sup>.

К концу 10-х годов метафора стекла проецируется на восприятие живописи и становится устойчивым обозначением "духовности". При этом знакомый комплекс мотивов сохраняется без больших изменений. В одном случае это может быть старый миф о рае, как, например, в отклике Людвиг Рубинера на живопись Андре Дерена (1916). Согласно Рубинеру, Дерен создал

"образ рая для людей. Деревья здесь — хрустальные растения, единственные деревья, которые мы можем любить. Здесь стоят хрустальные дома — единственные дома, в которых мы можем жить. Хрустальные силы вырываются подобно световодам из всех вещей, и нечто сверкающее, расцветающее скручивается, всплывает углами в белом зное вокруг новых пространств, из которых подобно винным фонтанам бьют сталактитовые солнца: и только человека здесь не хватает, одухотворенного человека"<sup>60</sup>.

Но Рубинер уже видит этого грядущего одухотворенного человека, вступающего в новый символический хрустальный мир.

В другом случае, как, например, у Теодора Дейблера, метафора хрусталя проецируется на живопись Эдварда Мунка, но с иным пафосом. Здесь опять всплывают обертоны болезни, усталости, духовной истонченности. Картины Мунка описываются как хрустальная долина, в которой ели в молитве воздевают горящие зеленым огнем ветви и где живут лишенные сил старики<sup>61</sup>. В ином месте мир Мунка предстает глазам Дейблера, как населенный человеческими эмбрионами и цветами с человеческими лицами (ср. тот же образ у Гофмансталя). Но иногда одно из растений вдруг выбрасывает из черноты вверх стебель, увенчанный черным хрустальным гробом, в котором незримо протекает развитие и рост кристаллов<sup>62</sup>. Несмотря на всё внешнее различие мифологических кодов, в подходе Рубинера и Дейблера много об-

<sup>59</sup> P. Hille. Ich bin, also ist Schönheit. Leipzig., 1975, S. 61-82.

<sup>60</sup> L. Rubiner. Der Dichter greift die Politlk. Leipzig, 1976, S. 206.

<sup>61</sup> T. Daubler. Op.cit., S. 85.

<sup>62</sup> Ibid., S. 93.

щего. В обоих текстах стекло идентифицируется с растением и описывается как беспрерывно растущий и расширяющийся вовне органоморфный кристалл. Образ кристалла именно потому, вероятно, и начинает играть такую детерминирующую роль в культурном сознании, что воплощает идею растущего стекла. Мотив неудержимого роста, движения связывается с функцией цвета, как воплощения движения, динамики света. Люси Шауэр, исследовавшая отношение Дейблера к изобразительному искусству, отмечает, что для него ведущее значение в интерпретации живописи имеют цвет и структура. Последняя идентифицируется с кристаллом. Но центральное значение имеет цвет, как воплощение космического добра<sup>63</sup>. Цвет важнее для Дейблера, вероятно, еще и потому, что он непосредственно не связан с материалом и позволяет трансцендировать неподвижность структуры. К тому же стремится и движущийся кристалл.

Коды стекла применяются литераторами для описания только чрезвычайно мощной в колористическом отношении живописи — Дерена, Мунка. Пауль Вестхайм обнаруживает стекло и в живописи такого буйного колориста, как Кристиан Рольфе. При этом, по мнению Вестхайма, цвет не только придает живописи фактуру стекла, но одновременно уничтожает жесткость форм. Характерно, что в данном случае речь идет об архитектурных пейзажах Рольфа, в частности, "Башне собора св. Петра в Зосте". Под напором красок город на полотне приобретает "текучесть" и одновременно как бы возгорается<sup>64</sup>.

Но, может быть, в наиболее экстатической форме смысл этой цветовой кристаллизации мира в живописном полотне выразил Лотар Шрайер. Характерно, что его текст также относится к мощно колористическому архитектурному пейзажу: "Гельмерода VIII, 1921" Лионеля Файнингера. Файнингер изобразил деревенскую церковь Гельмерода под Веймаром в целой серии полотен, одно из которых послужило поводом для декларации Шрайера. Согласно Шрайеру, душа человека питается сиянием, исходящим из духовного мира (*geistigen Welt*). Этот свет несет в себе образы символического мира (*Sinnbildwelt*). Проходя как бы сквозь призму, этот свет, вполне в духе Малларме, меняет образы природного мира, превращая их в образы мира символи-

<sup>63</sup> L. Schauer. Theodor Daubler und die bildende Kunst. In: Theodor Daubler 1876—1934. Ausstellunganlaß der Eröffnung des Theodor-Daubler -Archivs bei der Akademie der Kunst. Berlin, 1968, S. 21.

<sup>64</sup> P. Westheim. Christian Rohlf's (1918). In: Über die Schönheit haBlicher Bilder. Dichter und Schriftsteller über Maler und Malerei (1880-1933). Berlin, 1982, S.306.

ческого. Еще Марсилио Фичино в трактате "О свете" различал свет видимый и темный, невидимый свет бога: "Бог — это невидимый свет, являющийся причиной духовных сил и видимых вещей. Из наднебесной сферы нисходит он к нам, как "сквозь стекло"...<sup>65</sup> Различение видимого и невидимого света актуально для Николая Кузанского, Парацельса и многих других. Стекло оказывается фильтром духовного света и у Шрайера (призма), но также и конечным продуктом духовного преобразования мира под воздействием этого света. В живописи Файнингера под напором света и цвета мир преобразуется в символический мир,

"подобный пейзажу души (Seelenlandschaft), световому дому, в который мы вступаем, мосту в потустороннее, мосту, на котором мы возносимся, башне, поднимающей нас ввысь, церкви, сосуду божественного, стеклянному морю, над которым мы парим, большому кристаллу, в котором тело нашей души собралось в себе весь свет небесного мира. Все это я вынес из картины "Гельмерода", которая также выстроена из драгоценного камня — смарагда, сапфира, аквамарина, хризолита, золотого топаза, дымчатого топаза, лунного камня, рубина и аметиста — и показала в хрустальном зеркале символов призрачный блеск града небесного, дом человека и дом Господень, путь человека к вратам, к порогу"<sup>66</sup>.

Чрезвычайно характерно это движение к символическому как постепенное восхождение от моста к башне, к церкви, к стеклянному морю и наконец к кристаллу, как символу высшей духовности. Перечисление драгоценных камней и упоминание града небесного отсылают к Откровению Иоанна Богослова, где образы стекла и кристалла многократно повторяются в видении небесного Иерусалима: "Светило его подобно драгоценнейшему камню яспису кристалловидному" (21,11); "стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу" (21,18); "улица города — чистое золото, как прозрачное стекло" (21,21); "и показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца" (22,1) и т.д.

Стекло, а в дальнейшем и стеклянная архитектура, вместе с образом кристалла постепенно входят в новую символистскую квазирелигию, которую пытаются культивировать в художественных

<sup>65</sup> Cit in: K. Goldammer. Lichtsymbolik in philosophischer Weltanschauung, Mystik und Theosophie von 15 bis zum 17 Jahrhundert. — Studium generale, 13 Jg, H 11 1960, S. 672.

<sup>66</sup> L. Schreyer. Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist das Menschen Bild? Munchen, 1956, S. 140.

кругах Европы (особенно Германии) в начале нашего века. Эта искусственная религия, вид сконструированного неоязычества, понималась как реставрация солярного культа, якобы характерного для индоевропейской, арийской проторелигии. Большую роль в становлении этого неопаганизма сыграла индоевропеистика Макса Мюллера с его попытками реконструировать арийский культ солнца. Впрочем, первые попытки восстановить в Германии культ солнца восходят еще к началу XIX века<sup>67</sup>.

Именно в духе солярного неоязычества можно интерпретировать многие символы, получающие хождение в культуре начала века, от солярной символики у Карла Густава Юнга<sup>68</sup> до собора человечества, алтарь которого сделан из светящегося кристалла, в пьесе Эрнста Толлера "Превращение" (1919). Но еще в 1901 году во время празднеств, связанных с открытием дармштадтской художественной колонии, "пророк" нес некий таинственный предмет. Когда с него сняли покров, он оказался большим кристаллом<sup>69</sup>.

В этом символистском стремлении к духовному преображению мира вся земля становится стеклом, кристаллом. Рильке пишет в "Часослове" (1903):

...земля — это дом бедняка:  
Осколок будущего кристалла, То светлого,  
то темного в его падении...<sup>70</sup>

С особой интенсивностью стремление к духовному преображению мира через стекло и свет выразил Людвиг Рубинер в

<sup>67</sup> K. H. Kohl. Naturreligion: Zur Transformationsgeschichte eines Begriffs. — In:

Die Restauration der Götter: Antike Religion und Neo-Paganismus. Hrsg. von R. Faber und R. Schleiser. Würzburg, 1986.

<sup>68</sup> См.: Richard Noll. The Aryan Christ. The Secret Life of Carl Gustav Jung. New York, 1997, pp. 90-119.

<sup>69</sup> Очевидна связь кристалла с Граалем, чей образ в Германии стал особенно популярен после "Парсифаля" Вагнера. О мистике кристалла на рубеже веков см.: W. Pehnt. Die Architektur des Expressionismus. Stuttgart, 1973, S. 37—44.

<sup>70</sup> R. M. Rilke. Gedichte. М., 1981, S. 159. Бедность для Рильке — символическое понятие, которое он определяет как "могучее внутреннее сияние" (Ibid., S. 153). Для "Часослова" вообще характерно активное использование мифологии рая, световой символики и т.д. Рильке же использует и мотив дворца как "теплицы", например, в стихотворении "Поздняя осень в Венеции": "Стеклянные палатки спозаранку // Едва звенят". — Р. М. Рильке. Новые стихотворения. М., 1977, с. 171. (Перевод В. Топорова.)

1916—1917 годах. В стихах Рубинера проступают момбертовские мотивы; человек взмывает ввысь и вбирает в себя весь космос, превращающийся в антропоморфную архитектуру:

...О, парящая колонна, светлые колонны рук и ног, прочная сияющая колонна тела, светящийся шар головы. <...>

О кровь бога, пылающее, движущееся, гигантское море в светлом кристалле.

Человек — сияющая труба: шары мироздания, горящие гигантские глаза, плывут сквозь него подобно маленьким огнедышащим зеркалам <...>.

Человек лежит на сияющем грунте неба.

Его дыхание легко колышет землю, похожую на стеклянный шарик в сверкающих струях весеннего ручья <...>.

Темносветящиеся шары, извиваясь, распускаются подобно лепесткам цветов, зубчатые плоскости в огненном сиянии сворачиваются в мерцающие перекошенные шары, острия пирамидальных игл выстреливают подобно солнечным лучам из желтых искр"<sup>71</sup>.

В космических видениях такого рода появляется некий сверхчеловек, пророк грядущего счастья, который бросает в мир слова духовного раскрепощения, и от этих слов начинают расти "кристаллические дома из стеклянного камня"<sup>72</sup>, над вершинами кристаллических гор взмывают ангелы. Голова пророка сделана из кристалла и подобна небесному куполу, в котором парят бесчисленные "новые дома земли"<sup>73</sup>.

В космических видениях Рубинера все движется, одна форма переходит в другую, но метафорическая цепочка стекло-кристалл-растение сохраняется, преображаясь в образы распускающихся как цветы шаров-планет, растущих стеклянных домов и т.д.

Образы Рубинера интересны в той мере, в какой они выражают новую позицию наблюдателя в мире, который потерял точку зрения и в котором человек растворяется, теряя собственное Я. Остекление мира, представление о его тотальной прозрачности, травматическое уже у Малларме, здесь входит в новую стадию, отражающую метаморфозы культурного сознания.

Наблюдатель в новом стеклянном мире не может найти точку зрения, которая бы находилась на "нужном" расстоянии от объекта, стекло снимает возможность дистанцироваться, но и не позволяет подойти вплотную. То, что Малларме описывал

<sup>71</sup> L. Rubiner. Op.Cit., S. 29-26.

<sup>72</sup> Ibid., S. 42.

<sup>73</sup> Ibid., S. 46.

как бесконечность, порождающая слепоту, является выражением этой неспособности наблюдателя локализовать себя в проницаемом и непроницаемом одновременно пространстве. Эта неспособность локализовать себе по отношению к объекту, драматическое колебание между исключительной близостью, непосредственностью и бесконечной удаленностью очевидны, например, в творчестве Гёльдерлина и в формах, которые принимал его психоз. Любопытно, что, как и у поэтов модерна, это состояние выражалось у Гёльдерлина в образах минерализации, отвердения, кристаллизации органического, то есть дистанцирования от живого. В известном письме Шиллеру (4 сентября 1795) он так выражал ощущения своей удаленности:

"Я часто чувствую себя изгнанником, вспоминая о тех часах, когда Вы мне открывались, не досадуя на столь тусклое, а может, и плохо граничное зеркало, в котором Вы порой не узнавали своего отражения.

Полагаю, что это свойство человека исключительного: способного отдать себя, не получая ничего взамен, способность его даже "об лед греться".

Ну, а я слишком часто чувствую, что я не исключительный человек. Я стыну и коченею от обступившей меня зимы. Чем ледяней мое небо, тем больше я каменею"<sup>74</sup>.

Гёльдерлин, сравнивающий себя с плохо ограненным зеркалом и говорящий о собственном окаменевании под ледяным небом, выражает, по мнению Жана Лапланша, шизофреническую позицию субъекта, не способного "найти необходимую меру" в своих отношениях с объектом, к которому он сам себя сводит"<sup>75</sup>. Речь идет о том необходимом дистанцировании от зрелища хаоса, которое создавалось завесой в режиме транспарантного зрелища и которое более не регулируется промежуточным экраном, исчезающим в мире тотальной прозрачности, в мире стекла.

Любопытно, что и Шатобриан, столкнувшись со зрелищем катастрофы (кратером Везувия) в самой непосредственной близости, использует образы из того же тематического репертуара — ему чудятся драгоценные кристаллы — лазурь, ультрамарин, растительные и архитектурные формы — пальмы, акантовые листья, гирлянды, жирандоли и т.д.<sup>76</sup> Разница, одна-

<sup>74</sup> Гёльдерлин. Сочинения. М., 1969, с. 480.

<sup>75</sup> J. Laplanche. Holderlin et la question du pere. Paris, 1961, p. 54.

<sup>76</sup> Любопытно, что Шатобриан использует в своем описании видение лебедя, возникающее в чрезвычайно близком контексте у Гёльдерлина в стихотворении "Середина жизни", выражающем тот же "комплекс дистанцированности": (см. след. стр.)



ко, в том, что в целом шатобриановское восприятие регулируется режимом безопасной дистанцированности транспаранта.

У Рубинера отсутствие завесы приводит к вторжению неорганического в органическое. Тело наблюдателя подвергается агрессии со стороны объекта наблюдения. Само тело человека, в том числе и наблюдателя, становится прозрачным, как у сервантовского лицензиата. Человек обнаруживает свою полнейшую внутреннюю пустоту — он отныне просто "сияющая труба".

Интересные наблюдения над такими исчезающими, пустыми телами можно найти у Гизелы Панков, которую специально интересовали формы психозов, связанные с "потерей тела". Панков показывает, как разные пациенты реагируют на эту ситуацию. Первый тип представлен одним из пациентов, который обретает суррогат тела, через его катастрофическое слияние с предельно дистанцированным миром другого. Он рисует свое лицо выступающим из скалы, увенчанной двубашенным замком. Панков комментирует:

"Его принял в себя минеральный мир, мир камней. <...> Только природная катастрофа может произвести связь между столь несовместимыми мирами. Камень и человеческое тело становятся одним. <...> Минеральный мир принял его и втянул его в себя как в тюрьму *Встреча с новым миром становится для больного падением в этот мир, пленением миром*"<sup>77</sup>.

Тело в таком случае может действительно пониматься как "катастрофическое" тело. Оно не только минерализовано, кристаллизировано, но и расчленено на фрагменты. Все эти отдельные колонны, шары, из которых состоит тело Рубинера, — не что иное, как парящая руина, не имеющая внутреннего наполнения.

Второй тип реагирования еще более любопытен. Панков подробно описывает случай пациентки Валерины, для состояния которой характерно полярное сопряжение двух образов. Один — это "белый, безжизненный человек без органов", "это оболочка, содержащая все", но в действительности окутывающая пустоту<sup>78</sup>.

В диких розах,  
С желтыми грушами никнет  
Земля в зеркало зыби,  
О лебеди, стройно:  
И вы, устав от лобзаний,  
В священную трезвость вод  
Клоните главы. (Пер. С. Аверинцева.) —

Гёльдерлин. Цит. соч., с. 153.

<sup>77</sup> G. Pankow. L'homme et sa psychose. Paris., 1993, p. 67.

<sup>78</sup> Ibid., p. 132.

Этого человека можно назвать идеальным воплощением покров. Ему противостоит человек-цветок. Человек-цветок для Валерины — это статуя, то есть нечто, созданное из безжизненного белого блока камня, не имеющего внутреннего. Вот как описывает Балерина странную топологию своей воображаемой статуи:

"Верхняя часть спины, завершающейся треугольником, открывается наружу наподобие лепестков гигантского цветка, расширяющихся по обе стороны груди таким образом, чтобы соединиться в районе лобка. Именно в этом месте лепесток прекращает свое движение и выворачивается внутрь, опираясь на внешний лепесток. Таким образом, второй лепесток, хорошо дифференцированный множеством легких изгибов, заполняет всю внутренность. Внутренний лепесток соединяется с наружным на уровне пупка, создавая вход в отверстие, открытое внутренним лепестком"<sup>79</sup>.

Панков подчеркивает, что статика в этом образе уступает место навязчивой динамике, позволяющей обнаружить внутреннее пространство тела. Человек-цветок противостоит человеку-покрову в той мере, в какой покров, выворачиваясь и проникая внутрь, делает тело вместилищем, а не чистым покровом.

Навязчивое присутствие мотива цветов в стеклянных пространствах, по моему мнению, как раз и может интерпретироваться, как топологическая реакция на всеобщую проницаемость, не оставляющую место для внутреннего. "Менее эфемерный" цветок Малларме, в который стекло превращает губы, по мере поглощения прозрачной воды внутрь — хороший тому пример. Переливаясь из внешнего во внутреннее, лепестки создают особую пространственную структуру. В ней бесконечная прозрачность преодолевает себя, создавая такую топологию, в которой наблюдатель может сохранить себя, но в режиме безостановочной динамики перетекания. Сама эта динамика в какой-то мере основывается на безостановочном колебании между удаленностью и приближенностью, между притяжением и отталкиванием. Это состояние возбужденной флуктуации, характерное для зрения внутри стекла, было отнесено Жилем Делёзом и Феликсом Гваттари к шизофреническому миру "тела без органов", основанному на "голой интенсивности, лишенной всякой формы"<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> Ibid., p. 129-130.

<sup>80</sup> G. Deleuze and F. Guattari. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, 1983, p. 18.

## 3

Фигурирующий в стихах Рубинера пророк, лидер, вождь — фигура чисто умозрительная, идентифицирующаяся с неким абстрактным Художником с большой буквы, эстетически преобразующим мир. Но в Германии на рубеже веков жил и творил настоящий "пророк" стекла, писатель Пауль Шеербарт (1863—1915). После смерти Шеербарт стал объектом настоящего культа, который продолжался до второй половины 20-х годов, то есть, странным образом, до того самого периода, когда стекло стало как никогда активно использоваться в строительстве. Затем наступил длительный период почти полного забвения, и лишь в конце 50-х годов имя его вышло из тени. Все последующие годы интерес к творчеству Шеербарта растет, в шестидесятые годы наконец началось переиздание его произведений.

Шеербарт — один из создателей немецкой фантастики, организатор (в 1892 г.) "Издательства немецких фантастов", оригинальнейший писатель рубежа веков" и к тому же необычайно колоритная личность. Его перу принадлежит множество причудливых романов и рассказов, в которых необычные существа (например, светящиеся шары) действуют, живут и философствуют на странных живых планетах, астероидах и кометах.

Стекло — несомненно самый излюбленный материал шеербартовских фантазий. В символическом смысле стекло в его произведениях является медиумом между живой и мертвой материей. Большое влияние на Шеербарта оказала "космическая" натурфилософия XIX века, прежде всего труды Лейпцигского профессора Густава Теодора Фехнера, французского астронома Камиля Фламмарiona и немецкого философа и спирита Карла Дю Преля. Все трое были очень популярны к концу прошлого века, все трое интересовались связью души с космосом. Фехнер различал три стадии жизни — преджизнь, жизнь и послежизнь (Vorleben, Leben, Nachleben). Послежизнь описывалась им как растворение души в космосе". Он проповедовал идею одухотворенности вселенной, теснейшей связи между всеми уровнями организации материи и в конечном счете отрицал неорганическую природу, выдвинув гипотезу о всеобщей органоформности космоса. Основой

<sup>81</sup> Маху хотя бы на то, что его исключительно высоко ценил Вальтер Беньямин, посвятивший его роману "Лезабевдио" не дошедшее до нас эссе.

<sup>82</sup> См.: Н. Von Gemmingen.. Paul Scheerbartsaстрale Literatur. Bern-Frankfurt/M, 1976, S.100, 164-189.

мировой органики Фехнер считал всеобщее движение и системность всех явлений. В этом смысле молекулярное движение является лишь иным по отношению к движению планетарных систем уровнем проявления органического. Фехнер выдвинул идею косморганики и утверждал, что земля является своего рода одухотворенным "существом", поскольку органический мир земли входит в единую и целостную с самой планетой систему Люди, звери и растения превращаются таким образом в органические элементы огромной органоморфной системы.

Философия Фехнера пронизывает фантастику Шеербарта с его живыми планетами. Сильное влияние на Шеербарта оказал и своеобразный юмор

Фехнера, издавшего в 20—40-е годы XIX века целый ряд юмористических трактатов под псевдонимом доктор Мизес.

В трактате "Сравнительная анатомия ангела" (1825) Фехнер с издевательской серьезностью утверждал, например, что ангелы по форме являются шарами и похожи на глаза. Глаз — это орган света, свет является средой обитания ангелов. Ангел есть свой собственный глаз, его язык — это свет, тон и цвет, он прозрачен и сам меняет свою окраску. Шары-ангелы летают вокруг солнца как живые, светящиеся планеты<sup>83</sup>. Такого рода фантазии были ироническими комментариями к собственным теориям Фехнера, использовавшего близкую образность в своих серьезных трактатах<sup>84</sup>. Шеербарт буквально цитирует Фехнера. В романе "Большая революция" (1902) жители луны подобны круглым прозрачным светящимся шарам, меняющим свой цвет в зависимости от настроения.

Характерная для культурного мифа стекла устойчивая связь между мотивами кристалла-растения-духовности-света и т. д. делает световую стеклянную архитектуру идеальным мотивом, сопрягающим основные темы "космических" натурфилософов.

Символическая функция стекла у Шеербарта, может быть, наиболее полно проявилась в рассказе "Новая жизнь. Архитектурный Апокалипсис" (1902). Новая жизнь, о которой идет речь в рассказе, это "после-жизнь" в духе Фехнера. Вначале земля предстает снежным, ледяным шаром, солнце почти погасло, и жизнь кончилась (характерный для литературы модер-

<sup>83</sup> См.: K. Lasswitz. Gustav Theodor Fechner. Stuttgart, 1896, S. 30—32.

<sup>84</sup> Например, для объяснения органоморфности космоса Фехнер использует метафору вращающихся кружков и уподобляет людей, животных и растения кружкам. — G. Th. Fechner. Über die Seelenfrage. Ein Gang durch die sichtbare Welt um die unsichtbare zu finden. Hamburg-Leipzig, 1907, S.199.

на мотив смерти во льду). Затем появляются 12 архангелов. Каждый из них водружает на снежную вершину по гигантскому собору, а затем они извлекают из рюкзаков стеклянные дворцы, и заснеженная земля преображается в рай. Дворцы и соборы освещаются и превращаются в огромные светящиеся кристаллы: "сквозь беспросветную тоску холодного земного шара прорывается новая жизнь — вечная жизнь. Встают мертвецы"<sup>85</sup>. Это воскрешение душ захватывает всю планету, и она превращается в сияющий драгоценный камень. Города становятся циклопическими бриллиантами, освещаются изнутри горы-дворцы, сапфировые башни сияют тысячами разноцветных окон. Все приходит в движение. Ангел говорит воскресшим:

"Подобно тому, как земные растения в основном живут светом и воздухом, так и вам придется в основном жить тем, что вас окружает — светом и воздухом божественной архитектуры, которая и есть настоящее искусство"<sup>86</sup>. И далее Шеербарт дает яркую картину этой архитектурной грезы: "Сквозь прозрачные стекла лучится новое счастье в снежную ночь. Смарагдовые шары сияют зелеными световыми конусами в черном мировом пространстве. Сапфировые башни вытягивают все выше свои гордые призрачные силуэты. Гигантские опаловые решетки сверкают как миллионы вспугнутых бабочек"<sup>87</sup>, и т. д.

Тот апокалипсис, который прозревал в стеклянной архитектуре Достоевский, у Шеербарта приобретает почти мистический характер. В 1902 году, когда была написана "Новая жизнь", сказочная стеклянная архитектура для Шеербарта — чистый лирико-философский миф, максимально полно выражающий связь стекла с космической духовностью и фантастическим преображением мира в его слиянии с мировой душой. Этот миф почти не затрагивает архитектурной практики.

Но постепенно символические фантазии Шеербарта приобретают все большую конкретность. Писатель начинает досконально, в деталях описывать архитектуру будущего, и его архитектурные утопии, со всем примыкающим к ним культурным мифом, начинают оказывать сильное влияние на градостроительную мысль<sup>88</sup>.

<sup>85</sup> P. Scheerbart. Miinchhausens Wederkehr. Berlin, 1966, S.152.

<sup>86</sup> Ibid., p. 156-157.

<sup>87</sup> Ibid., 158.

<sup>88</sup> См.: R. Haag Bletter. Paul Scheerbarts Architekturphantasien. In: Bruno Taut 1880—1938, Ausstellung der Akademie der Kiinste vom 28 Juni bis 3 August 1980. Berlin, 1980, S. 86-94.

С одной стороны, Шеербарта интересует идея движущихся городов. В рассказе "Переносные города" излагается проект "кочевого" города, способного переезжать в 3 товарных вагонах и 300 автомобилях<sup>89</sup>. С 1910 года Шеербарт выступает против гигантских мегаполисов в защиту городов-садов<sup>90</sup>. Движущиеся города — один из элементов этой программы. Затем возникает идея плавающего санатория и плавающего города со стеклянным павильоном в центре<sup>91</sup> и одновременно проект летающего санатория<sup>92</sup>. Одна из самых эксцентрических идей писателя связана с придуманным им домостроительным растением. Речь идет о гигантском вьюне, который вырастает в форме готовых домов. В гротескном виде здесь выражена вся та же идея космостроительной органоморфности:

"Я изобрел растущие дома, — говорит герой рассказа, — домостроительные растения. Мы больше не должны строить из мертвых материалов, мы можем теперь строить из живых стройматериалов"<sup>93</sup>.

Параллельно развивается и комплекс идей, связанных со стеклянной архитектурой. В рассказе "Китайская садовая культура" речь идет о китайских садах, где все из стекла<sup>94</sup>. В тексте "На стеклянной выставке в Пекине" описывается стеклянный город, окруженный 50-метровой зеркальной стеной. Верхняя часть стены покрыта синей амальгамой, так что город как бы растворяется в бесконечности неба<sup>95</sup>.

Но, вероятно, наиболее развернутыми архитектурными фантазиями Шеербарта были два романа — "Лезабендио" (1913) и "Мюнхгаузен и Кларисса" (1906). В "Лезабендио" рассказывалась история строительства гигантской стеклянной башни-маяка на астероиде "Паллада". Главный герой романа — инженер, строитель и духовный мистический вождь. "Мюнхгаузен и Кла-

<sup>89</sup> P. Scheerbart. Transportable Städte. - Gegenwart. LXXVI, 9 Okt., 1909, S. 762.

<sup>90</sup> P. Scheerbart. Die Entwicklung der Stadt. — Gegenwart, LXXVII, 18 Juni 1910, S. 497-498.

<sup>91</sup> P. Scheerbart. Das Ozeansanatorium für Heurkranke. — Der Sturm, № 123—24, Aug. 1912, S. 128-129.

<sup>92</sup> P. Scheerbart. Das Luft-Sanatorium. - Gegenwart, LXXVI, 16 Okt. 1909, S. 781-782.

<sup>93</sup> P. Scheerbart. Hausbaupflanzen. - Gegenwart, LXXVII, 22 Jan. 1910, S. 77.

<sup>94</sup> P. Scheerbart. Chinesische Gartenkultur. — Gegenwart, LXXVIII, 9 Nov. 1910, S. 894.

<sup>95</sup> P. Scheerbart. Das grosse Licht — Ein Munchhausen Brevier. Leipzig, 1912, S. 92-97.

рисса" — почти целиком архитектурная фантазия, строящаяся в виде рассказов перекочевавшего в современность барона Мюнхгаузена о чудесах Всемирной выставки в Мельбурне. В Мельбурне в 1880 и 1889 годах действительно были всемирные выставки, но, разумеется, не имевшие ничего общего с фантазиями барона. Между тем сама связь стеклянной архитектуры с всемирной выставкой у Шеербарта показывает, до какой степени мотив универсума в своей первоначальной, "грубой", "выставочной" форме сохраняется в ядре культурного мифа. Свидетельство того — стеклянная выставка в Пекине или идея Шеербарта превратить большой горный массив Шварцвальд во всемирную выставку и одновременно своего рода утопическое государство.

Австралия у Шеербарта — это одновременно и выставка и социально-художественная утопия. Здесь царит движущаяся архитектура, дворцы, башни, острова плавают, летают, находятся в непрерывном движении. Комнатогостиницы, где живет Мюнхгаузен, — это одновременно и своеобразный автомобиль. Архитектура в Мельбурне развивается в основном по двум направлениям — это гигантские сооружения со стеклянными крышами и куполами, преобразующие калейдоскопом своих светящихся стекол огромные горы, и, с другой стороны, это световая парящая в воздухе архитектура, неотличимая по своим принципам от чистой пластики. Шеербарт называет ее "пластикой световых цепей". Главным материалом этой архитектуры является стекло. Огромные цветные стеклянные сооружения парят над Мельбурном. Меняется их освещение, цвет, отдельные их части движутся. Шеербарт описывает поездки в лесу искусственных растений, засеянных стеклянными, фарфоровыми, эмалевыми цветами. Путешествие внутри земли кончается на южном полюсе, где сооружен стеклянный храм. В храмах австралийцев звучит музыка, но запрещены слова и молитвы. Вера в бога здесь "выражается только через возвышенность архитектуры и величайшую тишину"<sup>96</sup>. Роман кончается путешествием духа Мюнхгаузена в мировом пространстве. Дух героя летит в огромной стеклянной трубе, прорывает солнце, попадает в него и обнаруживает внутри "живущие" в нем планеты. Космос, солнце, планеты в финале превращаются в части огромной органоморфной системы (в духе Фехнера), движение внутри которой осуществляется через конструкции из стекла: храмы, туннели, горные калейдоскопы и летающие стеклянные цепи.

В 1912 году Шеербарт познакомился с молодым архитектором Бруно Таутом, сразу же ставшим фанатическим поклонни-

<sup>96</sup> P. Scheerbart. Dichterische Hauptwerke. Stuttgart, 1962, S. 462,

ком писателя. Таут и Шеербарт вступают в активнейшую переписку (письма следуют по несколько раз в день), и архитектор склоняет литератора к большей конкретности, вселяет в него веру в осуществимость безумных проектов. Начинается период активной проповеди новой "победоносной" архитектуры:

"Мы хотим таких стен, которые бы не отгораживали нас от огромного, бесконечного мира. Величайшим является то, что лишено границ <...>. Лишенное границ — это бесконечное мировое пространство <...>. Вот почему мы хотим, чтобы стеклянная архитектура победила все прочие"<sup>97</sup>.

Под влиянием Таута Шеербарт формулирует свод афористических законов новой архитектурной веры — книгу "Стеклянная архитектура" (1914), посвященную Бруно Тауту. Книга сознательно строится как своего рода сакральный текст, состоящий из 111 коротких глав, напоминающих суры Корана. Приведу некоторые образцы этого стеклянного катехизиса:

Глава 18. "И будет так, как если бы земля украсилась сияющими драгоценностями и эмалями. Нельзя вообразить себе это великолепии. И по всей земле разольется блеск, как в садах 1001 ночи. И станет рай на земле, и не нужно будет больше томиться в ожидании рая небесного"<sup>98</sup>.

Шеербарт называет "колыбелью стеклянной культуры" Междуречье, то есть место традиционной локализации рая. Старая метафора оранжереи как искусственного рая здесь накачивается до уровня экстатической квазирелигиозности.

Глава 30.... "Один господин, имени которого я не помню, утверждал, что стекло является источником любого спасения, что человек должен всегда иметь стеклянный кристалл при себе или на письменном столе, что он должен спать в комнате из зеркал и т.д. Все это звучит безумно <...>. На востоке же безумцев оставляют на свободе и чувствуют как пророков"<sup>99</sup>.

Шеербарт превращает стекло в новую религию, которой суждено спасти человека, при этом устанавливая прямую связь

<sup>97</sup> P. Scheerbart. Der Architektenkongress. Ein Parlaments-Geschichte — Friilicht, v.1, № 1, Herbst 1921, S. 26.

<sup>98</sup> Glass Architecture by Paul Scheerbart and Alpine Architecture by Bruno Taut. New York-Washington, 1972, p. 46.

<sup>99</sup> Ibid., p. 50.



с "золотым веком" христианства — средними веками, и "золотым веком" европейской архитектуры — готикой.

Глава 66. "Свободные церкви Америки могут стать первыми, кто будет строить храмы из стекла, сделав, таким образом, первый шаг к стеклянной архитектуре в религиозной сфере.

Здесь должно быть подчеркнуто, что вся стеклянная архитектура отпочковалась от готических соборов. Без них она была бы немислима;

готический собор — это прелюдия" <sup>100</sup>.

По мнению Шеербарта, стеклянная архитектура "превращает дома в соборы" (гл. 104), таким образом трансформируя светскую культуру в культуру тотальной религиозности, или, вернее, "духовности", поскольку, разумеется, никакой развернутой культовой программы писатель не имел.

Глава 111. "Новое стеклянное окружение полностью преобразит человечество..." <sup>101</sup>

Наряду с духовидческой утопией книга Шеербарта, как это вообще свойственно всем его книгам, содержит и множество весьма содержательных конкретных указаний. С одной стороны, подробно излагается система отопления стеклянных домов, сделанных из двуслойного стекла, с другой стороны, обосновывается необходимость башенных стеклянных конструкций. Вместе с тем литератор много пишет о необходимости сочетания стекла с водными поверхностями и потоками (природными аналогами стекла) или фантазирует о красоте прозрачных цветных полов. И, конечно, в книге есть полные лирической фантазии описания сияющей наподобие драгоценного камня Земли, как ее увидят жители Марса или Венеры.

Архитектурные утопии Шеербарта имели широкий резонанс в Германии, но можно предположить, что их влияние распространилось и за пределы германоязычного мира. Например, в России сходные мотивы можно найти в утопии Александра Богданова "Красная звезда" (1908), где жители живут в домах, покрытых вместо крыш синими пластинами стекла, и где полы покрыты стеклянным паркетом <sup>102</sup>. Евгений Замятин в "Мы"

<sup>100</sup> Ibid., p. 66.

<sup>101</sup> Ibid., p. 74.

<sup>102</sup> А. А. Богданов. Красная звезда. — В кн.: А. Богданов. Вопросы социализма. М., 1990, с. 135, 139. Вот как Богданов описывает завод на Марсе:

"Пять громадных зданий, расположенных крестообразно, все одинакового устройства: чистый стеклянный свод, лежащий на нескольких десятках темных колонн, образующих точный круг или мало растянутый эллипс; такие же стеклянные пластинки, поочередно прозрачные и матовые, между колоннами в виде стен". — Там же, с. 138. Мотив стеклянного паркета позже будет использован Эйзенштейном в его проекте "Стеклянный дом". Я не хочу утверждать, что Богданов непосредственно заимствовал у Шеербарта, а не, например, у Герберта Уэллса, который уже в 1899 году в романе "Когда спящий проснется" описывал город под колпаком, похожий на "гигантский застекленный улей". — Г. Уэллс. Избранное, т. 1. М., 1956, с. 333.

трансформировал этот богдановский образ в духе собственной антиутопии<sup>103</sup>. Его стеклянный город с высоты напоминает сияющие кристаллы Шеербарта: "Город внизу — весь будто из голубых глыб льда"<sup>104</sup>; "выпуклый сине-ледяной чертеж города, круглые пузырьки куполов"<sup>105</sup>.

Архитектурные фантазии Велемира Хлебникова поразительно сходны с шеербартовскими. Насколько нам известно, не существует прямых свидетельств о знакомстве Хлебникова с книгами немецкого писателя. Хлебников написал свою декларацию стеклянной архитектуры "Мы и дома" в 1914-1915 годах, то есть сразу же после появления "Стеклянной архитектуры" Шеербарта. Тематическое совпадение двух манифестов почти полное:

"Мы, сидящие в седле, зовем: туда, где стеклянные подсолнечники в железных кустарниках, где города стройные как невод на морском берегу, стеклянные как чернильница, ведут междоусобную борьбу за солнце и кусок неба, будто они мир растений..."<sup>106</sup>, — писал Хлебников.

Хлебников говорит и о движущейся архитектуре совершенно в духе путешествующих комнат из "Мюнхгаузена и Клариссы":

---

<sup>103</sup> О использовании Замятиным мотивов стекла из утопии Богданова см.: K. Lewis and H. Weber. Zamyatin's *We*, the Proletarian Poets, and Bogdanov's Red Star. — In: Zamyatin's *We*. A Collection of Critical Essays. Ed. by G. Kem. Ann Arbor, 1988, p. 201. "Мы" также, вероятно, связан с антиутопией Валерия Брюсова, пьесой "Земля" (1905), в которой люди живут, отделенные от окружающего безжизненного пространства колпаком. Герой пьесы Неватль обнаруживает через огромное окно неведомый человечеству необъятный мир пространства и солнца. Разрушение колпака приводит к гибели людей: "Если мы раскроем крыши, — наш воздух рассеется в пространстве, и мы задохнемся, потому что дышать будет нечем. Час, когда раскроются крыши, будет часом нашей смерти..." — В. Брюсов. Огненный ангел. Спб., 1993, с. 860-861.

<sup>104</sup> Е. Замятин. Избранные произведения. М., 1989, с. 614.

<sup>105</sup> Там же, с. 659.

<sup>106</sup> В. Хлебников. Собрание произведений, т.4. Л., 1930, с. 275.

"Был выдуман ящик из гнутого стекла или походная каюта, снабженная дверью, с кольцами, на колесах, со своим обывателем внутри, она ставилась на поезд (особые колеи, площадки с местами) или пароход, и в ней житель, не выходя из нее, совершал путешествие"<sup>107</sup>.

Город Хлебникова состоит из башен, между которыми висят стеклянные мосты. "Дом-тополь. Состоял из узкой башни, сверху донизу обвитой кольцами из стеклянных кают"<sup>108</sup>. "Дом-чаша; железный стебель 5200 сажень вышиной подымает на себе стеклянный купол для 4-5 комнат"<sup>109</sup>. "На недостижимую высоту вился дом-цветок, с красновато-матовым стеклом купола..."<sup>110</sup> Все эти растительные фантазии, относящие стеклянную архитектуру к области райского сада, также многократно разрабатывались Шеербартом.

Архитектурные фантазии Шеербарта и Хлебникова отражают окончательный распад идеи внутреннего пространства, которое всегда в той или иной степени сопровождало наблюдателя. Это внутреннее пространство может метафорически пониматься как пространство памяти, например, с которым, как у Шатобриана, соотносится видимое, укореняясь в интимном опыте человека. Пространство Шеербарта строится по принципу бесконечного расширения. Растения, цветы играют в этом расширении существенную роль. Гастон Башляр заметил, что дерево входит в структуру фантазмов, так называемой "интимной необъятности":

"Дерево, как любое истинно живое, берется в его бытии, "не знающем границ". Его границы совершенно случайны. Чтобы противостоять случайности своих границ, дерево нуждается в вас, в том, чтобы вы дали ему буйство ваших образов, вскормленных в вашем интимном пространстве, в том пространстве, "которое имеет бытие в вас"..."

Дерево не просто выражает идею бесконечности, оно выражает ее именно в форме прорастания из центра, но эта укорененность в центре, корневая система цветка постоянно отрицается энергией экспансии.

<sup>107</sup> Там же, с. 279.

<sup>108</sup> Там же, с. 283.

<sup>109</sup> Там же, с. 284.

<sup>110</sup> Там же, с. 286.0 разработке хлебниконского мотива стеклянной архитектуры в советской литературе у В. Шкловского и В. Каверина см.: М. Чудакова, Е. Тоддес. Прототипы одного романа. Альманах библиофила. Вып. X. М., 1981, с. 180.

<sup>111</sup> G. Bachelard. The Poetics of Space. Boston, 1969, p. 200.

Цветок у пациентов Гизелы Панков соединяет внешнее и внутреннее наподобие некой ленты Мебиуса. "Интимность бесконечности" в значительной мере связана с этим постоянным переливанием внешнего и внутреннего, в терминологии Башляра, "бытия, не знающего границ", и "бытия в вас". Цветок в европейской традиции (мистическая роза) — архаический символ бесконечности, а по выражению Сен-Мартена, он "видимое соединение всех невидимо существующих свойств, от корня до него самого"<sup>112</sup>.

В начале века Рильке написал несколько стихотворений на архитектурные темы, в которых выразил эту безостановочную систему переходов, внешнего во внутреннее, отныне никак не идентифицируемое с памятью. В стихотворении "Окно-роза" Рильке описал витражную розетку собора, которую он уподобил глазу-воронке, затягивающей взгляд в водоворот зрачка, "чтоб жертву в недрах утопить своих"<sup>113</sup>. С этим стихотворением связано иное — "Капитель". Капитель описывается поэтом как дерево, через которое проходит восходящее движение, завершающееся низвержением. Вот как выглядит рильковская капитель

...с ее запутавшеюся в клубок крылатой  
тварью, сбившеюся в кучу, загадочно-  
трепещущей, прыгучей, и мощною  
листвой, которой сок

взвивается, как гнев, но в перехлесте  
свернувшись, как спираль, на полпути,  
пружинит, разжимаясь в быстром росте

всего, что купол соберет в горсти  
и выронит во тьме, как ливня гроздя,  
чтобы жизнь могла на утро прорасти<sup>114</sup>.

Скручивание капители в спираль создает странное движение поглощения, которое завершается в чаше купола, из которой соки вновь устремляются вниз. Поскольку стеклянная архитектура отказывается от стен, она начинает уподобляться чистому пространственному переходу, формы которого все более тяготеют к метафоре центрального стержня, ствола, беско-

<sup>112</sup> Ph. Knight. Flower Poetics in Nineteenth-Century France. Oxford, 1986, p. 20.

<sup>113</sup> Р. М. Рильке. Новые стихотворения. М., 1977, с. 36. (Пер. К. П. Богатырева.)

<sup>114</sup> Там же, с. 37. (Пер. К. П. Богатырева.)

нечного вихря воронки цветка. То, что у Пакстона казалось исчезающим в пространстве покровом, неожиданно сжимается в фигуру топологически бесконечной струи. Наблюдатель, который еще недавно был внутри стеклянного колпака, незаметно перемещается в наружное пространство, соотносясь со зданием как с чем-то, во что невозможно войти. Метафорой здания оказывается теперь не кокон, не вместилище, а что-то вроде водопада, в который невозможно проникнуть, но в безостановочном движении которого можно участвовать со стороны, взглядом.

Эту метаморфозу наблюдателя хорошо передал Андрей Белый в стихотворении "Осень". Осень описывается им, как зрелище, порождаемое разбитым стеклом:

Огромное стекло  
в оправе изумрудной  
разбито вдребезги под силой ветра чудной...<sup>115</sup>  
Завеса окончательно расколота. Наблюдатель стоит среди  
осыпавшихся стекол.

И что-то страшное мне вдруг  
открылось.  
И понял я — замкнулся круг...<sup>116</sup>

Парадоксальность описания Белого заключается в том, что чувство замкнувшегося круга возникает от того, что стекло разлетается в осколки, то есть именно от бесконечного раскрытия, от прорыва мембраны. Распад замыкающего пространства создает некую центральную ось стеклянной россыпи, которая и организует вокруг себя спираль бесконечного движения.

Сходную модель пространства, создаваемого бесконечным транспарантным расширением, разработал Бруно Таут в утопическом проекте "Строитель мира" (1920)<sup>117</sup>. Этот проект, определяемый Таутом, как "архитектурное зрелище для симфонической музыки", состоит из 28 графических листов, своего рода комикса, или вернее раскадрировки воображаемого фильма. Первый лист изображает сцену с расходящимся занавесом. Открывается пустая сцена, из которой начинает расти здание стеклян-

<sup>111</sup> А. Белый. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 149.

<sup>116</sup> Там же, с. 150.

<sup>117</sup> В. Тaut. Der Weltbaumeister. Hagen, 1920.

ного готического собора. Глаз зрителя приближается к растущей конструкции. Но вместо того чтобы остановиться, наткнувшись на стену, он может бесконечно вдвигаться внутрь сооружения, состоящего из причудливой вязи прозрачных архитектурных кружев. Структура сооружения меняется по мере вхождения взгляда в стекло. Теперь зрителю предстает хаотическое нагромождение расщепленных фрагментов, между которыми, несмотря на их видимую густоту, все равно есть пространство, открытое для движения. Наконец нагромождение элементов становится все менее плотным, и движение открывает новую пустоту, возвращая нас на опустевшую сцену. Но теперь эта сцена представляет собой космос. Появляются звезды. Одна из них — огромный стеклянный кристалл-собор. Затем возникает земля, из которой прорастают дома. Один из этих домов — дом-кристалл — приковывает к себе внимание зрителя. Дом растет. Глаз приближается к нему и вновь входит в него, проникая в его прозрачную структуру, пока она не уступает место новому хаотическому нагромождению абстрактных форм.

Воображаемый фильм Таута, таким образом, строится как циклическое повторение одного и того же движения. Цикличность его обусловлена тем, что движение это не может быть остановлено, оно совершается в сфере тотальной проницаемости. Движение глаза комбинирует мотив бесконечно расширяющегося пространства (стеклянные соборы как будто разрастаются, впуская в себя глаз наблюдателя) и сопровождающей его фрагментации видения. Фрагментация приводит к порогу, за которым вновь возникает пустота, отрывающая движение к новой архитектурной форме. Если себе представить пространство "Строителя мира", то оно все время пульсирует, то расширяясь и расщепляя форму, то сужаясь и вновь собирая форму воедино. Так же как и у Белого, оно строится вокруг центральной оси стеклянной россыпи, организующей спираль бесконечного замкнутого движения.

Но есть в проекте Таута одна странная особенность. Динамический фильм "Строителя мира" почему-то все же описывается Таутом как театральный спектакль; он начинается и кончается с изображения занавеса и сцены. Это означает, что Таут мыслил свое безостановочное проникновение в пространство одновременно как неподвижность зрителя в театральном зале. В каком-то смысле такое представление мотивировано. Ведь стекло одновременно предполагает прозрачность, отсутствие препятствия для взгляда и непроницаемость, твердость, исключаящие физическое в него проникновение.

Путешествие глаза в "Строителе мира" отчасти напоминает рассуждения Пристли (см. главу "Покров") о проницаемости прозрачной материи на уровне атомов, на котором перестает быть релевантной несовместимость материального и духовного.

Однако, вероятно, ближайшим источником идеи движения, сочетаемого с неподвижностью, были популярные в начале века спекуляции на тему четвертого измерения. Один из мотивов, связанных с представлениями о четвертом измерении, касался движения внутри "гиперпространства", не сопровождающегося перемещением в пространстве. Этот мотив может быть найден у Альфреда Жарри (о котором речь пойдет в главе "Клинамен"), Франтишека Купки, Гастона де Павловски и др.<sup>118</sup> Павловски, например, в своей книге "Путешествие в страну четвертого измерения" (1912) описывал такое движение как "преображение (transmutation) атомов времени" :

"Поскольку мир четвертого измерения континуален, в нем невозможно никакое движение в вульгарном смысле этого слова, подобное тому, которое происходит в подвижном трехмерном мире. Перемещение происходит с помощью обмена качествами между соседними атомами; если же воспользоваться грубым образом, то, когда корабль перемещается, атомы воды перед ним преобразуются в атомы корабля, в том время как позади атомы корабля преобразуются в атомы воды<sup>119</sup>

У Таута мы имеем картину близкую той, которую нарисовал Павловски. Наблюдатель остается на месте, сама материя медиума — стекла — постоянно трансформируется на наших глазах, расщепляясь, разрезаясь, теряя и обретая форму, как будто атомы корабля преобразуются в воду, а вода в корабль. Метафора четвертого измерения несомненно играет существенную роль в понимании транспарантности в начале XX века. Я, однако, не буду на ней задерживаться. Экскурс в этом направлении завел бы нас слишком далеко.

## 4

Взрыв интереса к Шеербарту и стеклянной архитектуре во второй половине 1910-х годов обусловлен целым рядом причин. На-

---

<sup>118</sup> Подробный комментарий по этому поводу можно найти в книге: L. D. Henderson. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, 1983.

<sup>119</sup> G. de Pawlowski. *Voyage au pays de la quatrième dimension*. Paris, 1962, p. 79.

чало Мировой войны практически лишило архитекторов работы, строительство прекратилось. Отсюда резкое повышение интереса к сфере чистой умозрительности — всякого рода градостроительным утопиям. Культурный миф, созданный вокруг стеклянной архитектуры, отвечал чаяниям художников, столкнувшихся с ужасами военной действительности. Идеи мирового единства, сказочного мирного рая значительно актуализировались.

Человечество нуждалось в радикальном преображении. Резко упал престиж политических деятелей, как вождей наций. Символистами давно разрабатывался культ художника-сверхчеловека, претендовавшего на роль будущего вождя (особенно интенсивно в кружке Стефана Георге). Этот культ долго не продержался. На смену ему приходит культ художника-практика, инженера, строителя, способного противопоставить интеллектуальному эстетству реальное дело — такой как Лезабендио из романа Шеербарта. И, наконец, глубочайший кризис, в который была ввергнута Европа, взывал к духовному возрождению, многими понимавшемуся в категориях возрождения религиозного чувства или строительства новой гуманистической церкви. Миф о стекле соответствовал всем этим настроениям. Кроме того, он отвечал и некоторым более конкретным художественным поискам своего времени. Например, поискам нового, "сильного", органического стиля в архитектуре. Эклектика уже отчасти была вытеснена модерном, предложившим относительно эффективный принцип стилиобразования на основе органоморфности (игравшей выдающуюся роль и в стеклянном мифе). Но модерн в новой обстановке выступал как идеологически слабый стиль, ориентированный на буржуазный индивидуализм (не случайно модерн наиболее эффективно развивался в сфере строительства особняков, церковная архитектура, например у Гауди, явление для модерна исключительное).

Поиски новой соборности и резкое неприятие буржуазного сознания новым поколением художников выдвинули на первый план готику. Но не практическую неоготику конца века, а скорее готический идеал. Вильгельм Воррингер, сыгравший заметную роль в этой духовной переориентации, утверждал, что готический дух есть национальный немецкий дух, чья формообразующая воля тянется через века. Готика превращается в принцип, формулируемый в следующих выражениях:

"...то, что удастся выразить готической архитектуре, выражается ею <...> вопреки камню. Ее выражение строится не на материи, но через отрицание последней, только через состояние дематериализации



<...>. Противоположностью материи является дух. Дематериализовать камень означает одухотворить его"<sup>120</sup>.

Такого рода переосмысление готики началось, конечно, задолго до Воррингера. Рескин в "Семи светильниках архитектуры" (1849) уже видел в готическом соборе своего рода модель транспаранта, в котором архитектура — не что иное, как сцена манифестации света. По его мнению, в готическом храме

"...внимание приковано к формам проникновения, иначе говоря, света, видимого изнутри, а не к промежуточному камню. Все грация окна заключается в очертаниях его света (outlines of its light)"<sup>121</sup>.

Рескин дает выразительное описание того, как свет проникает через звездный узор окна, который как будто переносится внутрь здания, так что сама звезда повисает над головой верующих. Он описывает этот феномен как окончательную победу света над "грубостью промежуточного пространства", то есть собственно над самой каменной арматурой здания.

Воррингер во многом лишь развивает его идеи, но уже в ином историческом контексте. Теперь прямой наследницей готики выступает стеклянная архитектура, поскольку именно в ней осуществляется дематериализация материала. Правда, Воррингер указывает, что в готике одухотворение происходит вопреки материалу, силой художественного духа, а в стеклянной архитектуре как бы пассивно, "только на основе нового материала"<sup>122</sup>, но духовная генеалогия стекла от этого не страдает.

Эрнст Блох в "Духе утопии" (1918, 1923) видит в готике воплощение органоформности, в котором Я теряет очертания и становится бесформенным, распространяясь на весь окружающий универсум. При этом растворение материи в свете понимается им как тотальное органоформное преображение мира:

"...свет бежит, множится, горит в этих камнях, в этих статуях, в этой обители человеческого сердца; <...> стена снесена, многоцветные окна открываются на необъятный пейзаж, мы окружены любовью, окружены небесными сонмами..."<sup>123</sup>

<sup>120</sup> Worringer W. Formprobleme der Gotik. Munchen, 1911, S.68—69.

<sup>121</sup> J. Ruskin. The Seven Lamps of Architecture. London-New York, 1907, p. 58.

<sup>122</sup> Worringer W. Formprobleme der Gotik, S. 72.

<sup>123</sup> E. Bloch. L'esprit de l'utopie. Paris, 1977, p. 39.

Возврат к готике превращается в новое мессианство. Карл Шефлер, например, призывал "превратить слово "готика" в девиз особой программы и выступить за вождя к новой цели — готическому духу"<sup>124</sup> Возведение нового собора и создание новой готики становятся объектом острых дискуссий в 1919— 1921 годах<sup>125</sup>. Идея нового собора и стеклянной готики фетишизируется в кружке Бруно Таута. Против нее выступает ряд оппонентов, считающих, что "великий дух" порождает великую архитектуру, а не наоборот. Среди критиков программы новой сакральной архитектуры — Теодор Хойс, Эмиль Фадер, Пауль Фехтер. Во многих проектах, впрочем, готический собор выступает как чистая метафора. На гравюре Лионеля Файнингера, украшавшей манифест Баухауза, изображен готический собор, увенчанный тремя звездами<sup>126</sup>. Понятно, что прямое возрождение готики никак не входило в программу Баухауза. Шеербартовское увязывание церковной архитектуры и стекла в числе прочего опиралось на одну локальную традицию: церкви стеклодувов в Богемии и Баварии. Эти церкви, изнутри украшенные цветным стеклом, производили, по свидетельствам очевидца, магическое впечатление: "В глубине висела люстра, великолепная, как крона стеклянного волшебного дерева <...>. Мерцали жаром цветные стекла. Повсюду игра перезвонов: стеклянные картины, стеклянные светильники, фонари паломников на стеклянных шестах. Стекло! Стекло!"<sup>127</sup>

В 1914 году Бруно Таут переходит к практической реализации программы Шеербарта. Он иллюстрирует возможности стеклянной архитектуры в своем павильоне стеклянной промышленности на кельнской выставке Веркбунда. Стеклянный павильон Таута имел чрезвычайно широкий резонанс. На бетонном цоколе Таут возвел четырнадцатигранный стеклянный барабан, увенчанный стеклянным куполом кристаллической формы. Внешне здание задумывалось как храм-кристалл. Вокруг него располагались стеклянные шары — прямые отголоски фех-

<sup>124</sup> K. Scheffler. *Der Geist der Gotik*. Leipzig, 1917, S. 106.

<sup>125</sup> См. G. Lindahl. *Von der Zukunftskathedrale bis zur Wohnmaschine*. Deutsche Architektur und Architekturdebatte nach dem ersten Weltkrieg. — *Idea and Form. Studies in the History of Art*. Stockholm, 1959, S. 258.

<sup>126</sup> Звезды, вероятнее всего, символизируют рождение мессии и отсылают к вифлеемской звезде. Об интерпретации этого символа см.: R. Banham. *The Glass Paradise*. — *The Architectural Review*, v.125, № 745, Febr. 1959, p. 89.

<sup>127</sup> J. Bau. *Die Glasmacher in Bohmer-und Bayerwald in Volkskunde und Kulturgeschichte*. Regensburg, 1954, S. 129.

неровских и шеербартовских органоморфных фантазий. Здание с шарами по периметру задумывалось как модель органической вселенной. Под куполом размещался выставочный зал. Фасетчатое покрытие купола было сделано из двойных стекол. Снаружи оно было облицовано зеркалами, изнутри цветными стеклами. На первом этаже размещался семиступенчатый водный каскад (райский водопад). Тут же в нише был скрыт калейдоскоп, который беспрерывно проецировал меняющийся поток цветного света. Ночью здание освещалось изнутри и выглядело настоящим цветным кристаллом. Здание было непосредственно связано с колористическими поисками в сфере живописи, которые, как я уже упоминал, часто интерпретировались сквозь коды мифологии стекла. Таут хотел оформить свой "храм" "световыми композициями Делоне"<sup>128</sup>. В стеклянные стены здания была вмонтирована живопись на стекле Макса Пехштейна, Яна Торна-Приккера, Йозефа Маргольда и других. Здание было посвящено Шеербарту, который присутствовал на церемонии открытия и написал для четырнадцати граней барабана 14 лозунгов, вроде следующих: "Свет пронизывает мир и получает жизнь в кристалле", "Стекло открывает новую эпоху, кирпичные здания приносят лишь зло"<sup>129</sup>.

Сразу же после окончания Первой мировой войны, прервавшей новые начинания в архитектуре, Таут собирает вокруг себя группу молодых энтузиастов, полных решимости реализовать шеербартовский миф. В ноябре 1918 года в Берлине создается "Рабочий совет искусств", организованный по модели Советов рабочих депутатов. Лидером Совета становится Таут. Эта художественная организация мыслит себя как полномочного представителя народной воли в сфере искусств. Главную роль в Совете играют архитекторы. В декларациях Совета, в значительной части написанных Таутом, зодчий, выражающий волю народа, провозглашается новым вождем нации. В августе 1918 года один из ведущих теоретиков группы и фанатический поклонник Шеербарта Адольф Бене писал:

"Мир прежде всего — это строительство, не живопись и не скульптура. Строительство — это искусство мира <...>. Архитектура совершенно свободна от человеческого в земном смысле слова <...>. Она может выражать космическое. В то время когда архитектура просто и

<sup>128</sup> K. Junghanns. Bruno Taut 1880-1938. Berlin., 1983, S. 28

<sup>129</sup> Cit in: D. Sharp. Paul Scheerbarts Glass World. In: Glass Architecture by Paul Scheerbart... p. 14.

непосредственно продолжает космическое здание, живопись и скульптура должны обследовать то, что уже сформировано в космосе"<sup>130</sup>.

В своем космостроении Бене призывал следовать духу Фехнера и Шеербарта.

Вдохновленные пафосом ноябрьской революции, участники Совета были готовы взять на себя эти сверхчеловеческие задачи. В апреле 1919 года Совет организовал выставку неизвестных архитекторов. В начале 1919 года в Веймаре открылся Баухауз, по своей программе родственный Рабочему Совету. Группа Таута издает книги, создает множество фантастических проектов, в большинстве своем нереализованных, и активно занимается теоретизированием, в значительной степени лежащим в русле мифотворчества. Эта теоретическая работа наиболее интенсивно ведется в частной переписке группы. Идущие по цепочке письма-манифесты образуют единство, самими участниками переписки охрещенное "Стеклянной цепью" (1919—1920). Тексты "Стеклянной цепи" чуть позже ложатся в основу публикаций созданного Таутом в Магдебурге журнала "Фрюлихт" ("Рассвет") (1920-1922).

В центре всей деятельности группы — стекло. Бене, повторяя аргументацию Воррингера, связал стекло с космизмом:

"Ни один материал так решительно не преодолевает материю как стекло. Стекло — это совершенно новый, чистый материал, в котором материя расплавляется и переплавляется. Из всех материй, которые мы имеем, оно более всего тяготеет к стихиям. Оно отражает небо и солнце и подобно светящейся воде <...>. Стекло функционирует как вне-человеческое, как более чем человеческое"<sup>131</sup>.

Наиболее развернутые архитектурные утопии группы принадлежали самому Бруно Тауту и были выражены им в трех книгах Совета: "Городской венец" (1919, начата в 1916), "Альпийская архитектура" (1919), "Уничтожение городов" (1920). Во всех книгах речь шла об уничтожении мегаполисов и их замене утопическими поселениями, в центре которых неизменно располагался кристаллообразный стеклянный дворец-храм. В "Уничтожении городов" Таут напечатал проект поселения в виде гигантского стеклянного цветка, растущего из земли"<sup>132</sup>,

<sup>130</sup> A. Behne. Die Wederkehr der Kunst. Leipzig, 1919, S. 43-44.

<sup>131</sup> Ibid., S. 67.

<sup>132</sup> Ср. у А. Стриндберга в "Игре снов" (1902) замок, растущий из земли к свету подобно цветку. — А. Стриндберг Игра снов. Избранное. М., 1994, с. 423.

"Альпийская архитектура" — проект преобразования гор в стеклянные дворцы-кристаллы — завершается фантазиями на темы космической архитектуры. В этой книге помещен проект "хрустального дома в горах". "Построенный целиком из цветного хрусталя. В районе снежных полей и ледников. Молитва, невыразимая тишина. Храм Тишины"<sup>133</sup>. Этот храм, напоминающий австралийский храм молчания Шеербарта, соединяет воедино мифологию стекла, льда и горы. Символизм горы, завораживавший еще ранних романтиков, получил мощный импульс у Вагнера и Ницше. На рубеже веков в культурном мифе горы чрезвычайно усиливается один момент — гора постоянно интерпретируется в терминах устремленности к свету. В 1909—1911 годах Э.Мунк готовит роспись для университета в Осло, в центре которой "человеческая гора" смутной кристаллической формы, устремленная к солнцу

В 1908 году Густав Ле Руж в романе "Пленник планеты Марс" описывает странную стеклянную гору, гребень которой, сделанный из чистейшего хрусталя, таким образом отражал лучи солнца, что концентрировал их в горной долине, создавая особый тропический микроклимат. В долине, согретой этими горными параболическими зеркалами, располагался рай с огромными цветами, похожими на человеческие глаза. "Эта долина, — замечает Ле Руж, — в принципе могла рассматриваться как усовершенствованная оранжерея невероятных размеров"<sup>134</sup>.

Эти квазисимволистские фантазии в деятельности Совета приобретают более конкретные черты. Речь идет о вторичной разработке социальной утопии, но не в духе утопического социализма, а в духе символистской утопии. Карл Шмидт-Роттлюфф мечтает о горном городе новохристианской общины<sup>135</sup>.

Стриндберг принадлежал к тому же берлинскому кружку, что и Шеербарт (в него же входили фанатик готики С. Пшибышевский и автор фантазии о стеклянном городе П. Хилле). Проект растущего цветка-города у Таута безусловно восходит к этим художественным утопиям рубежа веков и разрабатывается неоднократно в том числе и в его театральных и кинематографических проектах - пьесе-фильме "Строитель мира" (1920) и в пушенном по "Цепи" сценарии "Галоши счастья" (1920). В обоих случаях растущие как цветы стеклянные дома переходят в тему космической архитектуры. На развитие мотива дома-цветка оказали влияние также стеклянные вазы стиля модерн, делавшиеся такими мастерами как Галле и Тиффани в виде цветов. Об отношении Шеербарта к Тиффани см.: R. Banham. Op. Cit., p. 89.

<sup>133</sup> Glass Architecture by Paul Scheerbart and Alpine Architecture by Bruno Taut, p. 121.

<sup>134</sup> G. Le Rouge. Le prisonnier de la planete Mars. Paris, 1976, p. 285. Характерно, что герой достигает Марса в результате спиритического астрального путешествия,

<sup>135</sup> Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin. Charlottenbourg, 1919, S. 91.

Цезарь Кляйн о фантастическом городе, "увенчанном собором великого неизвестного бога, взметнувшейся вверх пирамиде из золотого стекла, граненой тысячью кристаллических граней"<sup>136</sup>. Возрождение человечества планируется на основе какой-то неясной космической веры, бог которой неизвестен. Тема новой религии — одна из самых популярных в писаниях Совета и "Стеклянной цепи". Ее догматика лежит целиком в русле символистской метафорики шеербартовско-фехнеровского толка. Вокруг Таута объединились люди чрезвычайно разных художественных устремлений. В "Стеклянную цепь" входили: Карл Крайль, Пауль Гещ, Ганс Шароун, Якобус Геттель, Ганс Ханзен, Август Хаблик, Макс Таут, Вильгельм Бюкман, Герман Финстерлин, Василий Лукхардт, Вальтер Гропиус и Бруно Таут. К группе примыкал и Адольф Бене. Общий мистериальный пафос объединял всех.

В "Стеклянной цепи" фигурировал текст Хаблика, в котором целью группы провозглашалось строительство новой книги: "Книги", которая сделает ненужными и заставит забыть все Библии и Кораны, все "святые" писания — в той мере, в какой в ней говорилось бы о религии творения — в той мере, в какой она и была бы религией творения"<sup>137</sup>. Речь идет о новом демиургизме, приравнивающем архитектуру творению мира, о новой религии и новом священном писании. Не случайно, конечно, в среде немецких экспрессионистов "Листья травы" Уитмена были превращены в своего рода священный текст<sup>138</sup>. Именно Уитмену принадлежала претензия на создании новой библии, написанной на листьях нового Эдема. И не случайно, конечно, Макс Таут, брат Бруно, пишет о видении "домов, растущих на деревьях вместо листьев"<sup>139</sup>. Таким образом, стремление к органоморфности, оранжереинный миф оформляются в новый мифологический узел. Бруно Таут, подписывавший свои письма в "Стеклянной цепи" псевдонимом "Стекло", подхва-

<sup>136</sup> Ibid., S. 49.

<sup>137</sup> Die Glaseme Kette. Visionare Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut 1919-1920. Berlin, 1963, S. 16.

<sup>138</sup> L.-G. Buchheim. Die Kunstlergemeinschaften Briicke. Feldafing, 1956, S. 37—39.

<sup>139</sup> Die Glaserne Kette. S. 20. Ср. с мотивом стеклянной книги у В. Хлебникова:

"Город стеклянных страниц,  
Открывающий их широким цветком днем  
И закрывающий на ночь". — Хлебников В.

Собрание произведений, т.5. Л., 1933, с. 89.

тывает хабликовскую тему книги (вся "Стеклянная цепь" может пониматься как стеклянная книга), но уже интерпретирует ее в категориях Грааля (известно, что Грааль понимался не только как кристаллическая чаша, но и как мистериальная книга) и называет всю деятельность группы "мистерией"<sup>140</sup>. И, наконец, Герман Финстерлин, возможно, наиболее оригинальный теоретик группы, пускает по "Цепи" грандиозную в своей поэтической патетике мистирию "Восьмой день", Финстерлин рисует картину жизни космоса, поданную в архитектурных образах. Здесь все пульсирует, движется напряженно лучащейся плазмой, переживающей катастрофические мутации. И в центре огромного мирового здания вращается "калейдоскоп бесконечной всеприродности"<sup>141</sup> (ср. с калейдоскопом в стеклянном павильоне Бруно Таута).

Невообразимые, похожие на искаженные улитки и фантастические завитки здания в проектах Финстерлина — это радикальная попытка синтезировать в конструкции весь набор новых архитектурных мифологем. Архитектор пытается найти баланс "между кристаллом и аморфностью", как баланс между статикой и движением, конструктивностью и органоморфностью: "Внутри новых домов люди не будут чувствовать себя обитателями сказочной кристаллической друзы, но обитателями внутренностей живого организма"<sup>142</sup>. Финстерлин снабжает свои ни на что не похожие дома стеклянными полами, призванными "выбить" человека из жилья в бесконечное "вегетативное" пространство. И, конечно, новый дом для него — это "Грааль, ежедневно вновь наполняемый силами нашей пульсирующей земли"<sup>143</sup>.

Проекты Финстерлина — самые фантастические и смелые в деятельности группы. Но по существу почти во всех работах участников Совета и "Цепи" прорабатывается один и тот же культурный миф. Василий Лукхардт в 1920 году создает проект церкви в виде кристалла. Хаблик делает макеты и наброски зданий, похожих на стеклянные кристаллические друзы, Ганс Шароун придумывает здания в виде цветов, Йоханнес Мольцан делает свой стеклянный кристалл, Макс Таут придумывает "Народный дом" в Грюневальде в виде кристаллического цветка и широко использует растительно-кристаллические формы в иных проектах и т.д. Даже у архитекторов, казалось бы, до-

---

<sup>140</sup> Die Glaseme Kette, S. 39.

<sup>141</sup> Ibid., S. 32.

<sup>142</sup> H. Finsterlin. Innenarchitektur. - Frulicht, 1 Jg, H.2, Winter 1921-1922, S. 36.

<sup>143</sup> Ibid., S. 36.

вольно далеких от культа стекла, таких как Ганс Пельциг или Эрих Мендельсон, очевидны отголоски данного культурного мифа. Мендельсон, например, строил свою знаменитую башню Эйнштейна как набросок будущего собора. Башня должна была поглощать свет сверху и с помощью зеркал отражать лучи в подземелье<sup>144</sup> совершенно в духе "светоуловительной башни" из "Лезабендио" Шеербарта.

В том же идейном ряду следует рассматривать и более известные и менее утопические проекты того же времени — проект стеклянного небоскреба на Фридрихштрассе (1919) Миса ван дер Роз, его же проект стеклянной башни (1921) или "Стеклянную башню" Франка Ллойда Райта, с его идеями "органической архитектуры" и культом стекла, выраженном совершенно в категориях Тауга-Бене<sup>145</sup>.

Здесь, разумеется, нет возможности даже коротко остановиться на десятках проектов стеклянных домов, созданных участниками группы Тауга и архитекторами, оказавшимися в круге их идей.

Мистериальное напряжение мифа стало резко падать к середине 20-х годов. Архитекторы нашли работу. Стеклянные дома стали внедряться в жизнь и соответственно терять свое утопическое измерение. Социально-духовной революции, ожидавшейся от широкого внедрения стекла, не произошло. Показательно, что сам Бруно Тауг чрезвычайно быстро отошел от культа стекла, так что построенные им в двадцатые годы жилые районы имеют мало общего с культивировавшейся им архитектурной утопией. Мифологическим анахронизмом выглядит, например, представленный в 1928 году на конкурс церковной архитектуры проект стеклянной церкви на горе, выполненный Петером Грундом, где верующий должен был проникать вглубь скалы к водному каскаду, а затем к святилищу, над которым горел разноцветными огнями стеклянный свод<sup>146</sup>.

Архитектурное мессианство погибло, столкнувшись с жизненными реалиями.

\*\*\*

Закономерно утопия тотальной прозрачности переносится из архитектуры в область иллюзий, в частности в кинематограф.

<sup>144</sup> G. Lindahl. Op. Cit. S. 257-258.

<sup>145</sup> См.: F. L. Wright. Die Mechanisierung und die Materialien. — Die Form, 6 Jg, H.9, 15 Sept. 1931, S. 342.

<sup>146</sup> U. Conrads, H. G. Sperlich. Phantastische Architektur. Stuttgart, 1960, S. 159.



по самой своей сути функционирующий в режиме транспаратности<sup>147</sup>. Среди неосуществленных замыслов Сергея Эйзенштейна есть один особенно необычный. Это замысел фильма "Стеклянный дом". Известно, что Эйзенштейн был особенно увлечен этим проектом, когда в 1930 году по приглашению фирмы "Парамаунт" оказался в Голливуде. Фильм поставлен не был. Существо эйзенштейновского замысла особенно трудно поддается реконструкции. Идея зрела медленно и так до конца и не обрела ясных очертаний<sup>148</sup>. Айвор Монтегю, сотрудничавший с Эйзенштейном в Америке, вспоминает: "Он не мог изложить свою идею кому бы то ни было, потому что сам еще не представлял ее себе достаточно ясно"<sup>149</sup>. Некий принцип постановки был очевиден: действие должно было происходить в доме со стеклянными стенами, полами и потолками, но конкретные сюжетные перипетии Эйзенштейну никак не давались. Были перепробованы, но безуспешно, лучшие голливудские сценаристы, наконец, Сергей Михайлович даже обратился за помощью к психоаналитику доктору Рейнольдсу, "чтобы выявить препятствие, мешавшие ему самому придумать сюжет "Стеклянного дома""<sup>150</sup>.

Осуществленная Наумом Клейманом публикация материалов, касающихся "Стеклянного дома", дает возможность высказать некоторые суждения об этом легендарном замысле. Сюжет фильма так, по-видимому, до конца и не сложился. Но зато проясняются его идейные предпосылки. Более или менее очевидно, что замысел был так или иначе связан с рассмотренными выше немецкими архитектурными утопиями. "Выдумано в Берлине, Hotel Hessler, № 73, середина апреля 1926 г."<sup>151</sup>, — записывает Эйзенштейн. Таким образом, проект фильма возникает в Германии. Вероятно, Эйзенштейн встречался с Таутом и Бене. Бене был членом правления Общества друзей новой России и был в СССР в 1923 году, Таут также был активным членом этого общества и многократно посещал СССР, начиная с

<sup>147</sup> О взаимоотношениях кинематографа и стеклянной архитектуры см.: M. Lampolski. Le cinema et l'architecture utopique. — Iris, № 12, Cinema et l'architecture. Paris, Klincksieck, 1991, pp. 39-46.

<sup>148</sup> Этапы формирования замысла рассмотрены в кн.: O. Bulgakowa. Sergej Eisenstein — drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie. Berlin, 1996, S. 112-118.

<sup>149</sup> А. Монтегю. В Голливуде. В кн.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974, с. 234.

<sup>150</sup> Там же, с. 235,

<sup>151</sup> Там же, с. 94. В ином месте Эйзенштейн уточняет: "Изобретен он в Берлине. Hotel Hessler; Kant-Strasse. Под влиянием стеклянных попыток архитектуры". — Там же, с. 96.

1926 года<sup>152</sup>. В библиотеке Эйзенштейна сохранились немецкие журналы, содержащие материалы по истории стеклянной архитектуры, в том числе статьи Людвиг Хильберсхаймера "Стеклянная архитектура" с достаточно подробным изложением идей Шеербарта и описанием деятельности Бруно Тауга<sup>153</sup>. У него же хранился журнал "Дас Нейе Берлин", издававшийся Адольфом Бене, со статьёй С. Фридлендера о Шеербарте и сообщением о создании "Общества Пауля Шеербарта"<sup>154</sup> и т.д.

Эйзенштейн определил жанр фильма как "мистерию"<sup>155</sup>. Он включил в него эсхатологические и новозаветные мотивы, правда, часто в эксцентрической обработке. Первоначально в проекте возникает "идеалист под Иисуса Христа", затем во второй части набросков к либретто — "Поэт, Христос или Инженер". Затем следует довольно загадочное "разъяснение": "В варианте "Бог-отец и Иисус":

"Старик сотворяет Дом и дает его "людям". Потом исчезает. "Иисус" приходит и умирает и т.д."<sup>156</sup>. В ином месте стеклянный дом назван "новым раем"<sup>157</sup>.

Мистериальность и пародийное мессианство замысла отсылают к рассмотренному культурному мифу. Сотворение Богом-отцом дома, как рая, соответствует всей оранжерейной линии мифа. Затем приходит Мессия-Поэт-Инженер. Миф берется в фазе мистериальной светофании, как способа духовного преображения человечества: "Некто пришел и открыл нам глаза", "Он провозносит гуманистическую речь на гуманистической конференции"<sup>158</sup> и т.д. В результате, однако, вместо нового человека, нового Адама, о котором мечтали последователи Шеербарта, возникает "искусственный человек" (Робот)"<sup>159</sup>, который разрушает дом. Крах утопии приводит к самоубийству мессии. Оппозиция "утопический социализм — мистический стеклянный собор" прямо

<sup>152</sup> И. В. Коккинаки. Советско-германские архитектурные связи во второй половине 20-х годов. В кн.: Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М., 1980, с. 125—127.

<sup>151</sup> L. Hilbersheimer. Glasarchitektur. - Die Form, 4Jg. H. 19,1 Okt. 1939, S.521-522.

<sup>154</sup> Das Neue Berlin, H. 2, Feb. 1929, S. 43.

<sup>155</sup> "Стеклянный дом" С. М. Эйзенштейна. К истории замысла. — Искусство кино, №3, 1979, с.112.

<sup>156</sup> Там же, с. 109.

<sup>157</sup> Там же, с. 99.

<sup>158</sup> Там же, с. 108.

<sup>159</sup> Там же.

выражена в замысле: "Разбиваемому стеклянному дому противопоставить закладываемый на этом месте идеальный коллективный поселок-коммуну"<sup>160</sup>. И, наконец, в набросках к сценарию разбросано много косвенных цитат и намеков на устойчивые мотивы стеклянного мифа. Эйзенштейн пишет об "уничтожении светом стекла как материала"<sup>161</sup>, неоднократно упоминает о холоде стекла (мотив льда): "Идущий за стенами снег и "тропичность" первых планов"<sup>162</sup>, — отмечает он. Тут же похороны в стеклянном гробу и многократно повторенный мотив потопа, водопада, бассейна в стеклянном доме, пола из воды и т.д. Можно предположить, что это иронический отыгрыш библейских мотивов и одновременно намек на стеклянный павильон Тауга.

В данном случае, однако, существенны не столько мотивные переключки замысла Эйзенштейна с мифологией стекла, сколько то, каким образом этот замысел радикально проблематизировал позицию наблюдателя, до крайности дестабилизированную всей ситуацией тотальной прозрачности. По мнению Оксаны Булгаковой, Эйзенштейн пытался выявить несостоятельность конструктивизма в его попытках упорядочить хаос действительности идеально прозрачными и функциональными структурами<sup>163</sup>. Франсуа Альбера считает, что главным парадоксом воображаемого пространства эйзенштейновского фильма является то, что,

"приближаясь к границам логики транспарантности, кинематографическое изображение максимально удаляется от сцентрированной модели визуальной пирамиды, смещаясь в сторону коллажа, ассамбляжа поверхности, ставшей прозрачной, текучей, поверхности, в которой "текут" расположенные на разном расстоянии предметы, увиденные с разных точек зрения"<sup>164</sup>.

И это действительно так, Эйзенштейн отмечает, что принципом его видения в фильме будет наложение одного изображения на другое, происходящее в ином пространстве и види-

<sup>160</sup> Там же, с. 97.

<sup>161</sup> Там же, с. 96.

<sup>162</sup> Там же, с. 101.

<sup>163</sup> О. Bulgakowa. Op. Cit., S. 120-121.

<sup>164</sup> E. Albers. Destruction de la forme et transparence au cinema et dans les arts plastiques. — Les Cahiers du Musee National d'Art Moderne, № 48, ete 1994, pp. 54—55. См. также: F. Albers. Formzerstörung und Transparenz. Glass House — vom Filmprojekt zum Film als Projekt. — In: Eisenstein und Deutschland. Berlin, 1998, S. 123-142.

мое через прозрачный пол. Речь идет действительно о своеобразном нарастании хаоса или, вернее, его коллажной организации.

По сути дела, речь идет не о выходе наблюдателя наружу, но, наоборот, о парадоксальном вторжении мира внутрь, о его коллажном приближении к глазу наблюдателя, в чем-то напоминающем "Строителя мира" Таута. Результатом такого приближения мира оказывается частичная слепота. Мотив слепоты удивительным образом один из самых устойчивых в сценарии. Внешне это мотивируется тем, что люди, постоянно выставленные напоказ, "не хотят видеть":

"Мы не видим друг друга".

Начать с показа дома и после подчеркнуть, что люди не видят друг друга — они *не хотят видеть* друг друга"<sup>165</sup>.

В тот момент, когда мессия открывает им глаза и они начинают видеть, они "воздвигают стены между собой". Прозрачная стена в таком контексте оказывается знаком открывшегося видения, и одновременно дистанцированности, которую она как стена вводит в тот мир плоскостного ассамбляжа, создаваемого тотальной прозрачностью. Эйзенштейн, например, указывает, что через стеклянные стены не проходит звук — видимое на акустическом уровне задается как предельно отчужденное.

То, что зрение у Эйзенштейна нуждается в отделении, в дистанцировании, связано не просто с некой эпистемологической дилеммой, предполагающей дистанцию от любого объекта рефлексии, речь идет по существу о чисто невротической реакции наблюдателя, утратившего свое место в мире. Я думаю, что именно с утратой этой дистанции и связана поразившая режиссера блокировка письма. Ситуация, разыгрывающаяся в "Стеклянном доме", может быть сформулирована следующим образом: тотальная транспарантность делает меня слепым, когда же я обретаю зрение и обнаруживаю на месте тотальной прозрачности стеклянную стену, открытость мира неожиданно преобразуется в удушающий колпак, стеклянный гроб. В пределе прозрачность может существовать лишь в режиме слепоты к той стеклянной завесе, которая делает мир видимым.

<sup>165</sup> "Стеклянный дом" С. М. Эйзенштейна, с. 107.

## V Водопад

# 1

В "Стеклянном доме" Эйзенштейна комнаты периодически заполняются водой. Например,

"...человек тонет на глазах у всех (от сломавшегося крана), и боятся открыть дверь, чтобы вода не залила соседние комнаты..."<sup>1</sup>

Или:

"Тонущего в комнате человека (трагически) дать от фарсовой сцены лопнувшего бассейна с морскими львами (?). <...> Schwimmbad [бассейн] в середине здания. Столовая под ним с плавающими и ныряющими girls на потолке"<sup>2</sup>.

Эйзенштейн не одинок, описывая видения залитого водой дома. В поэме "Про это" Маяковский описывает затопление его комнаты Невой. Стены комнаты исчезают, и поэт неожиданно оказывается не в своей постели, а в воде: "Рябит река. Я в середине"<sup>3</sup>. В "Мистерии Буфф" появляется апокалиптическое видение всеобщего разжижения мира и домов, обрушивающихся водопадом:

...гранитные кучи стоиц  
и самого солнца недвижная рыжина, —  
все стало как будто немного текуче,  
ползуче немного,  
немного разжижено.  
Потом как прольется!  
Улицы льются,  
растопленный дом низвергается на дом.

<sup>1</sup> "Стеклянный дом" С. М. Эйзенштейна. К истории замысла. — Искусство кино, № 3, 1979, с. 99.

<sup>2</sup> Там же, с. 99.

<sup>3</sup> В. В. Маяковский. Сочинения в 2-х т., т. 2. М., 1988, с. 184.

Весь мир,  
в доменных печах революцией расплавленный,  
льется сплошным водопадом<sup>4</sup>.

Любопытно, что совершенно сходные мотивы обнаруживаются гораздо раньше, например, в романе Гюисманса "На рейде", где в видении героя стена "неожиданно превратилась в стеклянную перегородку, за которой хлопала взвихренная масса воды." Вдруг "за стеклянной перегородкой возникла в воде запрокинутая голова женщины, которая стала всплывать вверх медленными толчками"<sup>5</sup>. Сразу за этим видением следует иное, еще более причудливое. Герой романа Жак видит женщину, сидящую на одной из башен церкви Сен-Сюльпис, и вдруг он понимает, что "эта башня была колодцем, колодцем, поднимающимся в воздух, вместо того, чтобы уходить под землю"<sup>6</sup>. Этот странный колодец, висящий в воздухе, конечно, не что иное, как водопад. Мандельштам в известном стихотворении также описывает готический собор как водопад:

Я видел озеро, стоявшее отвесно.  
С разрезанною розой в колесе  
Играли рыбы, дом построив пресный.  
<...>  
И, влагой напоен, восстал песчанник честный,  
И средь ремесленного города-сверчка  
Мальчишка-океан встает из речки пресной  
И чашками воды швыряет в облака<sup>7</sup>.

У Хлебникова водопад появляется неоднократно, в том числе и в видении его стеклянного города. В архитектурной утопии "Мы и дома" он описывает поездку к сестре в стеклянном подвижном жилище. И вдруг: "Остановка; здесь в пустой ячейке дома я оставил свое жилище; зайдя к водопаду и надев стиль одежды дома, я вышел на мостик. Изысканный, тонкий, он на высоте 80 сажен соединял два дома-тополя"<sup>8</sup>. Среди прочих архитектурных фантазий Хлебников описывает дом-трубку, который "состоял из двойного комнатного листа, свернутого в трубку с широким двором внутри, орошенным водопадом"<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Там же, с. 467-468.

<sup>5</sup> J.-K. Huysmans. En rade. Un dilemme. Croquis parisiens. Paris, 1976, p. 208.

<sup>6</sup> Ibid., p. 211.

<sup>7</sup> О. Мандельштам. Полное собрание стихотворений. СПб., 1997, с. 276.

<sup>8</sup> В. Хлебников. Творения. М., 1986, с. 601.

<sup>9</sup> Там же, с. 601.

Откуда берутся эти хлебниковские водопады, зачем они помещаются в стеклянные дома? Известно, что Хлебников рассматривал дома как аналоги книг, но книг, предназначенных не для индивидуального, разъединяющего чтения, а именно как книг некоего "соборного", общинного восприятия. В "Либедии будущего" он воображает "небокниги" — "высокие белые стены, похожие на белые книги". На них "световое стекло" пишет "теньевыми глаголами"<sup>10</sup>. Но дома это не просто огромные книги, в своей конструкции они имитируют пространственный образ звука. Известно, что Хлебников соотносил звуки с динамическими пространственными образами. Например,

"...Ч означает пустоту одного тела, заполненную объемом другого тела, так что отрицательный объем первого тела точно равен положительному объему второго. Это полый двумерный мир, служащий оболочкой трехмерному телу — в пределе"<sup>11</sup>.

Поэтому звук Ч, по мнению Хлебникова, нужно понимать как эквивалент пространственной формы. Поэт предлагал изображать его в виде чаши<sup>12</sup>.

Но в архитектурной фантазии "Мы и дома" появляется стеклянный "дом-чаша", который есть не что иное, как архитектурное, застывшее выражение той же формы, которая заключена в звуке Ч. Отсюда характерное заявление о том, что дома будущего являются "азбукой согласных из железа и гласных из стекла"<sup>13</sup>. В том же тексте "Мы и дома" Хлебников уподобляет город стихотворению, в котором вещество чередуется с пустотой, как ударные и неударные слоги в стихе. Конструирование дома понимается им как обливание абрисом некоей умозрительной пространственной и одновременно квазизвуковой формы. Например: "Точно змея, плывущая по морю, высоко поднявшая свою голову, по воздуху грудью плывет здание, похожее на перевернутое Гэ"<sup>14</sup>. При этом "Г значит наи-

<sup>10</sup> Там же, с. 614.

<sup>11</sup> Там же, с. 621.

<sup>12</sup> Там же, с. 623. В "Нашей основе" Хлебников определяет Ч как "одно тело в оболочке другого" и разъясняет: "Если собрать слова на Ч: чулок, чеботы, черевик, чужак, чуни, чуп<а>ки, чехол и чаша, чара, чан, челок, череп, чахотка, чучело, — то видим, что все эти слова встречаются в точке следующего образа. Будет ли это чулок или чаша, в обоих случаях объем одного тела (ноги или воды) пополняет пустоту другого тела, служащего ему поверхностью". — Там же, с. 628.

<sup>13</sup> Там же, с. 595.

<sup>14</sup> Там же, с. 566.



большие колебания, вершина которых направлена поперек движения, вытянутые вдоль луча движения. Движения предельной вышины"<sup>15</sup>.

Водопад в этой утопии естественно выполняет собственную пространственно-звуковую функцию, а именно он выражает некую соотносимую со звуком форму С достаточной уверенностью эту форму можно соотнести с пространственным эквивалентом буквы В. Хлебников пишет "Мне Вэ кажется в виде круга и точки в нем"<sup>16</sup>. "В на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу или по части его, дуге, вверх и назад"<sup>17</sup>. Хлебников не случайно помещает водопад в дом-трубу, потому что самой своей формой труба (эквивалент звука Тэ) соотносится с пространственной фигурой "Вэ": "...Т означает направление, где неподвижная точка создала отсутствие движения среди множества движений в том же направлении, отрицательный путь и его направление за неподвижной точкой"<sup>18</sup>.

Любопытно, что в обоих случаях речь идет о некоем отсутствии движения и движении назад, как бы противодвижении. Водопад и являет странное зрелище постоянного движения, которое одновременно оказывается своего рода противодвижением, сохраняющим постоянство, почти неподвижность формы. Интерес к водопаду, вероятно, объясняется у Хлебникова его повышенным интересом к движению против хронологического направления времени, отраженному, в частности, в текстах об "отрицательном Разине", проживающем свою жизнь от смерти к рождению, плывущему по реке "поперек естественного течения природы времени его Я, в искусственном направлении"<sup>19</sup>.

Андрей Белый еще в 1903 году в цикле "Вечный зов" описывал движение водопада как аллегорию вечного возвращения:

Старина, в пламенеющий час  
обуявшая нас мировым, —  
старина, окружившая нас,  
водопадом летит голубым.

<sup>15</sup> Там же, с. 622.

<sup>16</sup> Там же, с. 622.

<sup>17</sup> Там же, с. 621.

<sup>18</sup> Там же, с. 622.

<sup>19</sup> Там же, с. 567.

И веков струевой водопад, вечно  
грустной спадая волной, не замоет  
к былому возврат, навсегда  
засквозив стариной<sup>20</sup>.

Водопад сродни архитектурной форме, в которое движение материальной массы уравнивается несокрушимой неподвижностью. Мандельштам видел в готическом соборе водопад потому, что он так же уравнивает в себе движение вниз и полет вверх. Мандельштам формулировал свое понимание архитектуры в выражениях близких хлебниковским: "Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство"<sup>21</sup>. Слово уподоблялось им камню, включенному в динамическую игру архитектурных конструкций, которые в любую минуту готовы превратиться в уравновешенное движение струй:

"Но разве готика не торжество динамики? Еще вопрос, что более подвижно, более текуче — готический собор или океанская зыбь?"<sup>22</sup> Готика, однако, для Мандельштама нечто противоположное стеклянной оранжерее — простой пленке, отделяющей искусственный рай от внешнего мира. Готический собор не изолирует пространство, а протыкает его "злой" "стрелой готической колокольни"<sup>23</sup>. Не случайно, конечно, он воспеваает "готического поэта" Франсуа Вийона, который, подобно тому как Верлен "разбил serges chaudes [оранжереи] символизма", выступал против "искусственной оранжерейной поэзии"<sup>24</sup>.

## 2

Открытие водопадов европейской культурой имеет долгую историю.

В 1789 году, путешествуя по Швейцарии, Карамзин совершил паломничество к рейнским водопадам Штауббаху, Триммербаху и Рейхенбаху Альпийское восхождение имело для Карамзина почти религиозное значение. Он преклонил колени молился на вершине горы. Посещение Рейхенбаха описано Карамзиным также с очевидным религиозным подтекстом, водопад здесь отмечен почти божественными атрибутами.

<sup>20</sup> А Белый. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966, с. 78.

<sup>21</sup> О.Э. Мандельштам. Собрание сочинений в 4-х т., т. 2. М., 1991, с. 323.

<sup>22</sup> Там же, с. 308.

<sup>23</sup> Там же, с. 323.

<sup>24</sup> Там же, с. 301.

От первого же соприкосновения с ним Карамзин почти слепнет, и далее:

"Тщетно воображение мое ищет сравнения, подобия, образа! ...Рейн и Рейхенбах великолепные явления, величественные чудеса природы! В молчании удивляться будет вам всякий, имеющий чувство; но кто может изобразить вас кистью или словами? — Я почти совсем лишился чувств, будучи оглушен гремящим громом падения, и упал на землю"<sup>25</sup>.

Реакция Карамзина вписывается в клише, связанные с созерцанием возвышенного, в том числе и вулканов. Но в данном случае экзальтированное поведение Карамзина у Рейхенбаха является своего рода "цитатой" и отсылает к известному факту моления Якоба Ленца у того же водопада в 1777 году<sup>26</sup>. Карамзин был близко знаком с Ленцем, принадлежавшим общему с ним масонскому кругу. Связь действий Карамзина с молением Ленца подчеркивается также визитом русского писателя к И. Г. Мюллеру, жившему тут же в городке Шафгаузен и сохранившему бумаги Ленца<sup>27</sup>.

Ритуальность карамзинского поведения становится очевидной при сравнении "Писем русского путешественника" с "Путешествием по Германии, Швейцарии, Италии и Сицилии" (1791) Фридриха Леопольда Штольберга — масона и друга Ленца. Штольберг описывает свое паломничество к рейнскому водопаду у Шафгаузена, вспоминает коленопреклоненного Ленца и приписывает свой жене поведение близкое карамзинскому: "У моей Софи подогнулись колени, и она побледнела". И далее Штольберг объясняет: "Я непосредственно ощущал *praesens numen* (здесь и ныне действующего бога [*Gegenwartig wirkende Gottheit*])"<sup>28</sup>.

Отождествление водопада с богом — кульминация долгой истории превращения водопада в символ.

Первое описание величественного могучего водопада в новоевропейской культуре, по мнению П. Ван Тигема, обнаруживается во "Временах года" (1726-1730) Джеймса Томсона<sup>29</sup>. XVII

<sup>25</sup> Н. М. Карамзин. Письма русского путешественника. Л., 1984, с. 138.

<sup>26</sup> P. Van Tieghem. *Le sentiment de la Nature dans le Preromantisme*. Europeen. Paris, 1960, p. 184.

<sup>27</sup> См.: Р. Ю. Данилевский. Россия и Швейцария. Литературные связи XVIII-XIX вв. Л., 1984, с. 103-104.

<sup>28</sup> *Gesammelte Werke der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg*. Hamburg, 1827, Bd. 6, S. 84. Отождествление водопада с богом встречается у Штольбергов уже в 1775 г. в стихотворении "Горный поток". — Ibid., Bd., I, S. 105-106.

<sup>29</sup> P. Van Tieghem. *Op. Cit.*, p. 183.

век знает в основном буколические каскады, моделью которым служат фонтаны виллы д'Эсте в Тиволи, многократно описанные в литературе (парк виллы д'Эсте послужил, например, прототипом сада Армиды в XVI песне "Освобожденного Иерусалима" Тассо). Тиволийский парк кардинала д'Эсте задумывался как земной аналог рая. Здесь были собраны "все" виды зверей, а искусственные каскады были оборудованы водными органами, "переводившими" звук воды в мелодии и пение птиц<sup>30</sup>. Малый буколический каскад, таким образом, в XVII веке прочно связывается с образом рая<sup>31</sup>.

В 1661 году центральный тиволийский каскад был отстроен Лоренцо Бернини, автором знаменитого "Фонтана рек" (1647-1652). "Фонтан рек" сделан в виде египетского обелиска, водруженного на скалу, из гротов которой вытекали четыре реки рая. Концепция фонтана позаимствована у иезуита Атанасиуса Кирхера, занимавшегося египтологией и фантастической интерпретацией египетских иероглифов (якобы в силу своей пиктографичности сохранявших мотивированную связь с миром физических явлений и являющихся записью адамического языка Эдема, от которого, как и от иероглифов, утеряны ключи)<sup>32</sup>. Обелиск, согласно Кирхеру-Бернини, — это символ божественного света, нисходящего на первозданный хаос (скала), в темноте которого (пещера) под действием света рождаются священные реки. В пещерах Бернини поместил льва (солярный символ) и бегемота (животное Тифона), превратив аллгорию рек в своего рода миф о Ниле. Согласно Порфирию, разлив Нила происходит, когда солнце находится под знаком льва. Лев в пещере является символом солярного оплодотворения земли. Бегемот-Тифон — иссушающий ветер, антагонист Нила-Осириса и солярного льва.

Квазиегипетская символика фонтанов получила широкое распространение. Так, например, в Версале имелся фонтан "Пирамида" (хотя и лишенный внешнего сходства с египетскими пирамидами). Существует связь между символикой "Фон-

<sup>30</sup> Н. Spielmann. *Gärten des Manierismus*. Herrshing-Ammersee, 1977, S. 13, pp. 67-69.

<sup>31</sup> ЖанДелумо считает, что фонтан (источник) вечной молодости становится неременным атрибутом искусственного рая, так называемого "сада наслаждений" уже на исходе Средних веков. — J. Delumeau. *History of Paradise*. New York, 1995, pp. 135-136.

<sup>32</sup> В интерпретации фонтана Бернини я следую в основном: V. Rivoecchi. *Esotismo in Roma barocca*. Studisui Padre Kircher. Roma, 1982, pp. 121—131.

тана рек" и фонтаном Аполлона в Версале, где бог солнца повергал Пифона. Характерно, что Шарль Перро сравнивал Версаль с садами из "Сна Полифила" (1499) Франческо Колонны — главного египтизирующего, "иероглифического" текста итальянского Возрождения и прототипа многих ренессансных садов<sup>33</sup>. Пирамида стала одной из самых распространенных форм паркового фонтана. Так, в 1793 году Вакенродер описывал пирамидальный фонтан в парке замка Зеехоф. Пирамида фонтана была увенчана шаром, из которого били в стороны струи и раздавалась сладостная музыка<sup>34</sup>. Этот шар со струями, имитировавшими крылья, — воспроизведение герметического иероглифического символа, т. н. Numen Triform — воплощения бесконечности бога (сфера) и движения, эманации (крылья). Крылатая сфера Numen Triform предвосхищает устойчивое значение водопада, как соединения бесконечности и движения. В фонтане Бернини она была заменена голубкой, считавшейся у герметиков ее эквивалентом<sup>35</sup>.

"Фонтан рек" отражает характерную для XVII века египтоманию и одну популярную мифологическую аберрацию — Нил относился к числу райских рек. Еще Иосиф Флавий считал, что все основные реки мира вытекают из рая. Однако господствовавшая в течение столетий теория относительно райских рек была сформулирована Ефремом Сирийским (ум. 373), который считал, что рай расположен на высочайшей в мире горе, с которой текут четыре реки — Нил, Дунай, Тигр и Евфрат. Все они вытекают из одного райского источника. По мнению Сирина, все они падают с вершины райской горы, затем уходят под землю и снова вытекают из нее в тех местах, в которых принято локализовать их истоки. Согласно некоторым теориям, опиравшимся на спекуляции Ефрема, Нил пересекает Индийский океан, затем вновь уходит под землю и выходит наружу в Африке неподалеку от Красного моря<sup>36</sup>. Нил сопрягался с раем как "иероглифическая" река, связанная с допотопным адамическим языком.

Именно к Нилу относятся все основные описания водопадов в античности. Сенека в "Вопросах естествознания" посвящает целую книгу Нилу (в основном разбирая версии о проис-

<sup>33</sup> Ш. Перро. Параллель между древними и новыми в отношении архитектуры, скульптуры и живописи. — В кн.: Спор о древних и новых. М., 1985, с. 141.

<sup>34</sup> W. H. Wackenroder. Dichtung, Schriften, Briefe. Berlin, 1984, S. 89-90.

<sup>35</sup> V. Rivoecchi. Op. Cit., pp. 123-124.

<sup>36</sup> Подробности о географии рая и его реках см. в: J. Delumeau. Op. Cit., pp. 39-47.

хождении его разливов, причину которых он видит в огромных резервуарах воды, имеющихся в недрах земли) и дает описание его истоков как "большой реки, выходящей между двух скал". Он же дает подробное описание нильских водопадов, которые производят такой грохот, что "народ, расселенный персами в этом месте, оглушенный непрекращающимся шумом, не мог там выжить, и ему нашли для жительства более спокойный район".<sup>37</sup> Цицерон в "Сне Сципиона" сравнивает грохот нильских водопадов с музыкой небесных сфер:

"Наполненные шумом мироздания ваши уши оглохли от него, так как слух — чувство наиболее подверженное притуплению. И точно так же в месте, называемом Катадупа, где Нил низвергается с высоких гор, непрекращающийся грохот приводит к тому, что люди перестают воспринимать звуки. <...> Точно так же вы не можете смотреть прямо на солнце, а его лучи подавляют остроту вашего зрения и ваших чувств".<sup>38</sup>

У Цицерона нильский водопад наделяется божественными атрибутами: его грохот невозможно услышать, как нельзя увидеть сияние чистого высшего света. К числу божественных атрибутов Нила относится и бездонность его источников, отмечавшаяся еще Геродотом<sup>39</sup>. Нил вытекает из бездонной пропасти, а восхождение к его истокам равноценно обретению магической тайны (в том числе и знания первоязыка). Не случайно, конечно, Филострат отправляет Аполлония Тианского в поисках тайного знания к истокам Нила и заставляет пройти его через три грохочущих нильских водопада<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Nat. Quaest. IV, II, 5.

<sup>38</sup> De Rep., VI, 18. Любопытно, что в Тиволи существовал "Фонтан потопа" (Fontana del Diluvio), один из каскадов которого был оборудован водным органом, как бы имитировавшим музыку сфер.

<sup>39</sup> История, II, 28.

<sup>40</sup> О первом водопаде Филострат пишет: "Шум горного водопада вместе с грохотом от низвержения его в Нил производят звук грозный и для слуха нестерпимый, так что многие, слишком близко подойдя к порогам, совершенно оглохли." — Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского. М., 1985, с. 136. Следующий водопад, однако, оказывается вдвое громче первого, а третий — во много раз оглушительнее двух первых: "Этот двойной водопад во много раз оглушительнее прочих, и в горах от него такой гул, что любопытный наблюдатель может лишиться слуха. Добраться до первоисточка реки нельзя: говорят, об этом нечего и мечтать..." — Там же, с. 137. Божественность Нила, конечно, общее место в античности. Характерно, что в такой тривиальной литературе как "Эфиопика" Гелиодора приводятся сведения о почитании Нила как бога, о его связях с герметическим знанием, об анаграммированности его имени и жертвоприношениях Нилу у его порогов. — Гелиодор. Эфиопика. М., 1965, с. 296, 315.

Мильтон относит рай в Ассирию, но райскую реку пропускает через гору и низвергает вниз водопадом, тем самым приписывая ей традиционные черты Нила. Особенно подробно миф о рае на Амаре развит в "Истории Расселаса, принца абиссинского" (1759) Сэмюэля Джонсона, где он окончательно приобретает черты амбивалентного Эдема — все характерные особенности райского сада здесь перенесены в горную тюрьму, откуда бежит Расселас, сознательно стремящийся к потере адамической невинности. Водопады здесь неперенный атрибут, и характерно, что они оборудованы водными органами (преобразователями шума в музыку сфер наподобие тиволийских)<sup>50</sup>. Образец того же ложного рая в горах (в долине Бетзатанаи) имеется и в неоконченной повести Шелли "Ассасины" (1814), он явно ориентирован на абиссинскую модель и включает водопад в качестве неперенного атрибута.

Абиссинский рай с водопадом возникает и в "Кубла Хане" Кольриджа с характерным смещением мифологических реалий. Абиссинская девушка поет здесь о горе Аборе (в черновиках — Амаре), и священная река Альф летит водопадом из неизмеримых пропастей. Альф имеет тройное значение — это Нил и Алфей — река в Аркадии — и река алфавита (Алеф), — таким образом сплетая воедино абиссинский, аркадический и иероглифический подтексты.

Кольридж наиболее полно обнаруживает то, что содержится во многих текстах, связанных с райскими реками и водопадом. Все они строятся вокруг обнаружения первоисточника и отсылают к некоему началу. Все происходит так, как если бы двигаясь к источнику, сознание обнаруживало странную нерасчлененность, переплетение разнородного в некоем первичном недифференцируемом единстве. Так, возможность сблизить Нил с Алфеем, как показал Джон Ливингстон Лоуэс, опирается на описание этой реки у Павсания (1, 443), который утверждал, что в отличие от иных рек Алфей, падая с высоты, исчезает под землей, а затем вновь возникает в Аркадии в виде множества источников. Иными словами, он ведет себя как Нил. Ассоциация между Нилом и Алфеем проведена уже самим Павсанием<sup>51</sup>. Сближение Амары с Аркадией

<sup>50</sup> S. Johnson. The History of Rasselas Prince of Abissinia. Oxford-London-New York, 1977, p. 14. Сведения об Амаре Джонсон черпал у португальского иезуита Ж. Лобо, книгу которого "Путешествие в Абиссинию" Джонсон перевел на английский (1735).

<sup>51</sup> J. L. Lowes. The Road to Xanadu. Boston, 1955, pp. 359—360.

делается возможным также в силу амбивалентности аркадического мифа. Аркадия была идеализирована Вергилием, в то время как многие античные авторы (Полибий, Ювенал, Филострат, Овидий и др.) описывали ее как бедную и дику страну, что придавало образу Аркадии противоречивый характер. Саннадзаро вводит в Аркадию мотив похорон, упомянутая выше пирамида — также могильный памятник. Дж. Ф. Гверчино помещает в Аркадию (1621—1623) изображение аллегии смерти, которое позднее становится каноническим ее атрибутом. Отсюда во многих текстах Аркадия — это рай после грехопадения<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> См. E. Panofsky. Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition. — In: E. Panofsky. Meaning in the Visual Arts. Garden City, NY, 1955, pp. 295-320. Амбивалентность модели горного рая отсылает к традиции связывать возникновение гор с деградацией земли. Вплоть до XVII века сохранялось представление о том, что первоначально мир был создан в виде идеального шара или яйца, а

"горы, как и иные искривления поверхности земли, были непосредственным результатом греха Адама и Евы. Наказанию были подвергнуты одновременно Адам, Ева, змей и, согласно этой теории, также и земля. <...> Макрокосм отражал микрокосм, и деградация человека отражалась в деградации внешнего мира, среди признаков этого упадка возникновение гор было самым заметным". — M. H. Nicolson. Mountain Gloom and Mountain Glory: the Development of the Aesthetics of the Infinite. Ithaca-New York, 1959, p. 83.

Джон Донн в "Анатомии мира" (1611) все еще описывает упадок земли в категориях разрушения идеальности ее формы:

But keeps the earth her round proportion still? Doth not a Tenerife, or higher hill Rise so high like a rock, that one might think The floating moon would shipwreck there, and sink? — J. Donne. The Complete English Poems. Harmondsworth, 1977, p. 278. {Сохраняет ли земля все еще свою круглую форму? / Не возвышается ли Тенериф или еще более высокая гора / Скалой, из-за которой, кажется, / Налети на нее парящая луна, она пойдет ко дну?!

Такого рода представления опирались на тот факт, что первое упоминание гор в Библии связано с потопом. В горной модели рая странным образом соединяются традиционные представления об Эдеме и идея наказания, запустения, крайней суровости природы. Водопад также имеет амбивалентные обертоны — это и райский ключ и одновременно метафора потопа (почти все английские тексты о водопадах обыгрывают полисемию слова flood, означающего поток, разлив — часто с нильским подтекстом — и всемирный потоп). Горный рай — это "потерянный рай", своего рода утвердительная негативность.



Водопады могут помещаться не только на Ниле или Алфее, но и на других райских реках. В некоторых текстах место Нила может занимать Ганг. В чрезвычайно детализированном описании индуистского рая в "Проклятии Кехамы" (1801—1809) Роберта Саути центральное место занимает священный водопад Ганга, низвергающийся со священного дерева жизни, уходящего ветвями в небо (VII, 137—158). Но в целом структура описания рая остается той же. Место горы Амары у Саути занимает гора Меру (X, 35—77). В "Обращении к тишине" (1796) Вордсворта фигурируют одновременно водопады и Нила и Ганга.

Обнаружение Нила за любой рекой с водопадом приводит к своего рода насильственной абиссинизации, например, Швейцарии. Жан-Жак Шойхтцер писал:

"При всех оговорках можно сравнить Нил со швейцарскими потоками, разливающимися от дождей. И так же, как вдоль наших потоков растут ивы, по берегам Нила растет нечто вроде ивняка под названием *Agnus Castus*"<sup>53</sup>.

Тот же автор закономерно призывает молиться водным потокам как наивысшим дарам бога<sup>54</sup>. Орас-Бенедикт де Соссюр в своих "Путешествиях по Альпам" постоянно описывает горы как пирамиды, от него, возможно, эта метафора переходит и к Карамзину: "...открылась мне почти ледяная долина, усеянная в разных местах весьма высокими пирамидами"<sup>55</sup>.

Метафорический перенос абиссинского мифа на Швейцарию идет параллельно распространяющемуся в новоевропейской литературе отождествлению Альпийских районов с Аркадией и развитию специфической швейцарской буколки (Галлер, Гесснер, Руссо и т. д.). Элементы швейцарской буколки легко различимы и в "Письмах русского путешественника".

Дополнительное символическое значение египтизация приобретает в рамках масонского ритуала, который в основных своих чертах складывается под влиянием романа аббата Террасона "Сет" (1731), где символический Нил фигурирует в числе испытаний инициации (через него должен проплыть под землей испытываемый), метафорически соотносимой с погруже-

<sup>53</sup> *Physique sacree ou histoire-naturelle de la Bible. Traduite du latin de M. J.-J. Scheuchtz.* Amsterdam, 1735, t. 6, p. 223.

<sup>54</sup> *Ibid.*, t. 7, pp. 59-60.

<sup>55</sup> Н. М. Карамзин. Цит. Соч., с. 135.

нием в лабиринты Большой пирамиды. В этом символическом комплексе водопад выступает как пугающее орудие очищения<sup>56</sup>.

Александр Гумбольдт (1808) описывает Ориноко и ее водопады почти исключительно сквозь призму Нила и подробно обсуждает в связи с этим версии о рае на земле (у истоков Ориноко, по легенде, находилось Эльдорадо, а потому сходство с Нилом здесь выступает как верификационный критерий):

"Ориноко похожа на Нил. Один из истоков Нила <...> начинается от знаменитого горного озера близ Гондара в Годжамских Альпах Абиссинии и течет до Сиенны и острова Элефантины, пробивая себе путь через горы Шангала и Сеннор; так же и Ориноко..."<sup>57</sup>

В этом сближении Ориноко и Нила чрезвычайно характерно упоминание об Абиссинских Альпах, превращенных почти в клишированный блок. Существенно также, что по течению Ориноко Гумбольдт обнаруживает "иероглифические" письма на скалах.

Египтизации подвергаются не только Швейцария и бассейн Ориноко, но и Озерный край в Великобритании — место производства многих "водопадных текстов". Так, Томас Уилкинсон в своих "Прогулках по британским горам" (1824), указывая на пирамидальную форму гор в Уейстуотере, восклицает:

"Мы слышали о Пирамидах Египта, построенных руками человека; здесь же находятся Пирамиды мира, построенные Ар-

<sup>56</sup> Об ассимиляции египетской символики масонами см.: J. Baltrosaitis. *La Quete d'Isis. Essai sur la legende d'un mythe*. Paris, 1997, pp. 57-80. В "Cete" испытание водой еще сводится к переплыванию водного потока в темноте. — Sethos, *histoire ou vie tiree des monumens. Anecdote de l'ancienne Egypte*. Traduite d'un Manuscrit Grec. Amsterdam, 1732, t. 1, p. 129. Но постепенно в литературе масонского круга, так или иначе связанной с мотивами египетских инициативных ритуалов, возникает водопад. Так, например, в "Ламе-кисе" Шевалье де Муи перед испытанием морем огня герои проходят "через" водопад. — Chevalier de Mouhy. *Lamekis ou les voyages extraordinaires d'un egyptien dans la terre interieur, avec la decouverte de l'ile des Sylphides*. — In: *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*. Amsterdam, 1787, t. 20, p. 60. В "Путешествии Атенора" Е. Ф. Лантье, где специально дискутируется вопрос о связях истоков Нила с тайным знанием (*Voyages d'Atenor en Grece et en Asie, avec des notions sur l'Egypte*. Manuscrit grec trouve a Herculanum, traduit par E. F. Lantier, t.1. Paris, 1802, pp. 300—301.), также присутствует гремящий поток (*Ibid.*, t. 3, p. 146.). Кульминации эта тенденция достигает в "Волшебной флейте" Моцарта в постановке К. Ф. Шинкеля (1815), где фигурирует настоящий водопад.

<sup>57</sup> А. Гумбольдт. *Картины природы*. М., 1959, с. 67.

хитектором мироздания"<sup>58</sup>. Непосредственная связь естественных пирамид с богом накладывает отпечаток особой святости на весь регион. В данном случае мы имеем дело с ретроспективной египтизацией. В то же время в США сближение Миссисипи и Миссури с Нилом приводит к созданию целых псевдоегипетских городов на этих реках — Мемфиса (1819) и Каира (1818). Место слияния Миссисипи и Огайо получает название "Малого Египта", а на поиски истоков Миссури в Скалистых горах проецируется миф об истоках Нила<sup>59</sup>.

В поэтических текстах конкретика реального пейзажа трансцендируется, и он превращается в абиссинский. Этот момент связан с разрушением временной локализации наблюдателя, который из конкретного места и времени переносится водопадом в иное пространство и время, куда-то к отдаленным и полузабытым истокам. Уже в первом и "архетипическом" описании у Томсона мы сталкиваемся с таким превращением. Описание начинается с того, что поэт стоит на вершине горы в состоянии транса, откуда его не пробуждает звук водопада. Далее следует описание потока, его грохота, восходящего к небу облака пены, превращающейся в туман, летящих обломков скал и т.д. — всего того, что будет многократно повторяться позже. В описании возникают два слова с легкой египетской коннотацией — flood (разлив, потоп) и в конце — maze (лабиринт, связанный со знаменитым лабиринтом в Абиссинии у озера Мероэ и лабиринтами пирамид):

Он достигает более надежного русла, и крадется наконец-то  
Вдоль лабиринтов тихой долины<sup>60</sup>.

Далее вводится "трансцендирующий" момент:

Приди, моя муза, прорви заслон пустыни, Дикое и  
безжизненное пространство песка и неба;  
И быстрее чем бредущий караван Промчись над  
долиной Сеннора, порывом взберись

<sup>58</sup> The Lake District. An Anthology Compiled by N. Nicholson. Harmondsworth, 1978, pp. 89-90.

<sup>59</sup> J. T. Invin. American Hieroglyphics. The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance. New Haven-London, 1980, pp. 72—78; R. G. Carrot. The Egyptian Revival. Its Sources, Monuments and Meaning. 1808-1858. Berkeley, 1978.

<sup>60</sup> J. Thomson. The Poetical Works. New York, n. d., p. 66. [It gains a safer bed, and steals, at last / Along the mazes of the quiet vale.]

На Нубийские горы, и смело прорви тайные границы Ревнивой  
Абиссинии<sup>61</sup>.

Чуть ниже вводится описание небесного каскада, который

Проливает несокрушимые воды и твердые потоки. Его  
сокровища скрыты от человеческих поисков Древнего  
знания; торжественно каждый год источник -Богатый  
король вод — разливается разбухающим Нилом<sup>62</sup>.

Нил вводится в контекст тайного знания и ретроспективно увязывается со словом flood, а далее следует описание Нила, который "передает свой лабиринт" (devolves his maze)<sup>63</sup> и описание нильского водопада. Лабиринт играет у Томсона существенную роль. Нил проходит через него, сплетая воедино прошлое и настоящее, двигаясь одновременно из настоящего в прошлое и из прошлого в будущее, из одной эпохи в другую. Нелокализуемость водопада во времени действительно оказывается выражением некой лабиринтной структуры движения священной реки, падающей сверху вниз, вновь поднимающейся на вершину и меняющей свое направление.

Эта лабиринтность выражается и в иероглифическом подтексте водопада. Ведь иероглиф понимается как некое трансцендирование временного измерения слова в пиктограмме, которая не читается как фонетическое письмо в соответствии с линейной разверткой текста. Иероглиф — это прежде всего знак единовременного присутствия прошлого и настоящего в одном знаке. Но это и знак истока как такового, некой первичной формы письма.

Соединение несовместимого, прошлого и будущего, истока и среднего течения кристаллизуется в теме "бездны", которая оказывается связанной с абиссинской темой. Так в шестой книге "Прелюдии" (1805—1806, второй вариант — 1850) Уильям Вордсворт дает подробное описание альпийского путешествия. В те моменты, когда ему требуется трансцендировать кон-

<sup>61</sup> Ibid., 71. [But come, my muse, the desert-barrier burst / A wild expanse of lifeless sand and sky; / And swifter than the toiling caravan, / Shoot o'er the vale of Sennaar, ardent climb / The Nubian mountains, and the secret bounds / Of jealous Abissinia pierce.]

<sup>62</sup> Ibid., p. 73. [Unbroken floods and solid torrents pours. / The treasure these, hid from the bounded search / Of ancient knowledge; whence with annual pomp, / Rich king of floods! O'erflows the swelling Nile.]

<sup>63</sup> Ibid., p. 73 [devolves his maze].

кретность пейзажа, он вводит в него сближение с Абиссинией. В знаменитом фрагменте, посвященном Воображению, сравниваемому с испарениями, поднимающимися из "пропасти разума" (mind's abyss), блаженство, испытываемое человеком, описывается как разлив Нила, "проливаемый из источника в абиссинских облаках" (poured from his fount of Abyssinian clouds)<sup>64</sup>. Воображение здесь преобразует альпийский пейзаж в абиссинский, и эта операция производится за счет сближения слов "пропасть" — abyss — и слова "Абиссиния"<sup>65</sup>. То же самое происходит, когда Вордсворт описывает Локарно и озеро Комо:

И Комо, ты, сокровище, которое земля  
Хранит для себя, заключив в темницу, как в глубину  
Абиссинской недоступности<sup>66</sup>.

### 3

Воображение здесь действует совершенно иначе, чем воображение Шатобриана, созерцавшего руины Греции в контексте культурной памяти. В данном случае речь идет об отсылке к слою, лежащему за пределами памяти, в области исторического забвения. Бездна оказывается метафорой невозможности вспомнить, "приручить" хаос, увязав его со знанием. Место знания об истоке занимает бездонное зияние. Именно с этим связана потребность в некоем "хиазмическом" движении, то есть возвратном движении от истока (заключенного в глубину непроницаемых абиссинских облаков) к настоящему. Разница между Шатобрианом и Вордсвортом заключается в принципиальном различии объектов их созерцания. В одном случае — это руина, хаотический обломок, отсылающий к некогда гармонической форме. Это именно мнемонический знак. В другом случае — это водопад, безостановочно возобновляющаяся картина хаоса.

<sup>64</sup> W. Wordsworth. The Prelude. Harmondsworth. 1978, p. 239.

<sup>65</sup> См. J. T. Invin. Op. Cit., p. 79. В действительности слово "Абиссиния" происходит от наименования южноаравийского племени "хабеш". Пропасть — abyss, abime — настолько прочно ассоциируется с водопадом, что Ж. Ж. Шойхтцер просто описывает abime как огромный водный резервуар внутри земли, от сжатия которого образуется всемирный потоп. — Physique sacree, I.1, p. 59—61. Ср. также с геологическими идеями Сенеки и его объяснением разливов Нила.

<sup>66</sup> W. Wordsworth. The Prelude, p. 241. [And Como! Thou, a treasure whom the earth / Keeps to herself, confined as in a depth / Of Abyssinian privacy.]

Память просто не в состоянии вписаться в это хаотическое движение. Вулкан существует на полпути между руиной и водопадом. Диккенс описал зрелище потухшего кратера Везувия, "загроможденного огромными массами затвердевшего пепла, похожими на груды камня, извлеченные из какого-нибудь грозного водопада и подвергнутые сожжению"<sup>67</sup>. Вулкан — это по существу "руина" водопада, к тому же подвергнутая сожжению. В потухшем кратере энергия действующего хаоса представлена в виде следов, которые, конечно, едва ли способны возродить в полной мере память о когда-то неистовствовавшей силе.

То, каким образом водопад действует на память наблюдателя, хорошо видно из разобранного Джефффри Хартманом сонета Вордсворта "Потоку у Дьявольского моста, Северный Уэльс, 1824". В первой же строке поэт обращается к потоку, спрашивая:

Как твое имя? В поисках какой неизвестной страны,  
С какой огромной высоты ты спускаешься? Может ли такая сила  
Вод происходить из британского источника?<sup>68</sup>

И далее Вордсворт вопрошает, не питает ли этот поток греческая гора Пинд, или скалы Виамалы в Швейцарии? Это обычное для описания водопада смешение географических реалий имеет, однако, у Вордсворта особый смысл. По мнению Хартмана, поток в Уэльсе напоминает поэту о его путешествии в Альпы в 1790—1791 годах, когда он посетил перевал Симплон и обошел район Виамалы. Название Виамала — *Viamala*, — переводимое как "Путь зла", сближается им с "Дьявольским мостом", а вся картина Уэльского водопада оказывается мнемоническим знаком, отсылающим к опыту юности. Но, отмечает Хартман, это воспоминание не позволяет Вордсворту назвать поток в Уэльсе, который так и остается безымянным. Воспоминание оказывается заблокированным "бездной", предстающей взгляду<sup>69</sup>. Подлинного замыкания с образами памяти не происходит. Исток на Пинде оказывается столь же недоступен сознанию, как и водопад в Виамале. "Иероглифика" истока не поддается окончательной расшифровке.

Еще более сложную позицию наблюдатель занимает в некоторых текстах Гёльдерлина. У Гёльдерлина водопад обычно ассоциируется с истоком реки в горах, иногда олицетво-

<sup>67</sup> Ч. Диккенс. Картины Италии. — В кн.: Собрание сочинений в 30-ти т., т. 9. М., 1958, с. 509.

<sup>68</sup> W. Wordsworth. The Poems, vol. 2. Harmondsworth, 1977, p. 603.

<sup>69</sup> G. H. Hartman. The Unremarkable Wordsworth. Minneapolis, 1987, pp. 75-89.

ряемым скованным юношей-богом. Например, в стихотворении "Поток в оковах":

Ты спишь, ты дремлешь, скованный юноша <...>  
Медлитель, он оковы свои дробит, Он крутит камни, бьет  
и кидает их...<sup>70</sup>

Скованность, медлительность потока связаны с тем, что река не может покинуть своего источника. Речь идет о странном истекании и неподвижности одновременно. В "Паломничестве" так описывается исток Рейна:

Как из серебряной жертвенной чаши,  
Наклоненный рукой непорочной,  
Льется и льется струя — это солнце коснулось  
Льдистых кристаллов, и, тронутый легким  
Утренним светом, на землю  
Рейн ниспадает со снежных вершин  
Чистой водой. Потому-то  
Верность твоя нерушима. Вовек не покинет истоков  
Связанный с ними родством и соседством<sup>71</sup>.

Исток не может быть отнесен в прошлое, он неотвязно присутствует в самом движении реки.

Парадоксальность течения реки хорошо представлена в гимне Гёльдерлина "Истр". Странности начинаются с самого названия гимна. Хайдеггер, посвятивший этому гимну цикл лекций, так указывает на неувязку с названием:

"Истр" — римское имя нижнего Дуная, так как река, которую греки знали только в ее нижнем течении, называлась ими "ютрос". Римское обозначение верхнего Дуная — "Danubis". Гёльдерлин же, как мы увидим, называет как раз верхнее течение Дуная греко-римским именем нижнего течения реки, как если бы нижний Дунай вернулся к верховьям и таким образом вновь превратился в собственный исток"<sup>72</sup>.

Гёльдерлин переворачивает течение реки разными способами, но с удивительным постоянством. Как известно, Дунай вытекает из массива Шварцвальд, течет на восток и впадает в Черное море. Однако в стихотворении "У истоков Дуная" река эта связывается с совершенно иной географией:

<sup>70</sup> Ф. Гёльдерлин. Сочинения. М., 1969, с. 124. (Пер. Г. Ратгауза.)

<sup>71</sup> Там же, с. 158. (Пер. Е. Эткинда.)

<sup>72</sup> M. Heidegger. Holderlin's Hymn "The Ister". Bloomington-Indianapolis, 1996, p. 10.

С Востока слово пришло к нам,  
И на высотах Парнаса, и на Кифероне я слышу,  
Азия, эхо твое, и оно отдается  
На Капитолии, и стремглав с Альп,  
Как странник, нисходит,  
Нас пробуждая,  
Животворящий голос...<sup>73</sup>

Голос водного потока оказывается преображенным божественным первословом, которое приходит с Востока и проходит через Грецию<sup>74</sup>. Иными словами, истоком истока является в данном случае Восток, а не Запад. Река каким-то загадочным образом движется в виде слова с Востока на Запад, то есть против собственного течения — к истоку от устья.

В "Истре" Гёльдерлин воспроизводит то же противотечение реки. Здесь слово идет от Инда и Алфея<sup>75</sup> — двух райских рек в Индии и Греции (вспомним Кольриджа, смешавшего Алфей с Нилом). О самом Истре Гёльдерлин пишет:

Кажется, однако,  
Что он почти течет назад,  
И я предполагаю, что он должен приходить  
С Востока.  
Многое можно было бы  
Рассказать об этом. И почему они именно  
Взбираются на горы? Другая [река]  
Рейн ушла в сторону. Не зря  
Потоки бегут по сухости. Именно, они  
должны быть к языку<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> Гёльдерлин. Цит. соч., с. 155. (Пер. В. Микушевича.)

<sup>74</sup> С Грецией же Дунай соотносит Вордсворт в стихотворении с таким же названием "Исток Дуная". Дунай впадает в Черное море, которое ассоциируется поэтом с Орфеем и Аргонавтами. — W. Wordsworth. The Poems, v. 2, p. 414.

<sup>75</sup> В подтексте гимна лежит третья Олимпийская ода Пиндара, повествующая о путешествии Геракла к истокам Истра. Показательно, что именно на "алфейских склонах" "дух устремил" Геракла "в путь к Истрийским пределам". — Пивдар. Вакхилвд. Оды. Фрагменты. М., 1980, с. 20. (Пер. М. Л. Гаспарова.)

<sup>76</sup> E. Holderlin. Hymns and Fragments. Translated and introduced by R. Sieburth. Princeton, 1984, p. 112. Последнее предложение приводится по изданию Хеллинграта, цитируемому Хайдеггером. [Der scheint aber fast / Rukwärts zu gehen und / Ich mein, er müsse kommen / \n Osten. / Vieles wäre / Zu sagen davon. Und warum hangt er / An den Bergen gerade? Der andre / Der Rhein ist setwärts / Hinweggegangen. Umsonst nicht gehn / Im Troknen die Strome. Aber wie? Sie sollen nemlich / Zur Sprache seyn.] Последняя загадочная фраза в контексте гёльдерлиновской поэзии, вероятно, означает, что сам факт собирания разбросанных пространств делает реки языковыми феноменами, поворачивает их в сторону языка, делает их принадлежащими сфере языка.



По мнению Хайдеггера, всякая река выражает некое движение от "здесь" к "там". Вот как он комментирует этот фрагмент:

"Здесь" — на Истре, 'там' — с Инда; и это 'оттуда сюда' проходит через Алфей. Река предопределяет путешествие и отношение, укорененное в него, отношение между теми двумя местами, которое и породило путешествие и которые сами путешествуют. Путешествие начинается с Инда, то есть с Востока, оно идет через Грецию, сюда к верховьям Дуная, на Запад. В действительности, однако, Дунай течет в прямо противоположном направлении. Если бы сама река была путешествием из стран восхода к странам заката, если бы она могла быть таковой, тогда Истр должен был бы течь против своего подлинного течения"<sup>77</sup>.

В данном случае меня не интересует философская подоплека хайдеггеровского анализа. Реки у Гёльдерлина понимаются как оси (Рейн: юг/север; Дунай: восток/запад), собирающие воедино мир. Река при этом восходит к собственным истокам, и это восхождение, с одной стороны, понимается как скованность и неподвижность водопадного потока, а с другой стороны, связывается Гёльдерлином с темой языка, называния.

Нетрудно заметить, что противотечение реки по существу описывает то, что в своих заметках о трагедиях Софокла Гёльдерлин обозначил как "противонаправленные ритмические модуляции". По мнению поэта, в трагедиях одна ритмическая волна движется от начала к концу, а другая от конца к началу. В момент, когда ритмическое взаимоналожение двух противонаправленных ритмов достигает колоссального напряжения и до предела ускоряется, "возникает необходимость в том, что в поэтическом метре называется цезурой, в чистом слове, противоритмическом разрыве"<sup>78</sup>.

Цезура трансцендирует ритмическое противоборство модуляций, направленных к концу и к началу, по существу она действует как водопад, который останавливает движение<sup>79</sup>. Гёльдерлин называет эту мгновенную остановку модуляций "чистым словом", то есть таким словом, которое не может быть произнесено, в котором разнонаправленные смыслы объединяются в не-

<sup>77</sup> M. Heidegger. Op. Cit., p. 36.

<sup>78</sup> F. Holderlin. Essays and Letters on Theory Albany, 1988, p. 102.

<sup>79</sup> Джордже Агамбен видит в самой системе поэтического "анжамбмана" обращение стиха вспять, разрывающее связь между значением и звуком и создающее "возвышенный момент колебания" между ними. — G. Agamben. Idea of Prose. Albany, 1995, pp. 40-41.

ком высшем единстве. Это "чистое слово"<sup>80</sup> сродни грохоту водопада, заглушающему человеческую речь. Исключение словесной коммуникации здесь эквивалентно возвращению к иероглифическому протослову, слову за пределами понимания, слову истоков, локализуемому в течениях райских рек — Инда и Алфея.

В гимне "Рейн" Гёльдерлин называет исток этой реки полубогом. Поль де Ман так объясняет отношение источника к сакральному:

"Таков исток. Он истекает, разворачивается во времени, и потому в сущности он земной; но он исходит из сакрального потому, что в качестве начала он открывается на бытие вне времени, лишенное существования в земном смысле слова. Это место пересечения сакрального и земли, место, где рождается время <...>. Полубоги, таким образом, — это те, кто действует в соответствии с истоком; они в полной мере реализуют себя как сущности, чей исток одновременно — падение и становление: падение сакрального во время"<sup>81</sup>.

Рейн ведет себя как полубог, потому что в своем течении он сначала поворачивает назад к истоку, а затем устремляется вниз к земле, ниспадая в темпоральность. Водопад соединяет в себе неподвижность сакрального, бытия и ниспадения во временное.

Хронологическое противоречие водопадного текста делает невозможной ясную локализацию наблюдателя, который постоянно смещается из прошлого в настоящее и из настоящего в прошлое, из временного во вневременное<sup>82</sup>. То, что в пространстве стеклянной архитектуры было лишь выходом из пространственной позиции наблюдателя, здесь становится головокружительным перемещением наблюдателя в некую вневременную бездну, которую Хайдеггер, между прочим, связал с хиазмической цезурой<sup>83</sup>.

<sup>80</sup> Само слово "чистый" (rein) гомофонически эквивалентно слову "Рейн" (Rhein). Различие между двумя словами задается произносимой ("чистой" с точки зрения Гаммана) буквой "И". См. об этом: A. Fioretos. Nothing: History and Materiality in Celan. — In: Word Traces. Reading of Paul Celan. Ed. by A. Fioretos. Baltimore-London, 1994, pp. 310—311.

<sup>81</sup> P. de Man. The Rhetoric of Romanticism. New York, 1984, p. 32.

<sup>82</sup> Такое же расслоение сознания характерно и для читателя поэзии Гёльдерлина. Де Ман, например, пишет об "истоке" стихотворения — его первой строке — и "телосе" стихотворения — его финале, организующих два разнонаправленных смысловых движения внутри одного поэтического текста. — P. de Man. Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers. Ed. by E. S. Burt. Baltimore-London, 1993, p. 71.

<sup>83</sup> Хайдеггер понимает бытие как бездну, сравнимую с неподвижным центром водоворота. См.: M. Heidegger. The Principle of Reason. Bloomington-Indianapolis, 1991, pp. 18-19, 51-53.

Это разрушение стабильной позиции наблюдателя неотделимо от того, что Вернер Хамахер назвал "темпорализацией языка". То, что Гёльдерлин постоянно проецирует на движение реки движение самого языка, придавая последнему подчеркнутую линейную направленность, чрезвычайно важно. Язык — это основное прибежище, в которой субъект обретает стабильность. Отсюда столь существенна "трансцендентальность" языка. Вот как формулирует эту проблему Хамахер:

"Темпорализация языка — и всего того, что относится к его сфере, — наносит удар по месту субъекта и стабильности дискурса, которая должна обеспечиваться трансцендентальностью. Если мы можем и даже вынуждены утверждать, что коса — этот аллегорический атрибут смерти и времени — владеет языком, то *ordo inversus*, который, как предполагалось, обеспечивал основание для порядка субъективности и который уже испытал трудности в связи с кантовским открытием конечности и ограниченности человеческой способности представления, больше уже не гарантирует представлений, закреплённости мира и возможного значения в языке. Единственным единством и непрерывностью, отныне доступным языку, оказывается единство исчезновения, негативности, не имеющей ни центра, ни снятия"<sup>84</sup>.

Нарушив хронологию изложения, я хочу обратиться к носителю недавнему произведению — "Слунским водопадам" (1963) Хаймито фон Додерера. В конце романа *alter ego* автора Зденко оказывается у Слунского водопада, который воплощает неподвижность времени, своего рода гёльдерлиновскую цезуру:

"Мощное движение воды было постоянным, гром, обращенный в себя, приход и уход одновременно, а для человеческого уха — монолит, рядом со звучным покоем которого все становилось мелким"<sup>85</sup>.

Здесь Зденко наблюдает падение в водопад, поскользнувшегося на мостках другого героя романа — Дональда Клейтона. Водопад, однако, действует как странная машина времени, которая позволяет Зденко вторично увидеть падение Дональда и неожиданно сдвигает события в прошлое:

<sup>84</sup> W. Hamacher. The Second of Inversion. - In: Word Traces. Reading of Paul Celan. p.232.

<sup>85</sup> Х. Фон Додерер. Слунские водопады. Окольный путь. Повести и рассказы. М., 1981.с.321.

"Сейчас, когда продолжался нестерпимый грохот и Зденко целиком был под впечатлением внезапно нахлынувших событий, Дональд, отодвинувшись во времени, поскользнулся и упал на мостки. Картина раздвоилась, и теперь Зденко видел его на улице, где он поскользнулся на какой-то фруктовой кожуре <...>. А теперь он видел Дональда Клейтона споткнувшимся и упавшим в бездну. Обе эти картины были как бы выделены скобками, а то, что было между ними, составляло единое целое"<sup>86</sup>.

Между скобками оказывается неподвижная цезура водопада с упавшим в него телом. Когда тело поднимают, выясняется, что "на нем не было даже царапины, и оно, если не считать нескольких брызг, оставалось совершенно сухим"<sup>87</sup>. Местные хорваты, вытаскивающие тело из бездны, убеждены, что Дональд умер от испуга, но мы понимаем, что остановка жизни героя связана с его падением в бездну, в которой время не имеет хода. Это падение в сакральность не имеющего существования бытия. Наблюдатель со стороны, Зденко, переживает события как странное движение вспять и возвращение в настоящее, разделенные "цезурой". Переживающий падение в бездну Дональд погибает, потому, что "цезура" не оставляет места для живого наблюдателя. Это временной провал между временными "скобками". Когда Дональда поднимают из бездны, время вновь как бы срастается и "цезура" исчезает:

"Дональд был мертв. Как только Зденко уразумел этот неопровержимый факт, ему почудилось, что удар литавры отделил тот отрезок времени, который до этого мига находился как бы в скобках, то есть когда Дональд поскользнулся на улице в Вене и до его последнего отчаянного движения здесь, на мокрых мостках"<sup>88</sup>.

То, что в XVII—XVIII веках было кантаминацией символических райских рек, постепенно переходит в темпоральную дестабилизацию позиции наблюдателя, у Вордсворта и Гёльдерлина вплоть до полного вычеркивания его из временного измерения эквивалентному смерти у Додерера.

<sup>86</sup> Там же, с. 319.

<sup>87</sup> Там же, с. 319.

<sup>88</sup> Там же, с. 319-320.

## 4

Наиболее устойчивым образом водопада несомненно является образ бездны. Державин в "Водопаде" пишет:

О водопад! В твоём жерле Все  
утопает в бездне, в мгле!<sup>89</sup>

Бездна — наивысшее выражение бесформенности, которая первоначально понимается как выражение деградации макрокосма, но постепенно начинает ассоциироваться с возвышенным, например у Эдмунда Берка<sup>90</sup>. Шеллинг не испытывает ни малейшего сомнения на этот счет:

"...бесформенное наиболее непосредственным образом становится для нас возвышенным, т.е. символом бесконечного как такового. <...> Хаос — основное созерцание возвышенного..."<sup>91</sup>

Зольгер превращает водопад почти в дидактическую модель возвышенного:

"Мне всегда казалось, что истинное воздействие возвышенного более многосторонне и универсально. И прежде всего эта универсальность проявляется в том, что возвышенное влечет нас одновременно в прямо противоположные стороны.

— Как понять?

Наполняя нас ужасом, возвышенное в то же время привлекает величием и великолепием того образа, в котором воплотились силы природы. Я до сих пор хорошо помню чувство, которое испытал на Рейне <...>. Я наблюдал, как пенистый поток обрушивается с порогов водопада. Торжественно и тревожно было у меня на душе; в то же время меня охватило страстное желание погрузиться в эту пучину, которая сразу же за порогами рассыпалась серебряной пылью. Не страх пловца владел мною при этом <...> а восторг, блаженное состояние души"<sup>92</sup>.

В такого рода текстах водопад описывается как сочетание несочетаемого, восторга и страха, желания бежать и броситься в пу-

<sup>89</sup> Г. Р. Державин. Сочинения. Л., 1987, с. 111.

<sup>90</sup> Берк считал шум водопада стимулятором "аффекта возвышенного". — Э. Берк. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979, с. 112.

<sup>91</sup> Ф. Шеллинг. Философия искусства. М., 1966, с. 166-167.

<sup>92</sup> К.-В.-Ф. Зольгер. Эрвин. М., 1978, с. 48-49.

чину и т.д. С конца XVIII века такая форма описания канонизируется. Томас Роско, например, все еще строит свое описание контрастов синтагматически. Сначала он дает картину водопада, в затем следы разрушений от водной лавины. Такой переход интерпретируется как смена "самого прекрасного из произведений природы" на "самую ужасную из ее сцен"<sup>93</sup>. Однако большинство описаний водопада совмещает в одной парадигме элементы прекрасного и возвышенного, обыкновенно существующие в оппозиционных отношениях и традиционно соотносимые либо с темой потопа (греха), либо с темой рая (невинности). Такого рода оппозиционная парадигма канонизируется в десятках описаний.

В 1836 году американский художник Томас Коул эстетически мотивирует противоречивое строение "водопадного текста" и приводит типичный перечень оппозиций:

"О Ниагара! Это чудо света! — где возвышенное и прекрасное связаны воедино нерасторжимой цепью. Глядя на нее, мы ощущаем, будто огромное зияние заполняется в нашем сознании — наши понятия расширяются, и мы становимся частью того, что созерцаем! У наших ног потоки (floods) тысячи рек низвергаются из обширных подземных морей; в их течении — вечность; в их стремительности — неуправляемая мощь. Таковы элементы возвышенного. Прекрасное в ней — венок изменчивых цветовых оттенков воды, оно заключено в брызгах, взлетающих к небу, и в той несравненной радуге, которая опоясывает неутомимый поток"<sup>94</sup>.

К числу оппозиций Коул также относит "неподвижность — движение", "преходящее — вечность". Возвышенное в водопаде связывается с бесформенностью, хаосом, бурлящей пеной. Прекрасное фиксируется в геометрически правильных формах, которые порождаются из случайного хаоса некой магической силой: в венке, радуге, колоннах или столбах, постоянно возникающих в описании, а у Шатобриана, например, в подковах или огромном вращающемся цилиндре<sup>95</sup> (ср. с шатобриановским "упорядочиванием" хаоса вулкана). Архитектурная метафорика описаний ложится в основу упомянутых в начале этой главы аналогий между водопадом и готическим собором.

Оппозиция "прекрасное/возвышенное" проявляется и в темпоральной парадоксальности водопада, выражаемой в раз-

<sup>93</sup> T Roscoe. *The Tourist in Switzerland and Italy* London, 1830, p. 74.

<sup>94</sup> T. Cole. *Essay on American Scenery*. — *The American Monthly Magazine*. New

Series I, January 1836, p. 8. — In: *The Natural Paradise. Painting in America 1800-1950*. Ed. by K. McSchine. New York, 1976, p. 95—96.

<sup>95</sup> Chateaubriand. *Atala*. Rene. Paris, 1964, p. 140.

нонаправленности движений воды: вода низвергается из бездны вниз в бездну и одновременно брызгами, туманом восходит назад к истоку и поднимается к небу. Описание водопада в четвертой песне "Чайльд-Гарольда", например, все строится исключительно на рядоположении контрастов:

В тьму бездонной щели  
 Стихия низвергается, и вот  
 Из бездны к небу глыбы полетели,  
 Низринутые вниз с родных высот  
 И вновь летящие, как ядра в небосвод,  
 Наперекор столбу воды <...>  
 Хаос бьется в муках родовых <...>  
 Зеленый, белый, голубой, янтарный,  
 Обворажающий, но лютый и коварный.  
 О красоты и Ужаса игра!<sup>96</sup>

Эта достаточно рационалистическая риторика понимается как наука выражения невыразимого. На водопадах литература экспериментирует с выходом за пределы устойчивых категориальных схем. Слово как таковое (взятое вне парадигмы оппозиций), самодостаточный эпитет оказываются неприменимыми к водопаду. Описывающий субъект лишается опоры не только в пространстве зрелища, но и в языке, как системе классификаций. Водопад, таким образом, вводится в контекст критики словесного и традиционно связанного с ним рационалистического сознания. Конечно, описания такого рода близки риторике, и вместе с тем они находятся уже на грани риторического сознания. Например, Пьер Фонтанье в "Фигурах речи" (1831) обсуждает "парадоксизм", внешне сходный с водопадными парадигмами оппозиций. Вот как он его определяет:

"Соединение слов — это изощрение речи, с помощью которого обыкновенно противопоставляемые и противоположные идеи и слова сближаются и сочетаются таким образом, что, создавая впечатление борьбы между собой и взаимоисключения, они поражают ум самым удивительным согласием и производят наиболее истинный, наиболее глубокий и энергичный смысл"<sup>97</sup>.

Среди прочих "парадоксизмов" Фонтанье приводит и касающиеся разнонаправленности движения, например из Аполло-

<sup>94</sup> Дж. Г. Байрон. Сочинения в 3-х т., т. 1. М., 1974, с. 265. (Пер. В. Левика.)

<sup>97</sup> P. Fontanier. Les figures du discours. Paris, 1977, p. 137.

гии Жильбера, где тот говорит о Лагарпе, что в результате многочисленных падений тот упал на академический трон<sup>98</sup>. Фонтанье объясняет, что на трон нельзя упасть, так как он является некой вершиной, если, конечно, не считать его ямой, дырой. Таким образом, за внешней несогласованностью и противоречивостью "парадоксизм" открывает некий смысл, в конечном счете снимающий видимое противоречие.

В "водопадных текстах" ничего подобного нет. Они строятся именно на сохранении противоположностей, тем самым отражая внутреннюю противоречивость самого объекта описания. Они снимают любую попытку унифицировать и снять лежащие в их основе противоречия. В каком-то смысле место риторики тут занимает диалектика.

Противоречивость объекта описания приводит к тому, что литературный дискурс оказывается на грани блокировки. Созерцание водопада часто описывается в категориях потери сознания, гипноза, захлеста зрителя изобразительным в ущерб вербальному. Характерно описание ощущений, вызываемых Шафгаузенским водопадом, данное Фр. Робером:

"Впечатления, вызываемые этим великолепным каскадом, идеи, мысли следовали друг за другом с такой скоростью, как и воды, которые их порождали и долго удерживали меня в состоянии беззвучной неподвижности, они не давали мне сделать шага и приковывали мой взор. Чем больше я смотрел на эту величественную катастрофу, тем больше я хотел на нее смотреть"<sup>99</sup>.

Это состояние приравнивается к погружению в протосознание или к возвращению в детство. Таким образом, водопад выступает не только как атрибут Эдема, но и как стимулятор адамического состояния. Этот мотив встречается во многих текстах, например, в "Ночных мечтаниях" (1775) Ленца:

Шуми, шуми, священный водопад, Шумом верни мне  
времена детства в мыслях моих<sup>100</sup>.

То же и в "Сонете к реке Оттер" (1793) Кольриджа, где из водного потока всплывают видения детства. Характерно, что

<sup>98</sup> Ibid., p. 140.

<sup>99</sup> F. Robert. Voyage dans les XIII Cantons suisses, les Grisons, le Valais et autres pays et états alliés ou sujets des suisses. Paris, 1789, t. 1, pp. 188—189.

<sup>100</sup> Lenz. Werke in einem Band. Berlin-Weimar, 1972, S. 22. [Ach rausche, rausche heiliger Wasserfall, / Rausche die Zeiten der Kinderheit zurück in meinheit Gedächtnis.]



Карл Густав Карус в своей статье (1835) о пейзаже с водопадом Аллаерта ван Эвердингена видит в изображении водопада "невыразимое словами" явление "протофеноменов", погребенных в глубинах психики, и, отталкиваясь от этого, утверждает, что описываемая картина "в большей степени является символом, иероглифом, чем отражением природы"<sup>101</sup>.

Возвращение к инфантильному протосознанию, конечно, в значительной степени опирается на способность водопада перемещать наблюдателя к истокам, к такой стадии психического развития, которая предшествует вербальности. Эта способность имеет и чисто физиологическую подоплеку. Водопад соединяет в себе два процесса — интенсивного выталкивания и судорожного удержания. Миметически он моделирует процессы выталкивания и удержания, характерные для человеческого организма и в максимальной и наиболее противоречивой степени выражаемые в оргазме, который, собственно, и является конвульсивной комбинацией этих двух противоположных процессов.

Человеческая речь также строится на альтернативной комбинации удержания и выталкивания, излияния. Излияние выражается в вокализации, удержание — в производстве согласных. Целый ряд форм заикания, блокировки речи связан с нарушением баланса феноменов "излияния" и "удержания" на уровне речевой практики<sup>102</sup>. Можно предположить, что созерцание водопада провоцирует блокировку речи именно в силу возникающего дисбаланса "пропульсивной", выталкивающей тенденции и стремления к удержанию, к возвращению назад.

Иероглифичность водопада поэтому выражает не только его связь с неким архаическим типом записи, письмом истоков, но и невозможность словесного, вокализуемого описания (ср. у Шатобриана, у которого Ниагара "не может быть описана человеческим языком"<sup>103</sup>). Отсюда характерная для "водопадных текстов" оппозиция "каскад/озеро", выражающая существо "иероглифичности" водопада. В сочетании каскада и озера объ-

<sup>101</sup> C. G. Cams. Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei. Leipzig-Weimar, 1982, S. 129.

<sup>102</sup> Ференци совершенно справедливо установил связь между таким рода заиканием и анальным удержанием, блокирующим эвакуацию. — S. Ferenczi. *Thalassa. A Theory of Genitality* New York, 1938, pp. 8—9. При этом он показал, что оргазм связан со стремлением организма к возвращению в материнское лоно, которое обыкновенно ассоциируется с некими первичными водами. Оргазм в своей структуре выражает действительно возвращение к водным истокам.

<sup>103</sup> Chateaubriand. *Essai historique, politique et morale sur les Révolutions anciennes et modernes, considérées dans leur rapports avec la Révolution française.* — *Oeuvres complètes*, t. 1. Paris. 1836, p. 208.

единяются оглушающий и внесловесный шум каскада и беззвучная картинка на зеркале водной поверхности. "Голос" падающей воды, выходящий за физиологический порог слуха, здесь проецируется на немое изображение. В данной оппозиции постулируется разорванность и взаимодополняемость фонического и иконического, лежащие в основе проблематики иероглифа. Иероглиф оказывается переводом в иконическое такого рода словесности, который не может быть воспринят на слух.

Адекватное описание может быть достигнуто только через освоение "нового" языка, обучение которому возможно через постоянный перевод изобразительного в словесное, словесного в изобразительное. В "Путешествии по Швейцарии" (1797) Гёте начинает описание Рейнского водопада у Шафгаузена следующими рассуждениями:

"Человеческой природе свойственно сильное стремление находить слова для всего, что мы видим, и еще более сильная страсть видеть собственными глазами все то, что мы слышим. <...> В качестве такого упражнения мы и предлагаем здесь описание Шафгаузенского водопада <...> Это явление природы будет еще достаточно часто зарисовываться и описываться, оно будет поражать каждого, кому придется его созерцать, некоторые будут пытаться поделиться своими представлениями о нем и своими ощущениями, но никому не удастся его зафиксировать и еще в меньшей степени воплотить"<sup>104</sup>.

Это упражнение ((bung) равнозначно научению новому языку, образец которого Гёте предлагает в виде "неправильной", "асинтаксической" речи: "Возбужденные мысли. Мощь обвала. Неистощимость, как если бы неослабевание силы. Разрушение, оставаться, длиться, движение, непосредственный покой после падения (или — водопада). [Erregte Ideen. Gewalt der Sturzes. Unerschöpfbarkeit als wie ein Unnachlassen der Kraft. Zerstörung. Bleiben, Dauern, Bewegung, unmittelbare Ruhe nach dem Fall.]"<sup>105</sup> На этом примере хорошо видно, каким образом связность мысли разрушается несовместимостью компонентов и векторов. Стазис, длительность, покой здесь слиты воедино с неиссякающей мощью движения. И именно эта непрерывность потока приводит к эффекту его остановленности. Речь претерпевает нечто совершенно сходное. Излияние слова тут прерывается стазисом паратаксиста, устремленного к гёльдерлиновской цезуре.

<sup>104</sup> Goethes Werke in sechs Banden, Bd. 6. Leipzig, 1914, S. 312-313.

<sup>105</sup> Ibid., S. 313.

Паратакисис выступает как манифестация языка, свободного от логической организации, приносимой в речь субъектом<sup>106</sup>. Субъект как бы теряет свое место в структуре языка. На языковом уровне этот феномен отражает все ту же утрату ясной позиции наблюдателя.

Распад синтаксической речи в описании водопада составляет основу поэтики известного стихотворения Роберта Саути "Лодорский водопад" (1809), где собственно описание заменено огромным перечнем глаголов (более сотни), герундий которых снимает различие между частями речи и чье бесконечное разворачивание имитирует лексикон (ср. с деятельностью Адама — изобретателя словаря, назывателя, а также с рекой Альфавитом у Кольриджа):

Collecting, projecting,  
Receding and speeding,  
And shocking and rocking,  
And darting and parting,  
And threading and spreading,  
And whizzing and hissing,  
And dripping and skipping,  
And hitting and splitting,  
And shining and twining,  
And rattling and battling...<sup>107</sup> и т. д.

Любопытно, что и Гёте и Саути в основном фиксируют движение или его трансцендирование. Во всяком случае, в обоих случаях в описании господствуют глаголы (у Саути исключительно), которые обладают наименьшей суггестивной энергией для передачи зрительных образов. Шарль де Бросс, например, в своем "Трактате о механическом формировании языков" (1765) писал, что глаголы, будучи абстрактными терминами, в гораздо меньшей степени, чем существительные, мотивированы, то есть миметически связаны с объектом описания, "потому, что действие, выражаемое глаголом, часто в большей степени происходит от человека, чем от вещи..."<sup>108</sup> Действительно, описание водопада в большей степени выражает ситуацию наблюдателя, чем описывает объект наблюдения. Описание поэтому оказывается похожим

<sup>106</sup> См. о паратакисисе у Гельдерлина и его связи с субъективностью: T. W. Adorno.

Parataxis. On Holderlin's Late Poetry. In: T. W. Adorno. Notes to Literature, v. 2. New York, 1992, pp. 130-137.

<sup>107</sup> The Lake District, p. 103.

<sup>108</sup> Cit. in: G. Genette. Mimologics. Lincoln-London, 1995, p. 65.

на своего рода заклинание и одновременно на образчик детской или адамической речи. Характерно, что полное название стихотворения Саути — "Лодорский водопад, описанный в стихах для колыбельной". Саути считал, вероятно, что ритм стиха оказывает гипнотически-усыпляющее воздействие на читателя. Поэт явно пытается заменить прямое описание имитацией того оглушающего эффекта, который водопад производит на наблюдателя.

Отношение к водопаду в целом постоянно балансирует на грани миметического. Древняя "кратилическая" традиция возводила речь первых людей к имитации природных звуков. Еще Дионисий Галикарнакский в трактате "О соединении слов" иллюстрировал миметизм речи метафорой водопада, ссылаясь при этом на Гомера, который,

Желая изобразить слияние рек воедино и рев смешивающихся вод,  
вставляет слоги не плавные, а сильные и противные слуху:  
Словно две реки наводненные, с гор низвергаясь, Обе в  
долину единую бурные воды сливают<sup>109</sup>.

В XVIII веке интерес к кратилизму возрождается. В исследовании "О происхождении языка" Гердер писал:

"...бушующая буря и сладкий эфир, чистый родник и могучий океан — вся их мифология лежит в сокровищнице Verbis и Nominibus древних языков, и древнейший словарь был звучащим пантеоном"<sup>110</sup>.

Обретение первоязыка выдвигается в разряд первостепенных задач поэзии. Едва ли не основной метафорой поэтического первоязыка становится эолова арфа, которую уже Томас Грей сближал с шумом ручья, текущего с Геликона<sup>111</sup>. Эолова арфа — явление исключительно звуковое, в изобразительном смысле она — чистейшая абстракция. В первой трети XIX века на роль основной аллегории поэзии начинает претендовать водопад, со всей противоречивостью связанного с ним мифа и поэтики описания. Шелли в "Орфее" (1820) дает описание водопада, как метафоры поэзии:

В отличие от всех людских творений Он  
никогда не утихает, и в каждом изменении

<sup>109</sup> Античные риторики. М., 1978, с. 191.

<sup>110</sup> Herders Werke in fünf Banden, Bd. 2. Berlin und Wiimar. 1982, S.

131

<sup>111</sup> The Poems of Thomas Gray. London-Oxford, 1939, p. 31.



Мудрость и красота и божественная сила  
Могучей поэзии пребывают в единстве,  
Соединяясь в сладкой гармонии<sup>112</sup>.

Водопад воплощает новую романтическую теорию речи, как места постоянного становления и трансформаций значений<sup>113</sup>.

Джон Китс, совершивший в 1818 году паломничество по Озерному краю, посещает водопады и пишет в письме Томасу Китсу (25—27 июня): "Я буду учиться поэзии здесь", — и тут же добавляет:

"Я живу зрением [I live in the eye] <...> Покажи мои письма кое-кому из моих друзей — описания будут им неинтересны — описания плохи во все времена"<sup>114</sup>.

Зримое, "иероглифическое" здесь окончательно отторгается от описательного. Китс выносит приговор той самой описательной поэзии, которая ввела водопад в оборот европейской культуры, не подозревая о том, что позже он станет выявителем ее собственных противоречий. Водопад нельзя описать, он создает пропасть между видимым и логосом. И в этой пропасти оказывается наблюдатель. М. Х. Абрамс как-то заметил, что Вордсворт в "Прелюдии", описывая водопад, неожиданно обнаруживает за горной пропастью некую умственную пропасть:

"Вдруг природная пропасть переходит в умственную бездну, с края которой потерянный поэт с дрожью вперяет взор в пустоту"<sup>115</sup>.

Эта бездна — бездна утратившего свое место наблюдателя.

---

<sup>112</sup> The Poems of Percy Bysshe Shelley Oxford, 1919, p. 623. [Unlike all human works, / It never slackens, and through every change / Wisdom and beauty and the power divine / Of mighty poesy together dwell, / Mingling in sweet accord.]

<sup>113</sup> См.: С. А. Ромашко. Поэтика и языкознание в теории немецкого романтизма. (К истории взаимоотношения двух дисциплин.) — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1985, № 1, с. 17-27.

<sup>114</sup> Selected Letters of John Keats. Ed. by R. Pack. New York. 1974. p. 96.

<sup>115</sup> M. H. Abrams. Natural Supernaturalism. New York, 1971. p. 450.

## VI Клинамен

### 1

В "Жюльетте" Сад излагает основы своей эксцентрической натурфилософии, укорененной в идеологию либертинажа<sup>1</sup>. Наиболее существенные философские куски здесь излагаются устами папы римского, который, в частности, утверждает, что все земные создания

"являются результатом неосмысленных операций Природы, они подобны испарениям, которые поднимаются над котлом с жидкостью, разреженной жаром, чье действие извлекает из жидкости содержащиеся в ней частицы воздуха..."<sup>2</sup>

Человек — результат случайных комбинаций. Природа все время экспериментирует, разрушая старые комбинации и создавая новые. Поэтому попытки человека упорядочить природу противоречат ее сущности. Только деструктивность, преступления и случайные половые связи выражают существо природного механизма и вполне согласны с ним. Любовь — это инстинкт, превращающий человека в подобие случайно движущейся частицы газа:

"Слово любовь используется для обозначения глубоко укорененного чувства, которое толкает нас вопреки нам самим к тому или иному чужому предмету"<sup>3</sup>.

В этом контексте вулкан у Сада — это воплощение существа природы, ее капризов и разрушительности. В шестой части романа Жюльетта и Клервиль поднимаются на Везувий в сопровождении их подружки и соучастницы Олимпии, княгини Боргезе, которую они решают бросить в жерло вулкана:

---

<sup>1</sup> Анализ философии природы у Сада дан Клоссовским: P. Klossovski. *Sade mon prochain precede de Philosophe scelerat*. Paris, 1967, pp. 91—136.

<sup>2</sup> The Marquis de Sade. *Juliette*. New York, 1968, p. 766.

<sup>3</sup> Ibid., p. 502.

"Шлюха, — сказали мы ей, — мы устали от тебя; мы привели тебя на это место, чтобы тебя уничтожить. Внизу вулкан: ты будешь брошена в него живьем"<sup>4</sup>.

Это эксцентрическое убийство — акт высшего соединения с силами природы, оно имитирует природу своей жестокостью и бессмысленностью. Самое примечательное в нем то, что за ним нет никакой мотивировки, оно подражает природе самой "случайностью" происходящего. Уничтожение в данном случае парадоксально имитирует творение. Творчество (природы) здесь совершенно неотлично от жесточайшей деструкции потому, что хаос и есть природная форма творения.

Убийство Олимпии сопровождается странным ритуалом. Перед тем, как скинуть ее в кратер, подруги раздевают княгиню Боргезе. Вскоре после того, как ее тело устремляется вниз, из кратера вылетает град камней, вызывающий следующий "научный" комментарий Клервиль:

"Когда тяжелое тело падает в вулкан, оно возбуждает непрестанно кипящую материю в его глубинах и вызывает слабое извержение. <...> Дождь камней, который мы только что наблюдали, — не что иное, моя дорогая, как просьба Олимпии вернуть ей ее одежду; мы не должны ей в этом отказать"<sup>5</sup>.

Подруги отрывают от одежды Олимпии золотые украшения и драгоценные камни и швыряют в кратер скомканное в сверток платье.

Этот странный обмен с вулканом уравнивает комок тряпья с дождем камней<sup>6</sup>.

Тряпье — эмблема случайного, когда оно помещается в корзину старьевщика.

Немецкие романтики превращают случайный хаотический текст в стержень своей поэтической доктрины. Приведу цитату из "Критических фрагментов" Фридриха Шлегеля, в которой метафора поэтического хаоса и тряпья прямо проецируются на творчество:

<sup>4</sup> Ibid., p. 1016-1017.

<sup>5</sup> Ibid., p. 1018.

<sup>6</sup> Этот "обмен" входит в характерную для Сада ситуацию непродуктивного, разрушительного обмена, проанализированную Марселем Енаффом: M. Henaff Sade: L'invention du corps libertin. Paris, 1978, pp. 165—242.



"[103.] Многие произведения, восхваляемые за прекрасную связность, отличаются не большим единством, чем пестрое скопище фантазий, одушевленных лишь единым духом и стремящихся к единой цели. <...> Напротив, некоторые создания, в связности которых никто не сомневается, являются, как это прекрасно знает сам художник, не произведением, а лишь фрагментом или множеством таковых, массой, наброском. Однако влечение к единству столь сильно в человеке, что сам автор часто в процессе формирования старается все же восполнить то, чего он не может вполне завершить или объединить, — нередко весьма остроумно и при всем том совершенно противоестественно. Худшее при этом, когда все, что обрзают действительно удавшиеся куски, чтобы создать видимость цельности, — лишь ворох крашеного тряпья"<sup>7</sup>.

Хаос постоянно просвечивает сквозь видимость цельности. Истинное произведение искусства должно возникнуть из хаоса, как из состояния некоей нереализованной потенциальности. При этом хаос не есть некая протоматерия, он уже является продуктом распада, фрагментации, некогда существовавшего единства, в этом смысле он напоминает античные руины, из которых вырастает гармония новой европейской культуры. Филипп Лаку-Лабарт и Жан-Люк Нанси так определяют его значение для романтизма:

"Хаос — это состояние уже-утраченной "наивности" и еще-не-возникшего абсолюта, и в этом смысле он определение условий человеческого существования. "Мы — потенциальные, хаотические органические существа", как пишет Фридрих Шлегель в одном из своих посмертно опубликованных фрагментов"<sup>8</sup>.

Потенциальность органичности, заключенная в хаотичности человека, означает, что органичность должна возникнуть в нем из неорганизованности, случайности.

То, что творение из хаоса становится после огромного перерыва вновь актуальным именно для романтиков, неудивительно. Именно в эпоху романтизма окончательно утрачивает свои позиции Бог, как гарант рациональности мироустройства. На первый план выдвигается идея индивидуальной воли, не скованной никакими законами и открывающей простор для "случайности". Карл Шмитт определил романтизм как "окказионализм", как мировоззрение случайности, отрицающее само понятие причины — *causa*:

<sup>7</sup> Ф. Шлегель. Эстетика. Философия. Критика, т. 1. М., 1983, с. 286.

<sup>8</sup> Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy. The Literary Absolute. Albany, 1988, p. 51.

"Только теперь [в эпоху романтизма] случайное проявляет абсолютную последовательность в отрицании всякой последовательности. Только теперь все что угодно может стать поводом для чего угодно. Только сейчас все, что должно случиться и порядок событий становятся непросчитываемыми самым фантастическим образом, в чем собственно и заключается огромная притягательность такой позиции"<sup>9</sup>.

То, что его художника становится главным источником происхождения, приводит, по мнению Шмитта, к тотальной эстетизации мира. Всякое творение теперь понимается по образцу художественного творчества.

Органическое человеческое тело должно появиться из хаоса именно в области эстетического подобно тому, как в "Неведомом шедевре" Бальзака на картине Френхофера должна из абсолютного хаоса мазков возникнуть плоть идеальной женщины. Характерно, однако, что Порбус и Пуссен, которым Френхофер показывает свой шедевр, так и не обнаруживают идеала, возникающего из "хаоса красок, тонов, неопределенных оттенков, образующих некую бесформенную туманность"<sup>10</sup>.

Бальзак, однако, оставляет нерешенным вопрос о том, действительно ли полотно Френхофера — лишь случайный хаос:

"— Тут вот, — продолжал Порбус, дотронувшись до картины, — кончается наше искусство на земле...

— И, исходя отсюда, теряется в небесах, — сказал Пуссен"<sup>11</sup>.

Иными словами, хаос может быть результатом неумения наблюдателя увидеть целое. Не случайно, конечно, Порбус и Пуссен, прежде чем вынести свой приговор, "рассматривали картину, отходя направо, налево, то становясь напротив, то нагибаясь, то выпрямляясь"<sup>12</sup>. Картина, возможно, перестает быть случайным хаосом для того, кто пребывает вне земли, для некоего трансцендентального наблюдателя. Исчезновение Бога, однако, делает высшую позицию трансцендентального наблюдателя невозможной и хаос непреодолимым.

Важно и то, что картина Френхофера возникает в результате разрушения первоначальной фигуративности. Жорж Диди-Юберман прав, когда сравнивает сам процесс создания "неве-

<sup>9</sup> C. Schmitt. Political Romanticism. Cambridge, Mass.-London, 1986, pp. 18—19.

<sup>10</sup> О. Бальзак. Собрание сочинений в 24-х т., т. 19. М., 1960, с. 100.

<sup>11</sup> Там же, с. 101—102.

<sup>12</sup> Там же, с. 100.

домого шедевра" с анатомическим вскрытием, с садистическим процессом разрушения плоти"<sup>13</sup>.

Полотно из повести Бальзака странным образом входит в общий контекст с садовскими фантазиями. Что же касается садовской Природы, то, по выражению Юбера Дамиша, она, вероятно,

"отсылает к порядку, который не был произведен мыслью; который существует за ней и ей противоречит, в той мере, в какой природа выступает в качестве постоянной силы разрушения и возрождения, силы, не знакомой с порядком, возникающим не иначе, как на фоне беспорядка"<sup>14</sup>.

Порядок природы — не мыслимый порядок, но нечто производимое из самого хаоса случайностью ошибок, составляющей единственную закономерность творящей природы. Порядок этот у Сада, в отличие от Бальзака, не может быть воспринят никакой мыслящей инстанцией, даже трансцендентальной. Он относится к области чистой потенциальности случайного. Но это избавление от наблюдателя не отменяет его, а лишь переносит его в сферу, не знакомую с субъективностью. Такой наблюдатель помещается не в шатобриановской внутренней "бездне", а реализует себя в нерациональном, бессмысленном обмене с жерлом вулкана.

## 2

Возможна ли живопись, которая строила бы порядок из хаоса, но без участия френхоферовского взгляда, "теряющегося в небесах"?

Описание машины (то есть внечеловеческого, внесубъективного механизма), способной производить такую живопись, дано Альфредом Жарри в его "неонаучном" романе "Деяния и мнения доктора Фостроля, патафизика" (1898—1900, опубликован в 1911). Здесь имеется глава с загадочным названием "Клинамен", в которой описывается "машина для живописи" и созданные ею картины. Клинамен — термин эпикурейской атомистики, и его использование Жарри в "патафизическом"

<sup>13</sup> G. Didi-Huberman. La peinture incamee. Paris, 1985, p. 126-128.

<sup>14</sup> H. Damisch. L'écriture sans mesures. In: Oeuvres complètes du Marquis de Sade, t. 15. Paris, 1967, p. 552.

романе нуждается в комментарии. Почему клинамен мог привлечь внимание литератора рубежа XIX—XX веков?

Учение о клинамене донесено до нас Лукрецием и означает микроскопическое отклонение атома, падающего под действием тяжести вниз:

...уносясь в пустоте, в направлении книзу отвесном,  
Собственным весом тела изначальные в некое время  
В месте неведомом нам начинают слегка отклоняться,  
Так что едва и назвать отклонением это возможно.  
Если же, как капли дождя, они вниз продолжали бы падать,  
Не отклоняясь ничуть на пути в пустоте необъятной,  
То никаких бы ни встреч, ни толчков у начал не рождалось,  
И ничего никогда породить не могла бы природа<sup>15</sup>.

Поскольку атомы падают в пространстве с одинаковой скоростью, то без их отклонения (клинамена) они никогда бы не встретились и не могли бы создать все разнообразие природных тел. Таким образом, теория клинамена является теорией создания мира. Клинамен не детерминирован никакой внешней причиной, он возникает просто в силу присущих атому свойств и является нарушением детерминистической предустановленности закона вертикального падения. Маркс, изучавший эпикурейскую философию, писал: "Отклонение от прямого направления" есть 'свободная воля'<sup>16</sup>. Творение мира, таким образом, возникает не в силу некой высшей предопределенности, но в силу случайного отклонения атома от вертикали, в силу его "свободной воли". Лукреций прямо пишет о том, что клинамен разрушает "рока законы" (II, 254):

...чтоб ум не по внутренней только  
Необходимости все совершал и чтоб вынужден не был  
Только сносить и терпеть и пред ней [внешней силой]  
побежденный склоняться,  
Легкое служит тому первичных начал отклоненье,  
И не в положенный срок и на месте дотоль неизвестном.

(II, 199-202)<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Лукреций. О природе вещей. М., 1983., с. 65. (Пер. Ф. Петровского.)

<sup>14</sup> К. Маркс — Ф.Энгельс. Сочинения, т. 40. М., 1975, с. 99

<sup>17</sup> Лукреций. Указ. соч., с. 66-67.

Согласно Марксу, клинамен лежит в основе и эпикурейского понимания бога — удаленного от мира и никак в него не вмешивающегося: "От детерминизма в данном случае уклоняются тем путем, что случай возводится в необходимость, что произвол возводится в закон. Бог уклоняется от мира, мир для него не существует, и поэтому он — бог"<sup>18</sup>.

По существу, бог заменяется клинаменом, случаем, не подчиненным никакому детерминизму. Эта идея идет вразрез с фундаментальными основами как теологии, так и рационализма. В силу одного этого клинамен стал излюбленным объектом критики для европейской философской традиции, начиная с Цицерона<sup>19</sup>. Пьер Бейль, ощутивший взаимосвязь атомистской механики Эпикура с понятием свободы, в своей критике клинамена коснулся принципиальных начал эпикуровской логики. Бейль указал на

"явное несоответствие между природой свободы и движением (каково бы оно ни было) атома, не знающего ни того, что он делает, ни того, где он находится, ни того, что он вообще существует. <...> Как можно было бы сказать Эпикуру: вы хотите, чтобы свобода человека была основана на движении атомов, совершающемся без какой бы то ни было свободы? Разве причина может дать то, чем она сама не обладает? Могут ли сто атомов отклоняющихся, не зная, что они делают, образовать суждение, посредством которого душа принимает решение, познавая причину, побуждающую выбрать одну из представляющихся возможностей?"<sup>20</sup>

Бейль ставит вопрос, на который самым парадоксальным образом через столетия будут отвечать художники и литераторы. Если представить мир как машину, каждая из частей которой движется по собственному произволу без участия организующей воли творца, может ли такой мир быть миром свободы? Речь идет о философской проблеме свободы в мире, лишенном бога.

Ньютоновская физика, на долгие годы ставшая краеугольным камнем представлений о природе, решительным образом отвергала любой элемент случайности в функционировании мироздания. Детерминизм Ньютона опирался и на признание разумного проекта творения, и на постулирование незыблемости физических "начал движения". Ньютон писал:

<sup>18</sup> К. Маркс — Ф. Энгельс. Указ. соч., с. 98.

<sup>19</sup> Цицерон. Философские трактаты. М., 1985, с. 82.

<sup>20</sup> П. Бейль. Исторический и критический словарь, т. 2. М., 1968, с. 138.

"При помощи этих начал составлены, по-видимому, все вещи из жестких, твердых частиц <...>, различным образом сочетающихся при первом творении по замыслу разумного агента. Ибо тот, кто создал их, расположил их в порядке. И если он сделал так, то не должно философии искать другое происхождение мира или полагать, что мир мог возникнуть из хаоса только по законам природы..."<sup>21</sup>

Вольтер обрушил на Эпикура весь арсенал своей иронии:

"Когда Эпикур затем сказал нам, что атомы случайно отклонились в пустоте, что это отклонение случайно создало людей и животных, что глаза случайно оказались вверху головы, а стопы внизу ног, что уши были созданы не для того, чтобы слышать, но что отклонение атомов случайно создало уши и люди случайно стали пользоваться ими как органами слуха: то это безумие, которое к тому же называлось *физикой*, было совершенно справедливо поднято на смех"<sup>22</sup>.

Вольтер недоуменно цитирует двух поэтов — Луи Расина и Жана-Батиста Руссо, у которых он обнаруживает влияние Эпикура<sup>23</sup>, и подвергает жесточайшей критике само понятие случайности: "...случай — это слово, лишенное смысла", "<...> никто не делает Бога из случая"<sup>24</sup> и т. д.

Литература XIX века не особенно занимается эпикурейской атомистикой и вспоминает о ней чаще всего тогда, когда осуждает "безумную" идею случайности. Шелли, как известно, утверждавший, что "необходимость — это мать мира", в "Королеве Маб" специально останавливается на детерминированности "поведения" атомов (VI, 171—177), а в комментариях к поэме утверждает:

<sup>21</sup> И. Ньютон. Оптика. М., 1954, с. 304-305.

<sup>22</sup> Oeuvres complètes de Voltaire, t 12. Paris, 1860, p. 361.

<sup>23</sup> У Руссо действительно обнаруживается изложение эпикуровской теории клинамена:

...ce grand univers  
N'est compose que d'un concours divers  
De corps muets, d'insensibles atomes.  
Qui, par leur choc forment tous ces fantomes  
Que determine et conduit le hasard  
Sans que le ciel y prenne aucune part (Ibid., p. 361—362).

[...этот огромный мир составлен лишь разнообразным соприкосновением немых тел, бесчувственных атомов, в столкновении образующих все эти фантомы, определяемые и ведомые случаем без малейшего вмешательства неба.]

<sup>24</sup> Ibid., p. 361.

"...не существует ни одной молекулы пыли или воды, которая бы находилась там, где она находится, случайно, которая бы не имела достаточной причины, чтобы занимать отведенное ей место и действовать так, как она должна действовать"<sup>25</sup>.

Альфред Теннисон пишет поэму "Лукреций", где философ выступает в роли амбивалентного романтического героя. Перед смертью, полуотравленный, он видит романтический сон:

В природе образовалась пустота; все ее узы  
Разорвались, и я увидел сверкающие течения атомов И  
потoki мириадov ее миров, Рушащие все в  
безграничной бесконечности, Разлетающиеся и вновь  
сталкивающиеся и творящие Все новые и новые формы  
вещей...<sup>26</sup>

Этот образ творения предстает как величайшая катастрофа, конец мира. Очнувшись от кошмара своей атомистики, Лукреций вспоминает о боге и гармонии. Атомистика, функционирующая на основе клинамена, порождает апокалипсическое видение пугающего хаоса. Клинамен, таким образом, тематически вписывается в "возвышенное" Природы, помещаясь рядом с видениями вулканов и водопадов.

### 3

В середине XIX века, однако, это всеобщее неприятие случайности дает трещину, все более расширяющуюся к концу века. В 1901 году Леон Блуа публикует "Экзегезис общих мест", где посвящает специальную главку случаю, который также неприемлем для католического мистицизма Блуа, как и для рационализма Вольтера. Но ситуация радикальным образом изменилась. Вольтеровское "ничто не делает Бога из случая" сменяется у Блуа противоположным утверждением:

"Итак, случай — это Бог <...> мы знаем, что сотворены случаем и существуем по его воле <...> Обретя свободу, я познал счастье есть и

<sup>25</sup> The Poems of P. B. Shelley Oxford, 1919, p. 800.

<sup>26</sup> Poetical works of Alfred Lord Tennyson. London-New York, 1907, p. 161.  
[Avoid was made in Nature; all her bonds /Crack'd. and I saw the flaring  
atomstreams /And torrents of her myriad universe, /Ruining along the  
illimitable inane, /Fly on to clash together again, and make /Another and  
another frame of things.]

спать по воле случая. <...> Я имею случайную жену и детей, которые воистину являются сыновьями случая..."<sup>27</sup>

Возникновение новой религии случайности освящается в эссе Метерлинка "Храм случая"<sup>28</sup>, в который он превращает игорный дом. В качестве алтаря случайности здесь фигурирует рулетка, функционированию которой он посвящает детальный анализ.

Интерес к случайности связан с общим кризисом рационализма. Понятие индетерминизма, вероятности, случайности все более решительно вводится и в точные науки, неожиданным образом подтверждающие проницательность некоторых наблюдений Эпикура<sup>29</sup>.

В 1874 году Эмиль Бутру в книге с выразительным названием "О случайности законов природы" логически опровергает само понятие причинности:

"Действительно, как можно представить себе, что причина или непосредственное условие содержит в себе все необходимое, чтобы объяснить следствие? Она никогда не сможет содержать в себе то, в чем следствие от нее отличается, то есть появление того нового компонента, который есть необходимое условие причинности. Если следствие во всем идентично причине, оно попросту составляет с ней одно целое и не является подлинным следствием. Если оно отличается от причины, то это значит, что оно до некоторой степени имеет иную природу; но тогда как установить если и не непосредственное равенство, вещь немислимую, то хотя бы отношение между следствием и причиной, как измерить качественную разнородность и установить, что в одинаковых условиях она всегда воспроизводится в той же степени?"<sup>30</sup>

Анри Пуанкаре в своей книге "Наука и метод" посвящает специальный раздел "случайности". В качестве одного из ее символов Пуанкаре подробно рассматривает рулетку и кончает свой анализ следующим красноречивым сравнением:

"Мы можем смотреть на зодиак как на громадную рулетку, по которой творец разбросал большое количество шариков, сообщив им раз-

<sup>27</sup> L. Bloy. Exegese des lieux communs. Paris, 1973, p. 202-203.

<sup>28</sup> M. Maeterlinck. Le temple du hasard. In: Idem. Le double jardin. Paris, 1909, p. 33-49.

<sup>29</sup> О теории клинамена в контексте современного научного знания см.: Б. Г. Кузнецов. Разум и бытие. М., 1972, с. 49—61.

<sup>30</sup> E. Boutroux. De la contingence des lois de la nature. Paris, 1929, p. 26.



личные начальные скорости, меняющиеся согласно закону, вообще говоря, произвольному"<sup>31</sup>.

Метафора рулетки, вращающегося колеса становится, как будет видно из дальнейшего, одной из центральных метафор, связанных с идеей случайности.

Интерес к случайности делает актуальным для культуры такое явление как уродство. Вспомним Вольтера, смеявшегося над представлением о случайном расположении глаз вверх головы. Монстр, урод привлекает внимание как модель случайного расположения органов, частей, составляющих органическое единство. Особый интерес вызывают гибриды, возникновение которых описывается в духе клинамена как нарушение естественного взаимоотношения существ одного вида и случайное соединение антиподов. Хариет Ритво приводит множество примеров самых фантастических гибридов, обсуждавшихся в научной литературе XIX века, таких, например, как смесь собаки и лисицы, львицы и английского дога, кошки и куницы, оленя и кобылы<sup>32</sup>.

Тератология превращается в метафору хаотического творения. Гюисманс создает настоящую апологию уродов. В своем романе "Наоборот" он описывает, каким образом тупая, инертная и бессмысленная природа силится создать фантастические аномалии, хотя сама она без помощи человека "неспособна породить столь омерзительные и извращенные виды"<sup>33</sup>. На помощь ей Гюисманс призывает человека — селекционера, садовника. По мнению Макса Мильнера, призвание художника у Гюисманса — "помочь природе в создании чудовищного"<sup>34</sup>. В эссе "Монстр" Гюисманс останавливается на том, каким образом природа порождает чудовищ на микроуровне в "одухотворенной желатине протоплазм"<sup>35</sup>.

Клинамен вписывается в генезис монстра, он ответственен за длинную цепочку деформаций, порождающих гротеск<sup>36</sup>. Еще

<sup>31</sup> Пуанкаре. О науке. М., 1983, с. 329.

<sup>32</sup> H. Ritvo. The Platypus and the Mermaid and other Figments of the Classifying Imagination. Cambridge, Mass., 1997, pp. 91—97.

<sup>33</sup> J.-K. Huysmans. A rebours. Paris. 1912, p. 125.

<sup>34</sup> M. Milner. Huysmans et la monstruosité. In: J.-K. Huysmans. Une esthétique de la décadence. Geneve-Paris, 1987, p. 55.

<sup>35</sup> Huysmans. L'Art moderne. Certains. Paris, 1976, p. 390.

<sup>36</sup> См.: H. Finter. Blasons de l'hétérogène en acte(s). Le théâtre emblématique de "César Antechrist" — Revue des sciences humaines, № 203. juillet-sept. 1986. p. 45—46.

Фридрих Шлегель утверждал, что всякое "чисто случайное сочетание формы и материи гротескно"<sup>37</sup>. Клинамен участвует в создании романтического гротеска.

Но он же превращается в своего рода "сексуальное извращение", беспорядочное совокупление во тьме. Особенно очевидно это из "Письма о мифах" Поля Валери:

"Наши праотцы совокуплялись во тьме своей с каждой тайной, — и странные рождались от них дети! <...> разве природа в своих играх не действует сходно, когда она расточает, преобразует, губит, предаёт забвению и вновь находит столько возможностей и форм жизни среди лучей и атомов, в которых роится и сталкивается все, что есть мыслимого и немислимого? <...> В результате рождается странное, нелепое творение, несообразное с течением жизни, всесильное и всеустрашающее, которое не несет в себе никакого целевого начала, ни исхода, ни предела..."<sup>38</sup>

Столкновение атомов, порождающее монстров, уподобляется Валери хаотической работе сновидения, кошмара. Кошмар на долгое время становится одной из метафор мироздания.

Любопытно, что знаменитая картина Фюссли "Кошмар" (1782) интерпретировалась Эразмом Дарвиным в категориях свободы и несвободы движений.

"Поэт-натуралист в длинном примечании настаивает на уничтожении во время сна всякой "власти воли над нашими мускульными движениями и идеями", в то время как "возбуждение и внутренние ощущения" остаются и сохраняют вегетативную жизнь и машинальные движения. "Когда во время сна возникает болезненное желание производить волевые движения, оно называется Кошмаром или Инкубом""<sup>39</sup>.

Дарвин поэтому относил кошмары к патологии воли. Кошмар возникает как искажение волевого движения чисто бессознательным, машинальным движением<sup>40</sup>. Фрейдовская теория сновидений, как гротескной деформации образов, отдаленно напоминает дарвиновскую теорию кошмара.

Еще одной квазиатомистской метафорой становится метафора падения. Поскольку творение так или иначе связано с па-

<sup>37</sup> Ф. Шлегель. Цит. соч., с. 310 (389 фрагмент из "Атенеума").

<sup>38</sup> П. Валери. Об искусстве. М., 1976, с. 356-359.

<sup>39</sup> J. Starobinski. Trois fureurs. Paris, 1974, p. 137.

<sup>40</sup> Эрнст Джонс в психоаналитической перспективе проанализировал связь

кошмара с различными формами движения, в том числе акватического, движениями струй и волн. — E. Jones. On the Nightmare. New York, 1959, pp. 294-295; 316-317.

дением атомов, то мотив падения приобретает почти космогоническое значение. Одним из импульсов к распространению этой метафоры послужило творчество Виктора Гюго. Еще в "Отверженных" Гюго писал: "Кому ведомо, не вызвано ли создание миров падением песчинок?"<sup>41</sup> Философская поэма Гюго "Конец Сатаны" начиналась строчкой, провоцировавшей на пародии:

"Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abime"<sup>42</sup>  
(Четыре тысячи лет он падал в бездну).

Речь шла о падении Сатаны. Известно, что основные мотивы поэмы связаны с "откровениями", якобы посетившими Гюго во время спиритических сеансов. Шарль Кро в рассказе "Вызов уснувших" (1879) пародирует не только "Конец Сатаны", но и ситуацию создания поэмы. Спиритический медиум вызывает дух Гюго, который надиктовывает ему поэму "Падение", описывающую падение Сатаны в абсурдистском ключе. При этом пародия Кро не только обыгрывает стилистику и мотивы Гюго, но и описывает падение как процесс, провоцирующий безумие, абсурд в мире:

Он падал так долго, что необъятные эпохи  
Стали одна за другой звонить в колокола безумия,  
Которые Бог то тут, то там развесил в безграничном  
пространстве.  
Ниже жизни и ниже смерти,  
Ниже небытия — недостижимой цели,  
Ниже абсурда и недопустимого<sup>43</sup>.

В "Падении Сатаны" содержалась одна главка, имевшая существенное значение для метафоричности случайности. Она называлась "Перо Сатаны" и повествовала о выпавшем из крыльев Сатаны перо, балансирующем на грани бездны. Это перо

<sup>41</sup> В. Гюго. Отверженные, т. 2. М., 1979, с. 202.

<sup>42</sup> V. Hugo. La fin de Satan. Paris, s.d., p. 7.

<sup>43</sup> Ch. Cros., T. Corbiere. Oeuvres complètes. Paris, 1970. p. 399-400. [Il tomba si longtemps que les âges immenses Sonnerent tour à tour aux cloches des demences Que Dieu mit ça et là dans l'espace sans bord. Et plus bas que la vie, et plus bas que la mort, Plus bas que le néant l'inaccessible cible, Et plus bas que l'absurde et que l'inadmissible.]

концентрирует в себе и неверие в бога, и "случайность", и "безумие". Из него в конце главы рождается женщина по имени "Свобода". Перо Сатаны — сложный образ с явной милытоновской генеалогией, перекрашенной в цвета романтического титанизма. Центральный компонент здесь — тема неустойчивого равновесия на грани пропасти, падения с неожиданным и непросчитываемым отклонением, клинаменом.

Закономерно, что когда в 1897 году Малларме сочиняет одно из самых герметических своих произведений "Бросок игральные костей никогда не отменит случая", он вводит в него мотив пера, летящего над бездной, вероятно, отсылающий к Гюго. Г Дэвис справедливо усматривает в этом пере символ индетерминизма<sup>44</sup>.

## 4

Творчество Малларме, особенно "Бросок игральные костей..." и "Игитур", находится в центре интересующей меня проблематики. Анализ этих произведений завел бы нас слишком далеко. Ограничусь ссылкой на мнение такого авторитетного исследователя как Альбер Тибодэ:

"Вне нас, говорил Малларме в одном из разговоров, мир — это ничем не ограниченная сфера случая. Любое человеческое действие утверждает случайность, которую оно стремится отрицать; одним тем, что оно реализуется, оно заимствует у случая средства своей реализации. Именно случай может извлечь из него мир"<sup>45</sup>

Сам поэт был далек от идей эпикуровской атомистики, но находился под сильным влиянием иной эксцентрической атомистской концепции — "Эврики" Эдгара По. Клод Руле, например, видит во всей структуре "Броска игральные костей..." "воспоминание об "Эврике", космогонии По"<sup>46</sup>. А.Мондор приводит свидетельства того, как Малларме изучал "Эврику"<sup>47</sup>,

<sup>44</sup> G. Davies. Vers une explication rationnelle du 'Coup des Des'. Essai d'exegese mallarmeenne. Paris, 1953, p. 126.

<sup>45</sup> Thibaudet A. La poesie de Stephane Mallarme. Paris. 1926. p. 421. Тибодэ ссылается на А-Мокеля, который приводит любопытную параллель "Броску игральные костей", найденную им в "Заратустре" Ницше в контексте рассуждений о случайности: "... земля есть стол богов, дрожащий от новых творческих слов и от шума игральные костей..." — Ф. Ницше. Сочинения в 2-хт., т. 2. М., 1990, с. 167.

<sup>46</sup> C. Roulet. Traite de poetique superieure. "Un coup de desjamais n'abolira le hasard". Neuchatel. 1956. p. 91.

<sup>47</sup> H. Mondor. Vie de Mallarme. Paris. 1942, p. 290.

а Поль Валери вспоминает, что их сближению с Малларме послужил общий интерес к этому трактату По<sup>48</sup>.

По спроецировал на мир атомов некоторые идеи космогонии Лапласа. Он провозгласил силы иррадиации (отталкивания) и притяжения основными силами, организующими материю. При этом иррадиация, согласно По, есть результат первичного акта творения, а притяжение является способом, которым проявляется стремление всех вещей вернуться к своему исходному единству, оно является реакцией на первый акт Бога. Постепенно под воздействием притяжения материя должна собраться в центральном шаре, в котором погаснут силы притяжения и отталкивания:

"... Материя в конце концов <.. > должна будет вернуться к абсолютному Единству — она должна будет тогда (как бы парадоксально это в данный момент ни звучало) быть Материей без Притяжения -, иными словами, Материей без Материи — или, если переформулировать еще раз, — Нематерией. Погружаясь в Единство, она одновременно будет погружаться в Ничто (Nothingness), каковым в конечном рассмотрении должно быть Единство, в то Материальное Ничто, из которого мы только и можем помыслить ее возникновение, ее творение по Воле Бога"<sup>49</sup>.

Сам По признавал, что идея первичного и финального шара, центра мироздания была подсказана ему космическими образами "вихреобразных движений вокруг центра"<sup>50</sup>. Мир, в представлении По, был огромным вертящимся колесом, в котором действовали две взаимопротиворечащие силы — центробежная и центростремительная. Эти силы находились в неустойчивом равновесии, которое постепенно восстанавливало первоначальное

<sup>48</sup> E Lefèvre. Entretiens avec Paul Valeiy. Paris. 1926, p. 34. Любопытно, что Малларме одновременно выводит По из круга проблематики случайного. Помимо "Эврики" он внимательно изучал "Философию композиции", которая призвала к полному исключению случайности из творчества. Впервые Малларме постарался приложить принципы "Философии композиции" в стихотворении "Лазурь", о котором речь шла в главе "Стекло". В письме Казалису он противопоставлял предельно рациональный метод По творчеству своего друга Эмманюэля Дезэссарта, который "крадет пригоршню звезд с Млечного Пути, рассыпает их по странице и разрешает им по воле случая образовывать незапланированные созвездия". — Cit. in: G. Millan. A Throw of the Dice. The Life of Stephane Mallarme. New York, 1994, p. 99.

<sup>49</sup> The Science Fiction of Edgar Allan Poe. Harmondsworth, 1976, p. 306.

<sup>50</sup> Ibid., p. 300.

единство, но не в форме бога, а в форме полного небытия (здесь возможно влияние Гегеля). Одна из наиболее существенных черт космогонии По для последующей традиции — это олицетворение центра, оси, единства не с богом, но с небытием, со смертью бога. В целом космогония По была гораздо менее "абсурдистской", чем космогония Эпикура.

Малларме своеобразно переинтерпретирует эту доктрину в "Игитуре". Игитур — загадочное существо, спускающееся по темной лестнице к могиле своих предков, чтобы задуть свечу и восстановить абсолют. Игитур — последний представитель древней расы, свидетель творения мира из случая. Случай описывается Малларме, как "древний враг", разделивший Игитура на тень и созданное время. Случай, ассоциирующийся в тексте с задуванием свечи и броском игральные костей, порождает время, но одновременно он порождает тьму и провоцирует конец времен, отменяющий его самого. Случай подобен богу, возникающему на промежутке между начальным и финальным небытием. "Игитур" весь пронизан космогоническими мотивами — атомами времени, улавливаемыми в темноте комнаты, растворением Игитура в пепле — атомах предков<sup>51</sup>, здесь постоянно возникает мотив спирального вращения, возвращающегося к самому себе и отрицающего себя, мотив падения и т. д. Речь идет по существу о космогонической притче в категориях "Эврики" По, но со случайностью, помещенной в центр, в ось мироздания, олицетворяемую фигурой Игитура.

Поль Валери посвятил "Эврике" По специальное эссе. Он критикует По за излишний финализм: "Финализм занимает фундаментальное место в доктрине По. Сегодня эта доктрина вышла из моды, и у меня нет желания защищать ее"<sup>52</sup>, — пишет он. Валери противопоставляет логической картине мира, изложенной американским поэтом, картину индетерминистического хаоса:

"Детерминизм исчезает в крайне запутанных системах с миллиардом возможностей, в них глаз нашего духа не в состоянии усмотреть законы..."<sup>53</sup>.

Валери объясняет: идея порядка возникает в силу того, что наблюдатель как субъект помещает себя в центр необъяснимо-

<sup>51</sup> Ср. с фантазиями Н. Ф. Федорова, утверждавшего, что "все вещество есть прах предков" и каждая молекула несет в себе память об умерших. — Н. Ф. Федоров. Собр. сочинений в 4-х т., т. 1. М., 1995, с. 290.

<sup>52</sup> P. Valéry. Au sujet d'Eureka. - *Idem*. Variété. Paris, 1924, p. 120.

<sup>53</sup> Ibid., p. 125.

го хаоса и вносит в него мифологическую идею единства, которая есть проекция на хаотический мир идеи нашего собственного единства как личности:

"Мы создаем идол тотальности и идол ее происхождения, и в силу этого не можем отказать себе в умозаключении, согласно которому существует некое тело природы, чье единство соответствует нашему собственному единству, тому, в котором мы не сомневаемся. Такова примитивная и в каком-то смысле детская форма нашей идеи мироздания"<sup>54</sup>.

Таким образом, единство хаотического и случайного восстанавливается лишь фиктивно тогда, когда мы на место оси мирового колеса помещаем человека, наблюдателя. В "Навязчивой мысли" Валери вспоминает о том, как он спросил у Эйнштейна: что доказывает единство природы? Эйнштейн ответил: "Это дело веры"<sup>55</sup>. В том же трактате он дает язвительную метафору функционирования человека как логизатора мира:

"Человек ничего не может помыслить себе кроме как... направленного, стремящегося в..., стремящегося к... Общий тип наших действий проецируется на нашу мысль, давит на наш опыт. <...> Пример. Одним из величайших наших деяний является акт еды и пищеварения. Но в общем-то мы являемся трубой, по которой движение происходит в одну сторону <...>. Вот один из источников свойственной нам барочной идеи времени (...)"<sup>56</sup>.

Сейчас нет возможности восстановить существо разговоров Малларме и Валери касательно "Эврики". Но странным образом атомистская концепция По с поправкой в сторону идей Валери обнаруживается у Малларме и в совершенно неожиданном корпусе текстов: в коротких эссе о балете.

## 5

В конце XIX века культурный миф балета претерпевает совершенно неожиданные превращения. На балет начинают проецироваться идеи, необычайно далекие от искусства танца, на-

<sup>54</sup> Ibid., p. 132.

<sup>55</sup> P. Valéry. L'Idée fixe. Paris, 1966, p. 152.

<sup>56</sup> Ibid., p. 41.

пример, квазифизические идеи, некоторые постулаты механики или теории вероятности"<sup>57</sup>.

Танец, например, в этом контексте может оцениваться с точки зрения того неустойчивого равновесия, которое тесно связано с идеей случайности. При этом такое неустойчивое равновесие тела понимается совершенно в духе механики. Так, Валери пишет:

"Доктор, я поистине страдаю, когда вижу танцовщицу, балансирующую на большом пальце ноги. <...> Это должно быть великолепной анатомо-физиологической конструкцией... Леонардо, должно быть, с удовольствием изобразил бы ее без кожи, в ее тройственном неустойчивом равновесии... Доктор: Почему тройственном? Я: Еще бы... оно касается мускулов, нервов и механики"<sup>58</sup>.

Неустойчивое равновесие рассматривается как первый пример воздействия случайности у Пуанкаре:

"Первым примером, на котором мы остановимся, будет вопрос о неустойчивом равновесии. Если конус стоит на вершине, то мы знаем, что он опрокинется, но мы не знаем в какую сторону. Нам представляется, что это полностью зависит от случая"<sup>59</sup>.

Но еще раньше женское тело и конус были сближены Вилье де Лиль Адамом в романе "Будущая Ева" (1886). Роман повествовал о создании искусственной женщины, механического андроида, абсолютно не отличимого от своего живого прототипа. Пятая книга романа была целиком посвящена механике новой Галатеи, и в ней имелась специальная глава "Равновесие" — понятие, которому Вилье придавал особое значение. Равновесие будущей Евы — Адали поддерживалось с помощью сложного механизма, включавшего конические сосуды, заполненные ртутью. При движении ртуть перекачивалась в направлении, противоположном наклону андроида, и заполняла соответствующий конус, фиксирующий своим острием центр тяжести в пределах опоры Адали. Таким образом, конус и равновесие тела вступали в сложный механический баланс, благодаря которому "вы можете видеть, как Адали собирает цветы, не падая"<sup>60</sup>, — заключает главу Вилье.

<sup>57</sup> См.: М. Ямпольский. Демон и лабиринт. М., 1996, с. 277—305.

<sup>58</sup> P. Valéry. L'Idée fixe, pp. 33-34.

<sup>59</sup> А. Пуанкаре. Цит. соч., с. 322.

<sup>60</sup> Villiers de l'Isle-Adam. L'Eve future. Paris, 1914, p. 245.



Одна из самых удивительных хореографических метафор находится в трактате Иполита Тэна "Об уме" (1870). Здесь с танцем ассоциируются молекулярные колебания внутри нервных клеток. Эта гигантская метафора, развернутая на восьми страницах, начинается следующим образом:

"...сотрясение клетки является внутренним движением ее молекул, и это движение может быть очень точно уподоблено *танцевальной фигуре*, где очень различные и очень многочисленные молекулы, каждая, описав с определенной скоростью линию некоторой длины и формы, возвращается в исходное положение, за исключением тех усталых танцовщиков, которые сбились с пути..."<sup>61</sup>

И далее Тэн описывает все молекулярные микродвижения как смешение менуэта и вальса, как запутаннейшую микроскопическую хореографию. Он почему-то насчитывает 24 вида молекулярных танцев, определяющих все богатство нашего чувственного мира.

Но главным во всей этой эксцентричной хореографической метафорике является соединение произвольности и закономерности, напоминающее эссе о равновесии Адали, чьи разнонаправленные движения создают финальный неустойчивый эквилибр.

В своей метафоре танца Малларме идет гораздо дальше Тэна. Он просто заявляет, что танцовщица — это "не женщина, но метафора"<sup>62</sup>, "магический предмет, брызжущий из точки", она является зрелище "газообразной формы вокруг остановки на одной ноге"<sup>63</sup>. В какой-то момент вся эта квазифизическая метафорика неожиданно приобретает космогонический характер в духе "Эврики". В танцовщице Малларме усматривает образное воплощение двух сил — притяжения и отталкивания, центростремительной и центробежной.

"Распространение осуществляется тем же жестом, который все стягивает к центру: центр и периферия оказываются вдруг динамически объединенными и примиренными. Здесь все происхождение. Дрожа-

<sup>61</sup> H. Taine. De l'intelligence, t. 1. Paris, 1911, p. 307.

<sup>62</sup> S. Mallarme. Igitur. Divagations. Un coup de des. Paris, 1989, p. 192.

<sup>63</sup> S. Mallarme. Oeuvres completes. Paris, 1951, p. 370. Космогонические оттенки хореографической метафоры проступают в амбивалентном использовании Малларме слов "газ" (как ткань платьев и перво-материя) и "звезда" (как прима-балерина и светило). Писатель пишет об "идеальном танце созвездий" и т. д.

ние ткани кажется одновременно истекающим из единого источника и струящимся извне к очагу концентрации"".

Существенно, что истекание из центра и возвращение к центру в танцовщице происходят одновременно, так же как прыжок и падение. По существу, балерина есть метафорическое воплощение единства противоположностей, но единства не столько в духе логической диалектики, сколько динамического равновесия, гармонии, которую Ж.-П. Ришар справедливо называет "вероятностностью"<sup>65</sup>.

Этот противоречивый динамизм распространяется на несколько областей. Одна из них — психология. Согласно Малларме, тот же процесс иррадиации и концентрации характерен для эмоций: "...всякая эмоция выходит из нас, расширяет среду и к вам направлена, в нас же воплощается"<sup>66</sup>. Эта концепция двунаправленности эмоций и двунаправленности движений ляжет в основу теории выразительности Дельсарта, оказавшей большое влияние на театральную культуру начала XX века.

Другая область приложения идеи противонаправленного динамизма — модель всеобщего генезиса. Фраза Малларме "все здесь происхождение" не случайна, потому что танцовщица понимается как источник всех феноменов, первофеномен мира. Продолжу уже процитированный фрагмент:

"...танцовщица не женщина, но метафора, резюмирующая в себе один из элементарных аспектов нашей формы — меч, кубок, цветок и т. д., она не танцует, но выражает чудом своих ракурсов и порывов с помощью телесного письма то, на что бы понадобились целые прозаические главы, включающие диалог и описания..."<sup>67</sup>

Речь идет о сотворении феноменов и одновременном создании нового внесловесного письма, описывающего генезис мира. Меч, кубок, цветок — это первичные формы мира, возникающие из танца. В ином месте Малларме возвращается к той же теме — порождению первофеноменов из вращательного движения танцовщицы:

"В ужасающей ванне из тканей растворяется лучающаяся и холодная фигурантка — гимн некой вращательной теме, к которой тяготеет

<sup>64</sup> Ibid., p. 305.

<sup>65</sup> J.-P. Richard. L'Univers imaginaire de Mallarmé. Paris, 1961, p. 320.

<sup>66</sup> S. Mallarmé. Oeuvres complètes, p. 309.

<sup>67</sup> S. Mallarmé. Igitur. Divagations. Un coup de des, p. 192—193.

далеко разлетающаяся ткань, гигантские лепесток и бабочка, прибой ясного и стихийного свойства"<sup>68</sup>.

Бабочка, лепесток, прибой — из той же серии, что меч, кубок, цветок.

Позже, в 1902 году, Альфред Жарри буквально повторит метафору Малларме в статье "Баллистика танца", одновременно подчеркивая и динамический элемент и банальность этого истертого сравнения:

"Когда женщина быстро вращается в вертикальном плане, ее юбка, отбрасываемая центробежной силой, заслуживает сравнения — что само по себе банально и ложно в иных обстоятельствах — с венчиком цветка, который, как известно, раскрывается навстречу солнцу, но никогда не в направлении к земле"<sup>69</sup>.

Центробежная сила танца осмысливается Жарри в жанре некой "иронической механики":

"Мужчина и женщина перемещаются по кругу вокруг воображаемой оси, но может так случиться, что женщина на мгновение совпадет с осью вращения, в то время как ее партнер будет вращаться по окружности. Представим себе, что это случится на высокой скорости и что мужчина отпустит женщину из боязни, что та устала или из французской галантности: его с силой швырнет по касательной, и страшно подумать, что может из этого получиться"<sup>70</sup>.

Далее Жарри рекомендует окружать танцующих предохранительной сеткой и даже усматривает ее рудименты в диванах и креслах, расставленных вдоль стен танцевальной залы.

Вся эта поэтическая (у Малларме) или ироническая (у Жарри) механика и баллистика с очевидным космогоническим оттенком, проецируясь на танец, превращают танцовщицу из человеческого существа в механическую ось, машину, модель приложения физических сил и т. д. При этом в центр этого вращающегося микрокосма помещается все же живой субъект (в духе объяснительной поправки Валери к "Эврике"), дышащий, безостановочно вращающийся живой гироскоп<sup>71</sup>. Хореографи-

<sup>68</sup> S. Mallarme. Oeuvres completes, p. 308.

<sup>69</sup> A. Jarry. La chandelle verte. Paris, 1969. p. 158.

<sup>70</sup> Ibid., p. 159,

<sup>71</sup> R. Chambers. L'Ange et l'Automate. Variations sur le mythe de l'actrice de Nerval a Proust. — Archives des lettres modernes, № 128, 1971.

ческая метафора, распространяясь на иные объекты и теряя непосредственную связь с танцем, приобретает постепенно все более отчетливый философский характер.

## 6

Речь идет о подмене субъекта, традиционно помещаемого в центр мира и, по справедливому мнению Валери, упорядочивающего окружающее его мироздание, некой странной пустотой. Все происходит так, как если бы наблюдатель, удаленный из центра, оставлял вместо себя бессмысленный суррогат. Распад логицизирующей, упорядочивающей роли субъекта, выдвижение на первый план случайности, клинамена, с неизбежностью приводит к образованию пустоты в центре созерцаемого мира. Центр становится пространством манифестации "противонаправленного динамизма", сходного с тем, который обнаруживался в "водопадных текстах". Этот противоречивый динамизм делает крайне проблематичным возможность пребывания в центре единого логицизирующего наблюдателя. Вопрос, который интуитивно решается в приведенных мной выше метафорах — что должно занять место этой противоречивой пустоты?

Вернемся к "Эврике". Согласно По, возвращение материи к центру знаменует постепенное угасание качеств и воцарение Ничто, по-своему противостоящего идее бога как первичному импульсу, обладающему прежде всего иррадиационной, центробежной энергией. Между тем сама идея бога — это идея центра, оси, как упорядочивающих структурных элементов. Центристское возвращение к "оси" мироздания знаменует собой возвращение к богу, но как бы к мертвому богу, богу в небытии (показательно, что и водопад первоначально понимался как воплощение бога).

В "Кесаре-Антихристе" Жарри так излагает картину мира:

"Смерть — это утоление голода мысли, она больше не распространяется бесконечно вовне, ее окружность, слепой к свету зрачок, стягивается к центру. И таким образом она становится Богом"<sup>72</sup>.

Бог занимает место умершего глаза, глаза вчерашнего наблюдателя. Бог — это стягивающаяся к центру смерть. По мнению Дж. Дж. Хамфриса, в ином месте Жарри противоречит этой идее:

---

<sup>72</sup> A. Jarry. Oeuvres complètes, t. 1. Paris, 1972, p. 281.

"В "Сверхсамце" Жарри вкладывает в уста одного из своих персонажей мысль о том, что человеческое существо не имеет пределов своим возможностям, как только оно избавляется от той части себя, которая является Богом. Если плоть очищена от духа, ее возможностям нет границ"<sup>73</sup>.

Но это противоречие мнимое — очищение от бога, смерть духа равнозначны восстановлению божественного в смерти.

В результате этих парадоксов механическая метафора танца приобретает особый оттенок. В оси всемирного движения находится не просто субъект, но оказывается как бы живой мертвец, воспринимающая мир машина, мертвый бог, механизм, слепой зрачок.

Не случайно, конечно, Жарри иронически предупреждает о смертельной опасности вращения в танце. У Лотреамона в "Песнях Мальдорора" уже была описана смерть от центробежной силы. Речь шла о казни Мервина в конце шестой песни. Мервина привязывают к Вандомской колонне и затем раскручивают. Преступник, раскручивающий Мервина, сам превращается в часть гигантского смертоносного механизма:

"Праща свистит в пространстве; тело Мервина повсюду следует за ней, постоянно удаленное от центра центробежной силой и сохраняющее свое подвижное и равноудаленное положение в воздушной окружности, независимой от материи. <...> Рука отступника и смертоносный инструмент неразделимы в единстве прямой линии подобно атомистским элементам светового луча, проникающего в темную комнату. Так выразиться позволяют мне теоремы механики"<sup>74</sup>.

В конце концов Мервин, превращаясь в подобие кометы, рвет веревку и, перелетев на другой берег Сены, разбивается о купол Пантеона. По существу, Париж превращается в огромное смертоносное колесо вокруг Вандомской колонны. Образ Парижа как зловещего колеса восходит, вероятно, к поэме Альфреда де Виньи "Париж" (1831), где адское колесо Парижа провозирует образы хаоса, случайности, смерти бога. При этом башня, откуда герой смотрит на Париж, описывается как созданная богом ось:

Мы на Башне, возвышающейся посреди этого круга;  
Рисуя его некогда, именно здесь, не правда  
ли, Сам Бог поместил центр компаса?

<sup>73</sup> J. J. Humphries. The machine as metaphor: Jarry's 'Pompe a merde'. — *Romanic review*, vol. LXXIII, May 1982, № 3, pp. 351-352.

<sup>74</sup> Lautreamont. *Oeuvres complètes*. Paris, 1969, p. 260.

Головокружение опьяняет меня и давит на глаза.  
 Что я вижу — огненное колесо или адское пекло?<sup>75</sup>

Этот отрывок из Виньи подтверждает, что осью метафорических колес является Бог. Конечно, колесо и связанный с ним крест ассоциируются с богом еще глубокой древности. Ядро этой мифологемы — бог в центре колеса сохраняется при всех ее метаморфозах, хотя иногда и в глубоком подтексте.

Видение Виньи иронически обыгрывается Жарри в фельетоне "Порочный круг" (1903), где на место Бога помещается президент республики:

"Президент подчиняется не температуре, но силе тяжести. Он раскачивается, подобно маятнику, то туда, то сюда из центра, находящегося в Париже. <...> Вспомним опыт Фуко в Пантеоне. Маятник проходит через множество точек, не предполагавшихся в изначальном маршруте. Вот почему крутится земля. Голова наблюдателя кружится не меньше"<sup>76</sup>.

В "Мессалине" (1901) Жарри заставляет акробата Мнестера выполнять всевозможные кульбиты, покуда он не начинает вращаться и не превращается в шар. Это превращение человека в шар отсылает к "Пиру" Платона<sup>77</sup>, где повествуется о шарообразных анцрогинах, которые передвигались, катаясь колесом. Характерно, что эти пралюди, согласно Платону, "питали великие замыслы и посягали даже на власть богов"<sup>78</sup>. В "Юбю-рогоносце" (1897) Юбю разглагольствует по поводу божественной сферы:

"Сфера — это форма ангелов. Человеку дано быть лишь несовершенным ангелом. Более совершенное, чем цилиндр, но менее, чем сфера, из бочки лучится гиперфизическое тело. Мы — изоморфные ему — прекрасны"<sup>79</sup>.

Не случайно Макс Эрнст изображает Юбю в виде цилиндрической юлы (1923).

<sup>75</sup> A. de Vigny. Oeuvres complètes. Paris, 1965, p. 83. [La Tour ou nous voila ce cercle s'eleve, /En le tracantjadis, c'est ici, n'est-ce pas, /Que Dieu meme a pose le centre du compas? /Le vertigo m'enivre et sur mes yeux il pese. /Vois-je une Roue ardente, ou bien une Foumaise?]

<sup>76</sup> A. Jany La chandelle verte, p. 418.

<sup>77</sup> T. Foulc. Mnester ou Fart du sphericubiste. — Europe, mars-avril 1981, № 623—624, p. 123.

<sup>78</sup> Платон. Сочинения, т. 2. М., 1970, с. 117.

<sup>79</sup> A. Jarry. Tout Ubu. Paris, 1962, p. 219.

"Гиперфизическое тело" — это тело, находящееся в четвертом измерении. Четвертое измерение, понимаемое Жарри как время, позволяет войти в себя существу, способному изолировать себя от всякой длительности<sup>80</sup>. Такой путешественник во времени подобен неподвижной оси, вокруг которой вращается "светящийся эфир" времени. Жарри дает пояснение, показывающее, что его машина времени генеалогически связана с панорамами. Наблюдатель в его машине подобен "неподвижному зрителю панорамы, которому кажется, что он быстро движется через ряд ландшафтов"<sup>81</sup>. Неподвижный путешественник может вступить в эту несущуюся панораму, в этот эфир по своему желанию. Оптическая машина такого типа была впервые описана Гербертом Уэллсом в его "Машине времени" (1895), оказавшей влияние на Жарри. Машина Уэллса неподвижна в пространстве, вокруг нее лишь происходит лихорадочно быстрое изменение ландшафта во времени, которое воспринимается путешественником как пространственная трансформация:

"Я видел, как деревья растут и изменяются подобно облакам пара, то коричневые, то зеленые: они росли, распространялись, дрожали и погибали. Я видел, как огромные здания поднимались, сначала тусклые, потом становились отчетливей, и наконец рассеивались как сновидения. Вся поверхность земли казалась измененной, она расплавлялась и струилась перед моими глазами"<sup>82</sup>.

Путешественник, замерший во вневременной оси и наблюдающий за изменениями, пребывает в вечности, он буквально уподоблен богу и мертвецу одновременно — его попросту нет.

<sup>80</sup> Жарри сформулировал принципы путешествия во времени в эссе "Commentaire pour servir a la construction pratique de la machine a explorer le temps. — *Mercure de France*, XXIX, fevrier 1899, pp. 387—396. Большое влияние на формулировку этих принципов оказали идеи лорда Кельвина о гиросгатиической структуре эфира — вихреобразном движении атомов в пространстве. Жарри поместил в "Докторе Фостроле" два "письма" Лорду Кельвину. О Кельвине и Жарри см.: L. D. Henderson. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, 1983, pp. 48—49.

<sup>81</sup> A. Jany. *How to Construct a Time Machine*. In: *Selected Works of A. Jany* Ed. by R. Shattuck and S. W. Taylor. New York, 1965, p. 115. Так же как машина времени есть инвертированный вариант панорамы, она оказывается и инвертированным вариантом транспаранта. Сам наблюдатель становится "'прозрачным" для физических явлений, которые проходят сквозь нас, не подвергая нас изменению или смещению в пространстве". — *Ibid.*, p. 115.

<sup>82</sup> *Three Prophetic Novels of H. G. Wells*. New York, 1960, p. 278.

У Уэллса он "протекает как пар сквозь промежутки совпадающих с ним субстанций"<sup>83</sup>, иначе говоря, он лишен материальности. Жарри прямо указывает на то, что человек лишенный времени — мертвец<sup>84</sup>, закутанный в твердую спираль будущего<sup>85</sup>, как в некий механизм.

Этот человек-ось-бог — мертвый бог. Акробат Мнестер превращается в шар, но это превращение равнозначно смерти. В эссе "Искусство умирать" (1903) Жарри специально останавливается на вращениях акробатов и расшифровывает этимологию "сальто мортале" — *смертельный прыжок*:

"Пришла мода на акробатов, которые "имитируют смерть": круг смерти и иные замкнутые кривые, которыми играют современные средства передвижения и которые несчастный Данте прошел семь раз — правда, пешком. Но акробатам ничуть не лучше: они вращаются вокруг, а между тем смерть — это не горшок"<sup>86</sup>.

Гибнет, бешено вращаясь на колесе, герой "Сверхсамца" Маркюзей, тем самым превращаясь в современного бога.

Акробаты исторически связаны с мотивом случайности, игральных костей. О.М.Фрейденберг так комментирует появление акробатов у Гомера:

"Они, на голове вертящиеся, названы "кубистерами", от слова "куб", которое значит "игральная кость". <...> Игра в "кубы" заключалась в том, что костью "ходили", "бросали" ее, лицом или изнанкой. <...> Этот ход колеса или круга <...> образ бегущего, колесом катящегося раба — семантически однотипны"<sup>87</sup>.

Фрейденберг показывает, что "кубистеры" (кстати, слово, употребляемое Жарри) связаны и с мотивом царя и бога в колесе, например с Сумманом, той формой "Юпитера, которая в культе имела свое соответствие в виде гончарного круга"<sup>88</sup>.

Эти архаические мифологические цепочки — колесо-вращение-мертвец-бог-игральная кость — оживают на рубеже

<sup>83</sup> Ibid., p. 279.

<sup>84</sup> A. Jarry Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien. Paris, 1980, p. 101.

<sup>85</sup> Ibid., p. 98.

<sup>86</sup> A. Jarry. La chandelle verte, p. 313.

<sup>87</sup> О. М. Фрейденберг. Миф и театр. М., 1988, с. 54.

<sup>88</sup> Там же, с. 68.



XIX и XX веков, неожиданно актуализируя один греческий миф, который традиционно не пользовался большой благосклонностью поэтов. Это миф об Иксионе. Царь лапифов Иксион, обезумевший после убийства тестя Деионея, попадает на Олимп, где осмеливается домогаться любви богини Геры. Зевс создает ее симулякр из облака, и в результате любви Иксиона с этим фантомом рождаются чудовища — кентавры. В наказание Зевс привязывает Иксиона к вечно вращающемуся колесу и забрасывает его в небо.

Иксион, подобно Христу распятый на колесе, превращается в живую часть мертвого механизма, его ось. Иннокентий Анненский в драме "Царь Иксион" так изобразил необычность сочетания распятого человека и механического колеса:

Царь Иксион,  
Кронид велел Гефесту обруч сделать,  
Уж из чего не знаю. Ты на нем Своим  
распатым телом образуешь И втулку,  
царь, и спицы. К ободку ж Тебя  
притянут не канаты — змеи. <...> В  
том обруче волшебном будешь ты  
Кататься по эфиру, раскаляясь От  
быстрого круженья <...><sup>89</sup>

В 1903 году миф об Иксионе оживил Фелисьен Фагюс — поэт, анархист, друг Жарри, посвятивший царю лапифов целую поэтическую книгу. Жарри опубликовал две статьи о поэме Фагюса. В небольшой рецензии он высоко оценивает книгу и пишет о "прекрасном сплаве неумолимой математики с человеческим деянием, единственной возможности, которую, по-видимому, имеет человек, чтобы создать консервы абсолюта"<sup>90</sup>, и вписывает произведение Фагюса в контекст собственного творчества — проекта кукольного театра, где бы фигурки были закреплены на периметре вращающейся шестеренки.

Миф об Иксионе распространяется и на "Сверхсамца". Уже упомянутая гибель Маркюэя, вращающегося в "машине-вдохновляющей-любовь", связана с колесом Иксиона, так называемым "ионксом" (junx), колесом, привораживающим любов-

<sup>89</sup> И. Анненский. Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 437—438.

<sup>90</sup> A. Jarry. La chandelle verte, p. 670.

ников"<sup>91</sup>. По наблюдению Б.Эрули, колесо-июнкс помимо "Сверхсамца" фигурирует также в тексте Жарри (1896), посвященном "Мученичеству Св. Екатерины" Дюрера, как известно, также погибшей на колесе<sup>92</sup>. Отмечу, между прочим, что на гравюре Дюрера, согласно Жарри, у колеса смерти "есть ручка, чтобы приводить колесо в движение, а само оно состоит из двух частей, каждая из которых вращается в противоположную сторону"<sup>93</sup>. Таким образом, Жарри вновь воспроизводится уже прослеженный мотив противонаправленных движений внутри единого вращения (ср. с танцовщицей Малларме. Кстати, Жарри сравнивает колесо Екатерины с веером — излюбленным предметом Малларме). Колесо, части которого вращаются в разном временном направлении, имеет ось, существующую вне времени и обеспечивающую вечность тому, кто в ней оказывается.

Космогонический характер мифа об Иксионе подтверждается и его упоминанием в "Алдернаблу", где герцог Хальдери на вокзале (о мотивах железной дороги речь еще пойдет) произносит монолог о божьей машине:

"Вращай светящийся уголь твоего ремня, река Океан нависающая языческими Иксионами с Х алхимических (philosophaux) рук. Непрерывностью твоих круговых жестов — ты эмбрион, но ты и центр собственной окружности, мыслящий самим собой. Металлический Бог, сущность и идол".<sup>94</sup>

Бог тут отчетливо выступает как ось машины с мыслящим Иксионом в центре. Машина эта понимается как конструкция, в центре которой помещено сознание, наблюдатель, лишенные человеческой субъективности и созерцающие "светящийся уголь ремня", то есть вращающийся вокруг поток временного "светящегося эфира".

Неожиданное расширение мифа об Иксионе — это его увязывание с велосипедом и страстями господними. Известно,

<sup>91</sup> О "июнксе" в контексте любовной магии, в том числе и в связи с мифом об Иксионе, см.: M. Detienne. Les Jardins d'Adonis. Paris, 1972. Junx — первоначальное имя колдуньи, которая хотела соблазнить Зевса, за что и была превращена Герой в птицу-вертишейку. Зевс отомстил Иксиону, превратив его в колесо — игонкс. — Ibid., p. 166. The Gardens of Adonis. Spices in Greek Mythology. Princeton, 1994, pp. 83-86.

<sup>92</sup> B. Emit. Le phenix du texte. — In: Alfred Jarry. Colloque de Cerisy. Paris. 1985, p.200.

<sup>93</sup> A. Jarry. Oeuvres complètes, t. 1, p. 998.

<sup>94</sup> A. Jarry. Les Minutes de sable memorial. Cesar-Antechrist. Paris, 1977, p. 82.

что Жарри был большим любителем велосипедного спорта и охотно упоминал велосипед в своих текстах, чаще всего в контексте "комплекса Иксиона". В эссе "Механика Иксиона" (1903) Жарри отмечает, что своеобразие машины Иксиона — это присутствие человека внутри вращающегося механизма. "Иксион — это фортуна — изобретательница педали"<sup>95</sup>. В том же году в эссе "Страсти, рассматриваемые как гонка в гору" Иксионова педаль разрастается в велосипед Христа. Жарри иронически утверждает, что путь Христа на Голгофу был первой велосипедной гонкой в мире. Христос якобы двигался на особом велосипеде

"с прямым телом или крестом", а свидетели "перепутали крест тела машины с иным крестом, прямым рулем. Они представили Христа с руками, раскинутыми на руле..."<sup>96</sup>

Жарри восстанавливает модель велосипеда Христа и замечает:

"Некоторые старые агиографы — велосипедофилы — святая Бригитта, Григорий Турский и Ириной указывают, что крест был оснащен прибором, который они называют "suppedaneum". Не нужно быть большим знатоком, чтобы перевести: "педаль"<sup>97</sup>.

И даже терновый венец, согласно Жарри, в точности напоминает новейший образец шин.

Когда в "Сверхсамце" Маркюзя привязывают к вращающемуся диску "машины-вдохновляющей-любовь", то сверхсамец превращается в Христа:

"...его руки и ноги были растянуты ремнями, и странный предмет был водружен на его череп: своего рода зубчатый венец, чьи зубья были направлены вниз". В итоге Маркюзей превращается в "Царя Иудейского, увенчанного терниями и прибитого к кресту"<sup>98</sup>.

В "Кесаре-Антихристе" Жарри придумывает странный предмет, "физический жезл", который, вращаясь, превращается в колесо. Персонажи так называемого "геральдического акта" этой пьесы, обращаясь к "физическому жезлу", объясняют его существо:

---

<sup>95</sup> A. Jany La chandelle verte, p. 285.

<sup>96</sup> Ibid., p. 357.

<sup>97</sup> Ibid., p. 358.

<sup>98</sup> A. Jarry. Le surmale. Paris, 1977, p. 145.

"Ты колесо, от которого существует лишь субстанция, диаметр круга без окружности, создающий вращением плоскость вокруг центральной точки. <...> Ты колесо, ты — глаз, полусвятой дух. Вечный <...> Ты Христос или Святой Петр"<sup>99</sup> и т. д.

В данном случае колесо откровенно интерпретируется как механическая модель бога, чей центр всюду, а окружность нигде.

В "Сверхсамце" возникает еще один странный образ, связанный с Иксионом, — велосипедист Джекобс, после смерти продолжающий бешеный спринт, в том числе и внутри башни-барабана. Мертвец на велосипеде ставит фантастический рекорд скорости.

## 7

С теорией клинамена Жарри, вероятно, впервые познакомился на уроках Бергсона, чьи лекции он слушал в лицее с 1891 по 1893 год. Во всяком случае, в пяти тетрадях конспектов этих лекций, дошедших до нас, есть записи об атомистике Эпикура и Демокрита. Возможно, также из лекций Бергсона о детерминизме Жарри извлек и термин "эпифеномен", который Бергсон применял к сознанию. В конспекте "Свобода и детерминизм" Жарри записывает: "Если детерминизм существует, то лучше всего быть автоматом, а сознание оказывается роскошью, эпифеноменом"<sup>100</sup>. Эпифеномен для Жарри — это свободное сознание, которым наделен автомат. По мнению К. Стелин, эпифеномен является для Жарри синонимом клинамена<sup>101</sup>.

Это положение следует пояснить. В 1911 году Бергсон прочитал лекцию в честь Гексли "Сознание и жизнь", в которой сформулировал вопрос о сущности сознания. В частности, он утверждал:

"Чтобы быть уверенным в том, что человек обладает сознанием, нужно проникнуть в него, совпасть с ним, быть им. Я бросаю вам вызов; докажите опытом или рассуждениями, что я, обращающийся к вам в данную минуту, сознательное существо. Я мог бы быть автоматом, изо-

<sup>99</sup> A. Jany. Oeuvres complètes, t. 1, p. 289.

<sup>100</sup> Cit. in: C. Stehlin. Jany le cours Bergson et la philosophic. — Europe, mars

—  
avril 1981, №623-624. p. 49.

<sup>101</sup> Ibid.

бретательно сконструированным природой, приходящим и уходящим, разговаривающим; даже те самые слова, в которых я провозглашаю свою сознательность, могли бы произноситься бессознательно"<sup>102</sup>.

Далее Бергсон показывает, что сознание есть область свободы, а материя — область необходимости, тотального детерминизма. Жизнь, по его мнению, это феномен, сложно объединяющий свободу и необходимость: "Жизнь — это свобода, внедряющаяся в необходимость и обращающая ее себе на пользу"<sup>103</sup>. Но что такое — эта свобода? Это прежде всего потенциальность, возможность разных вариантов. Материя — есть сфера чистого повторения и тотального детерминизма. Все новое, непредсказуемое в мир вносится сознанием и жизнью, как показывает Бергсон в "Творческой эволюции". И здесь он делает парадоксальный поворот. Он утверждает, что небытие обладает большей потенциальностью, чем бытие, потому что идея небытия включает в себя идею бытия плюс отрицание. Согласно такой логике, хаос потенциально богаче, чем порядок, так как включает в себя идею порядка плюс ее отрицание. Отсюда старая как мир иллюзия о том, что порядок возникает из хаоса, бытие из небытия:

"Бытие, порядок или существующее — это и есть истина; но в ложной проблеме заключена фундаментальная иллюзия, "ретроактивное движение истины", согласно которому бытие, порядок и существующее должны иметь предшествование, или создавать предшествование тому акту творения, который их порождает, проецируя собственные образы назад в область возможного, беспорядка и небытия, которым приписывается первичность. Это центральная тема философии Бергсона..."<sup>104</sup>

Сознание, таким образом, ретроактивно порождает область возможного, с которой соотносится реальность. Эта область возможного неразрывно связана со свободой и случайностью, предполагаемыми идеей хаоса или небытия.

Жиль Делёз, давший тонкий анализ эпифеномена у Жарри и связавший его с фундаментальной онтологией Хайдеггера, закономерно утверждает, что "патафизика" Жарри — это почти хайдеггеровская попытка преодолеть метафизику:

<sup>102</sup> H. Bergson. *L'ènéi-gie spirituelle*. Paris, 1982, p. 6.

<sup>103</sup> Ibid., p. 13.

<sup>104</sup> G. Deleuze. *Bergsonism*. New York, 1988, p. 18.

"Метафизика — это ошибка, состоящая в том, что она обращается с эпифеноменом, как с другим феноменом, другим существующим, другой жизнью. В действительности же, вместо того, чтобы рассматривать бытие, как существующее высшего порядка, обеспечивающее неизменность иных воспринимаемых существующих, мы должны его мыслить как Пустоту или Не-существующее, сквозь которые просвечивают единичные вариации, как 'радужный мыслимый калейдоскоп, думающий о самом себе'"<sup>105</sup>.

"Радужный калейдоскоп" — это цитата из Жарри. Этот "радужный калейдоскоп" — это сознание без сознания, это небытие, хаос, порождаемые сознанием и отрицающие его. Это и есть эпифеномен — мыслимая, но бессознательная сфера случайности, свободы и потенциальности. Делёз, например, считает, что "физический жезл" из "Кесаря-Антихриста" — это такая же странная машина бессознательного сознания, проявляющая все потенциальные возможности техники, как таковой. Этот жезл вращаясь исчерпывает весь потенциальный диапазон возможных форм — круговых, прямоугольных, крестовидных и т. д.<sup>106</sup> Это вращение есть одновременно не что иное, как внесубъектное мышление, как манифестация мыслимого — потенциальности, бытия. Но это означает, что всякое проявление случайности должно с неизбежностью включать в себя сознание как эпифеномен, как бессознательность, сознание мертвеца.

То, что Жарри следует рассуждениям Бергсона, можно подтвердить рассуждениями самого Бергсона о случае, впервые обнаруженными в курсе лекций в Коллеж де Франс за 1898 год и значительно позже включенными им в книгу "Два источника морали и религии". Бергсон разбирает два случая. Первый: большая черепица срывается ветром с крыши дома, падает и убивает прохожего. Второй: та же черепица просто падает на землю и разбивается. Первое происшествие мы обычно называем случайностью, второе — нет. Бергсон рассуждает по поводу случайности следующим образом:

"В обоих случаях случайность вмешивается только тогда, когда в расчет принимается какой-либо человеческий интерес и когда вещи случаются таким образом, как будто они относятся к человеку либо с точки зрения оказания ему услуги, либо нанесения ущерба. Подумайте только о ветре, срывающем черепицу, о черепице, падающей на мос-

<sup>105</sup> G. Deleuze. Critique et clinique. Paris, 1993, p. 116.

<sup>106</sup> Ibid., p. 119.

товую, о том, как она разламывается о землю: вы не увидите здесь ничего, кроме механизма, элемент случайности исчезает. Чтобы он проявился, необходим эффект, имеющей человеческое значение, это значение должно сказаться на нем, так сказать, окрасить его в человеческие тона. Случайность, таким образом, — это механизм, ведущий себя так, как если бы он имел намерение"<sup>107</sup>.

Механизм, заключающий в себя человека, — это и есть воплощение случайности, клинамена. Только присутствие сознания в том месте, где располагается наблюдатель, и придает творению элемент случайного, но, чтобы случайность могла реализоваться, сознание это должно быть инкорпорировано в механизм и стать бессознательным. Идеальной моделью такого нового наблюдателя становится фотоаппарат, инкорпорирующий бессознательное сознание — эпифеномен — в механическое видение, на которое закономерно отбрасывается тень случайности.

Введение сознания в механизм вносит в его работу элемент "роскоши", эпифеномена, случайности. Механизм перестает работать как детерминистическая машина, он обретает некую свободную волю. В эссе "Механика Иксиона" Жарри сравнивает летящего в пространстве царя лапифов с пушечным ядром, наделенным сознанием: "...ядро должно считать себя свободным, спонтанным и следующим собственной воле, хотя его воля и выражается формулой  $mv^2$ "<sup>108</sup>, -- замечает Жарри и сравнивает Иксиона с колесом фортуны, то есть с воплощением капризной, непредсказуемой судьбы, подчиненной законам "механики" рока.

В эссе "Deus ex machina" Жарри, вводит случайность в свою систему: автомобиль случайно наезжает на некоего Ксавье и убивает его.

"Здесь машина, — делает вывод Жарри, — сама по себе выполнила работу Бога. Deus ex machina. БОГ БЫЛ ИЗВЛЕЧЕН ИЗ МАШИНЫ. И машина стала работать с меньшим трением. <...> Машина прекрасно замещает Бога"<sup>109</sup>.

Когда бог извлекается из механизма, из центра метафорического колеса, и замещается бессознательной танцовщицей, мертвым Иксионом или мертвым велосипедистом, когда машина неожиданным образом срывается с организмом, так что границы

<sup>107</sup> Н. Bergson. The Two Sources of Morality and Religion. Garden City, 1935, p. 148.

<sup>108</sup> A. Jarry. La chandelle verte, p. 285.

<sup>109</sup> Ibid., pp. 307-308.

между ними становятся неразличимыми, мы получаем новую модель мироздания, функционирующего уже не по законам божественного детерминизма, но по законам, сочетающим механическую предопределенность и случайность сознания вращенного в механизм субъекта. И эта абсурдная машина, которой, как ядру, кажется, что она свободна, творит мироздание.

Один из первых набросков этой "теории" был изложен Жарри в романе "Дни и ночи" (1897). Герой романа Сангль обладает способностью познавать случайность. Он обладает способностью воздействовать на микроотклонения в движениях вещей, и он старается, "исходя из своего опыта воздействия на привычки малых объектов, вывести (закономерности, которым] подчиняется мир"<sup>110</sup>. Сангль играет в кости, и оказывается, что эта игра подчинена его сознанию, так как он постигает закономерность вращения точек на поверхности костей в темноте стаканчика (ср. с "Броском игральных костей..." Малларме).

Закономерно Сангль к тому же — велосипедист, чье тело мистическим образом исчезает в теле велосипеда. В "Днях и ночах" излагается механизм работы эпифеномена сознания. Помещенное в центр вращающегося колеса, оно регистрирует хаотический поток образов, который затем логизирует подобно "тотализирующему" центральному субъекту Валери. Зрение в данном случае парадоксально фиксирует хаос, являющийся чисто мыслимым конструктом. Беспорядочно несущиеся атомы Эпикура превращаются в беспорядочно несущиеся образы мира. Клинамен (как явление физического мира) срачивается с эпифеноменом (как явлением психического мира). Жарри отмечал: "...глаза Иксиона повернуты наружу и таким образом отражают мир, точно также как его воспроизводят линзы кинематографа Люмьера"<sup>111</sup>. Внутри нашего сознания воспоминания несутся также по кругу, форму которого определяет "сферичность черепа"<sup>112</sup>.

Любопытным образом эта идея сферичности внешних образов находит параллель у Бергсона, который в своем знаменитом "Введении в метафизику" (1903) утверждал, что воспоминания и восприятия располагаются на некой сфере, образующей расширяющуюся поверхность, уходящую вовне:

"Обращенные изнутри вовне, вместе они образуют поверхность сферы, которая имеет тенденцию к расширению и растворению во внешнем мире"<sup>113</sup>.

<sup>110</sup> A. Jarry. Oeuvres complètes, t. 1, p. 793.

<sup>111</sup> A. Jarry. La chandelle verte, p. 283.

<sup>112</sup> Ibid, p. 285.

<sup>113</sup> H. Bergson. Introduction to Metaphysics. New York, 1961, p. 10.



Бергсон описывает эту сферу как скручивающийся и накручивающийся клубок, пребывающий в постоянном вращении.

Сангль использует велосипед как своеобразную центрифугу, перемалывающую случайным образом летящие образы мира:

"Он вынужден был использовать эту машину с шестеренками, для того чтобы в минимальный отрезок времени улавливать своеобразным насосом быструю смену форм и цветов, покуда он мчался вдоль дорог или по треку, дело в том, что использование перемолотых и неясных элементов освобождает мозг от необходимости прибегать к разрушительным провалам памяти, и мозг после их усвоения может легче воссоздавать новые формы и цвета по собственной воле. Мы не в состоянии творить из небытия, но способны делать это из хаоса. Санглю казалось, хотя он и был слишком ленив, чтобы самому в этом удостовериться, что кино предпочтительней стереоскопа" <sup>114</sup>.

Становится понятна еще одна причина идентификации наблюдателя в оси колеса с Богом, творящим на основе клинамена, случайно из хаоса. Недоступная сознанию логика движения механизма обеспечивает торжество случайности в последовательности протекающих перед зрением образов. Закономерно, что одного из персонажей пьес Тристана Бернара "Семья Броссер", в котором Жарри видит воплощение клинамена, он уподобляет, как и Юбю, "большой голландской юле", заблудившейся "среди хрупких кеглей" <sup>115</sup>. Клинамен — это человек-юла, не знающий логики своего движения.

Жарри, конечно, имел предшественников. По мнению Э. Р. Курциуса, еще Бальзак видел во вращении главный жизненный принцип, непостижимый для человека" <sup>116</sup>. Жюль Верн в романе "Остров с пропеллером" придумал летающий остров, неожиданно превращающийся в "безумную юлу", чье вращение приводит к гибели всей конструкции. По мнению А. Бюизина, для Верна вращение вокруг оси было эквивалентно смерти <sup>117</sup>. Важно то, что эти безумные волчки порождают новое зрение.

Виньи в поэме "Дом пастуха" (1844) описывает землю, опоясанную железным обручем рельсов, по которым несутся поез-

<sup>114</sup> A. Jarry. Oeuvres complètes, t. 1, p. 770.

<sup>115</sup> A. Jarry La chandelle verte, p. 648.

<sup>116</sup> E. R. Curtius. Balzac. Paris, 1933. p. 72.

<sup>117</sup> A. Buisine. Machines et energetique. — La Revue des lettres modernes. Jutes Verne 3. Machines et imaginaire. Paris, 1980, p. 41.

да, уничтожая предопределенность своего движения *случай*. Первые путешествия по железной дороге породили определенный канон их описания в категориях баллистики. Этот же канон предполагал метафорическое превращение пассажира в механизм, вещь, лишенное чувств физическое тело. В.Шивельбуш замечает:

"...многократно поезд описывается как снаряд. Сначала метафора используется, чтобы подчеркнуть скорость поезда, как у Ларднера: поезд, движущийся со скоростью семьдесят пять миль в час, "имеет скорость лишь в четыре раза меньшую, чем у пушечного ядра". Затем, как подчеркивает Гринхау, поезд по своей силе и свойствам превращается в снаряд: "когда тело движется с очень большой скоростью, тогда по всем своим качествам оно превращается в снаряд и начинает подчиняться тем же законам, что и снаряды". <...> Пассажир, сидящий в этом снаряде, перестает быть пассажиром и становится, как гласит популярная метафора прошлого века, простой посылкой. <...> Перенос ньютоновскую механику в область перевозок, железная дорога создает условия, которые могут также "механизировать" восприятия путешественника. Согласно Ньютону, "размеры, форма, количество и движение" являются единственными качествами, которые могут быть объективно восприняты в физическом мире. И действительно, только эти качества и может уловить железнодорожный путешественник, пересекающий ландшафт"<sup>118</sup>.

Все эти стереотипные компоненты восприятия железной дороги в прошлом веке несомненно сыграли стимулирующую роль в выработке нового образа наблюдателя, в создании рассматриваемой мной причудливой космогонической метафоры.

Но уже к концу века наступает привыкание. Видение из поезда начинает пониматься как монотонное и архаическое, чисто механическое повторение одного и того же. Октав Мирбо пишет: "Природа, увиденная из окна вагона или через иллюминатор корабля, всегда и повсюду одинакова. Ее главная черта — отсутствие импровизации"<sup>119</sup>. Этому видению противопоставлено зрение из автомобиля или с велосипеда, которое имеет принципиально иной характер, потому что здесь человек как бы сливается с движущейся машиной и видит с ее точки зрения.

<sup>118</sup> W. Schivelbusch. The Railway Journey Trains and Travel in the 19th Century. New York, 1979, p. 58-59.

<sup>119</sup> O. Mirbeau. Le jardin des supplices. Paris, 1917, p. 71.

Певцом этого нового зрения был Морис Метерлинк — страстный автолюбитель и велогонщик. Жоржетт Леблан вспоминает, например, что Метерлинк специально не вставлял в автомобиль ветрового стекла, чтобы острее ощущать дорогу, и каждой такой поездкой доводил Леблан до головокружения и тошноты, которые, по-видимому, воспринимались им как компоненты нового зрительного ощущения<sup>120</sup>. Метерлинк мыслил в категориях, весьма напоминающих фантазии Жарри. Человеческое тело он называл "мягкой и нелепой машиной, которая, по всей видимости, не удалась природе"<sup>121</sup>, а автомобиль сравнивал с трупом, который приходит в движение<sup>122</sup>; воля же шофера уподобляется им божественной воле<sup>123</sup>. Дорога надвигается на водителя ослепляющим потоком: "Она катится под колесницу как яростный поток, хлещущий меня своей пеной, заливающий волнами, ослепляющий своим дыханием"<sup>124</sup>. Октав Мирбо, описывавший однообразие железнодорожного путешествия, публикует роман "628-E-8", считающийся первым "автомобильным романом". Здесь Мирбо воспроизводит впечатления от дороги, мало чем отличающиеся от впечатлений Метерлинка:

"...его [шофера] мозг это бесконечный гоночный трек, по которому со скоростью сто километров в час мчатся, рыча, мысли, изображения, ощущения. <...> Жизнь повсюду несется, толкается, она кипит безумным движением, порывом кавалерийской атаки и кинематографически исчезает подобно деревьям, заборам, стенам, силуэтам, мелькающим на обочине дороги"<sup>125</sup>.

Движущийся глаз внутри машины — у Иксиона, Сангля или у шофера Мирбо — систематически сравнивается с кинематографом. Тексты, о которых идет речь, написаны между 1897 и 1907 годом, и хотя в раннем кино применялась движущаяся камера (съемки с гондолы в Венеции или иногда съемки с поезда), было бы ошибочным считать, что ранний кинематограф мог предложить зрителю некое подобие видений, увиденных Иксионом на колесе<sup>126</sup>. Показательно, что о Сангле, предпочи-

<sup>120</sup> G. Leblanc. Souvenirs (1895-1918). Paris, 1931, p. 187.

<sup>121</sup> M. Maeterlinck. Eloge de laboxe. — Idem. Morceaux choisis. Paris, s. d., p. 194.

<sup>122</sup> M. Maeterlinck. Le double jardin. Paris, 1909, p. 60.

<sup>123</sup> Ibid., p. 557.

<sup>124</sup> Ibid., p. 61.

<sup>125</sup> O. Mirbeau. La 628-E-8. Paris, 1977, p. 5-52.

<sup>126</sup> О перцепции поезда в раннем кино см.: Ю. Г. Цивьян. К символике поезда. — В кн: Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам, вып. 21. Тарту. 1987, с. 119-134.

тающем кинематограф стереоскопу, Жарри замечает, что его герой был слишком ленив, чтобы удостовериться в реальности функционирования кино. Кинокамера для него — лишь некая модель глаза, вмонтированного в механизм. В контексте этих представлений можно отчасти рассматривать и суждения Бергсона о "внутреннем кинематографе", находящемся в сознании каждого человека, и о необходимости для наблюдателя поместить себя внутрь движения, как бы внутрь кинокамеры<sup>127</sup>.

Видящая машина строится из комбинации оси и поверхностной сферы (обода), на которой расположены хаотически летящие образы. Мертвое сознание оси (бергсоновская интенциональность механизма случайности, эпифеномен) представляется в этой машине зоной темноты и загадочности. О ней почти ничего не может быть сказано, это сознание, существующее вне сознания; с точки зрения механики ось являет из себя некую динамическую непрерывность, она безостановочно вращается. Она воплощает бергсоновскую длительность, существующую вне времени<sup>128</sup>. В то же время картинки на внешней сфере корпускулярны, не связаны между собой и являют противоположность непрерывному сворачиванию и разворачиванию оси. Механизм зрения, таким образом, складывается как сочетание непрерывности и пустоты в центре и хаотической прерывистости на периферии.

Бергсон в "Введении в метафизику" описал такого рода механизм как модель человеческого сознания, которое под внешней сферой изображений таит

"непрерывность потока, не сравнимую ни с каким излиянием, которое я когда-либо видел. Это последовательность состояний, каждое из которых предвещает последующее и содержит предшествующее. Строго говоря, они и не составляют многообразие состояний, покуда я не выйду за их предел и не обращусь в их сторону, «чтобы наблюдать за их шлейфом»"<sup>129</sup>.

В таком контексте хаотичная корпускулярность образов на внешней сфере может пониматься как результат трансформации точки зрения, переноса ее изнутри вовне. Весь механизм, таким образом, строится на переносе точки зрения из оси на сферу и из сферы к центру.

Между тем различие между центральной непрерывностью, длительностью и мгновенностью летящих на "сфере" образов

<sup>127</sup> H. Bergson. *L'Evolution creatrice*. Paris, 1916, pp. 331-333.

<sup>128</sup> Жарри определяет бергсоновскую длительность как "неподвижность во временной последовательности". - См.: G. Deleuze. *Critique et clinique*, p. 120.

<sup>129</sup> H. Bergson. *Introduction to Metaphysics*. New York, 1961, p. 11.

имеет и гораздо более существенные последствия. Эволюция передачи информации в человеческом обществе шла от слухового к зрительному. По существу этот переход от слуха к зрению означает переход от информации, вписанной во временную длительность, к информации, тяготеющей к почти мгновенному, как бы вневременному восприятию. Так, например, упрощение каллиграфии или печатных шрифтов явно шло в сторону сокращения времени восприятия зрительного образа. Скорость становится постепенно первостепенным фактором восприятия. По мнению Поля Вирилио, "скорость прежде всего служит зрению, осознанию реальности фактов"<sup>130</sup>. Длительность, относящаяся к самосознанию субъекта, его мышлению, оказывается противопоставленной скорости, тяготеющей к слипанию в некую мгновенность. Возникает пропасть между восприятием информации и ее осмыслением. По мнению Вирилио,

"Откладывание ментальных образов [в памяти] никогда не бывает мгновенным; оно не может обойтись без обработки восприятия. Но именно этот процесс откладывания [в памяти] сегодня отброшен прочь"<sup>131</sup>.

Непрерывность, относящаяся к центру машины зрения, отрывается от корпускулярности на ее поверхности, перестает с ней соотноситься.

Хилель Шварц в своем очерке современной "кинестетики" справедливо указал на то, что современная культура машин, репортажной фотографии, кинематографа, синкопированной музыки и научной организации труда приучили людей к сознанию "изолированных моментов, но также и к дроблению их собственных движений, их расщеплению в режиме множественной перспективы и бесконечного множества ракурсов"<sup>132</sup>. Эту атомизацию образов Шварц относит к области "кинецептов" (kinecepts), то есть реального кинестетического опыта, который он противопоставляет сфере "кинестрактов" (kinestructs) — или кинестетических идеалов. Кинестетический идеал, по его мнению, выражает прямо противоположную тенденцию к непрерывности органического движения, ясно проявляемую в

<sup>130</sup> P. Virilio. *The Vision Machine*. Bloomington-Indianapolis-London, 1994, p. 72.

<sup>131</sup> Ibid., p. 8.

<sup>132</sup> H. Schwartz. *Torque: The New Kinaesthetic of the Twentieth Century*. In: *Incorporations*. Ed. by J. Crary and S. Kwinter. New York, 1992, p. 105.

эволюции танца от фиксированных поз к подчеркнутой континуальности движения. Таким образом, отрыв "органической" континуальности от корпускулярности мгновенного зрительного восприятия выражается и во все более видимом разрыве между реальным кинестетическим опытом и его идеалом.

Гастон де Павловский в 1912 году опубликовал полуроман-полутрактат "Путешествие в страну четвертого измерения". Помимо иных уже знакомых нам мотивов (автомобиль как "новое животное") здесь описывается новая раса людей, способных видеть невидимое. Для этого им служит специальный прибор "афаноскоп". В результате мозг новых людей заполняется хаотический поток несущихся образов:

"Воспринимаемый в форме световых впечатлений, этот обескураживающий хаос увлекал их сознание, ломал окружавшие их афаноскопы и высвобождал в их обезумевшем мозгу настоящую бурю"<sup>113</sup>.

На следующий день эти сверхзрячие люди превращаются в обломки "слишком сложных машин". Катастрофа "афаноскопов" Павловского отражает несогласованность между хаосом моментальных восприятий и непрерывностью движения машины.

Новая метафорика зрения уходит корнями в докинематографическую эпоху, в период всеобщего увлечения оптическими игрушками, созданными на основе вращающихся дисков, "колес", всевозможными фенакистископами, зоотропами, праксиноскопами. Некоторые мотивы, например, "Евы будущего" Вилье, безусловно связаны с оптическими иллюзиями середины XIX века<sup>134</sup>. Некоторые игрушки, такие как фенакистископ, даже внешне напоминали "модель" Иксионова колеса, аттракцион "кубистера".

Бодлер в "Морали игрушки" описывает этот прибор. На его диске нарисованы *танцовщик* и *жонглер*, расположенные по периметру вокруг центра:

"Скорость вращения превращает двадцать прорезей в одну круговую, сквозь которую вы видите отражающихся в зеркале двадцать танцующих фигурок, совершенно одинаковых и выполняющих с фантастической точностью одни и те же движения. Каждая фигурка использует двенадцать других. Она вращается на круге, и скорость делает ее невидимой; в зеркале, видимом через вращающееся окошко, она предста-

<sup>113</sup> G. de Pawlowski. Vbyage au pays de la quatrieme dimension. Paris, 1962, p. 156.

<sup>134</sup> См.: A. Lebois. Admirable XIXe siecle. Paris, 1958, p. 144-145.

ет неподвижной, исполняющей на месте все те движения, которые распределены между двадцатью фигурами"<sup>135</sup>.

Такого рода "машины" метафорически помещаются внутрь сознания. Шарль Кро, как и его друг Вилье, увлекавшийся предкинематографическими аппаратами и даже претендовавший на изобретение фонографа, написал трактат "Принципы церебральной механики" (1879), где попытался описать функционирование сознания через аналогии с механикой и машиной. Трактат сопровождался пояснительными чертежами, изображавшими психический механизм в виде мельницы с рукоятками и дисками. Кро писал, что его механика, его машины изобретены априори и позволяют как бы наблюдать за скрытыми от взгляда исследователя психическими функциями<sup>136</sup>. Показательно при этом, что Кро в дальнейшем энергично отвергал любые "обвинения в материализме", которые мог вызывать его трактат<sup>137</sup>. Для Кро речь шла о противоположном — о почти мистическом приближении к непостижимому, загадочному, тайному И тайна тут заключалась в возможности перехода от множественности атомизированных картинок (двадцать танцоров Бодлера) к некоей непрерывности движения самого механизма. Иными словами, это тайна перехода от хаоса материи к сознанию, обладающему непрерывностью.

Мифологию механического сознания, но уже в кинематографическом контексте, развил Луиджи Пиранделло в романе "Вертится" (1915). Роман написан от лица кинооператора Серафино Губбио, который как бы вращает в свою камеру, становясь ее частью:

"Глаза мои и уши вследствие долгой привычки начинают все видеть и ощущать с точки зрения моего быстрого, дрожащего, рокоющего механического производства"<sup>138</sup>.

Губбио даже воображает эпоху, когда оператор станет ненужным и камера сама по собственной воле будет вертеться и регистрировать жизнь. Что же регистрирует в итоге этот сращенный с человеком магический сверхглаз? Прежде всего — "атомистический" хаос:

<sup>135</sup> Baudelaire. *Curiosities esthétiques. L'Art romantique et autres oeuvres critiques*. Paris, 1962, p. 206.

<sup>134</sup> Ch. Cros. T. Corbiere. *Op. cit.*, p. 529.

<sup>137</sup> L. Forestier. Charles Cros. *L'homme et l'oeuvre*. These pour le doctoral es lettres, t. 1. 1969, p. 181.

<sup>138</sup> Л. Пиранделло. *Вертится*. Л., 1926, с. 11.

"Машина готова, но для того, чтобы действовать, чтобы двигаться, она должна поглотить нашу душу, сожрать нашу жизнь. Ну, а в какой форме, думается вам, вернут вам вашу жизнь и душу машины при своей в сотни раз увеличенной и непрерывной работе? Вот в какой: в кусочках, обрывках, подогнанных на один образец, бессмысленных и точных, так что, накладывая их один на другой, из них можно сделать пирамиду, которая вознесется до звезд"<sup>139</sup>.

Этот поток обрывков ускоряется и превращается в "одно только неизменное мелькание, непрерывное смятение: все блестит и исчезает..."<sup>140</sup>

Кинокамера у Пиранделло — сращенный с человеком совершеннейший и точнейший механизм — производит нечто противоположное своей механической упорядоченности — хаос. Закономерное находится в странном отношении со случайным. Оно возникает из него, как порядок из беспорядка, как бытие из небытия, как необходимость из свободы. Клинамен введен в мироздание как фундаментальный творческий механизм.

## 8

В "Днях и ночах" Жарри приписывает Санглю способность порождать сновидческие галлюцинации, которые ничем не отличаются от реальных восприятий мира. Эти галлюцинации в каждой из их "молекул" подвергаются "анатомированию и атомизации" подобно клеткам живого тела<sup>141</sup>. Прихотливый поток образов описывается и в категориях органоморфности, и в категориях фантастической физики одновременно. Функционирование этих атомизированных перцепций-галлюцинаций вписывается в необычную механическую модель мира, воображаемую Санглем. Мир уподобляется им гигантским весам, коромысло которых — большая линза, а центральная ось, уравновешивающая чаши, — сам Сангль. Образы мира возникают в линзе в результате пересечения лучей, исходящих из обеих чаш весов. В результате Сангль

"идентифицировался с увеличенным изображением и воображаемой фигурой; а крошечный мир, опрокинутый проекцией своего ги-

<sup>139</sup> Там же, с. 10.

<sup>140</sup> Там же, с. 11.

<sup>141</sup> A. Jarry. Oeuvres completes, t. 1, p. 794.



гантского двойника на экран другой чаши весов, обрушивался подобно крутящемуся колесу, притягиваемый новым макрокосмом"<sup>142</sup>.

Описание этого механизма не очень внятно. Но можно предположить, что Жарри стремился в модели этих воображаемых весов сочетать элемент вероятности (неустойчивого эквилибра), центральное положение субъекта, идентифицируемого с осью весов, свободно трактуемые элементы кинематографической машины — линза, экран — и вращающееся колесо. В итоге этот неустойчивый механизм проецирует образы микромира (атомизированных перцепций) на макромир — вертящийся, рушащийся макрокосм, внешнюю "сферу" Бергсона.

Весы Сангля — одно из существенных и наиболее полных описаний "машины", производящей мир (мир текстов, перцепций, видений, но, возможно, и шире — физический универсум) на основе принципа случайности. В "Деяниях и мнениях доктора Фостроля, патافизика" возникает новая машина по производству образов — машина для живописи, которая называется декларативно — "Клинамен". Жарри не дает подробного описания нового механизма, но даже те детали, которые он приводит, достаточно красноречивы, чтобы соотнести ее с механикой случайности. Этот механизм представал перед читателями в холле знаменитой Галереи машин Парижской всемирной выставки 1889 года. Он беспорядочно вращался в этом холле, и

"подобно юле, натыкающейся на столбы, он отклонялся и наклонялся в бесконечно разнообразных направлениях, по своему усмотрению выбрызгивая на полотно стен основные цвета, расположенные один под другим в соответствии с размещением труб в его животе..."<sup>143</sup>

Само поведение машины отсылает к уже цитированному определению клинамена как огромной юлы между кеглей. Машина для живописи расписывает стены, создавая целый ряд "произведений", удивительно точно предвосхищающих некоторые черты поэтики живописного сюрреализма. Жарри описывает 13 сюжетов, созданных юлой клинамена. Машина творит отдельные, достаточно связанные внутри себя живописные тексты, но с сильной печатью галлюцинаторных фантазмов. Вот сюжеты выполненных картин: "Навуходоносор, превращающийся в зверя", "Река и луг",

<sup>142</sup> Ibid., p. 795.

<sup>143</sup> A. Jarry. Gestes et opinions du docteur Faustroll pataphysicien suivi de L'amour absolu. Paris, 1980, p. 88.

"К кресту", "Бог запрещает Адаму и Еве трогать дерево познания добра и зла. Люцифер убегает", "Амур", "Шут", "Дальше! Дальше!" — кричит Бог смирившимся", "Страх порождает молчание", "В аду", "От Вифлеема до Гефсиманского сада", "Простая колдунья", "Выйдя из блаженства, Бог создает миры", "Врачи и любовник". Очевидно, что сюжеты живописи клинамена пародируют академический салон конца прошлого века, хотя, вероятно, близки к сюжетам народных лубков — так называемых "картинок Эпиналя". Но в данном случае существенно другое. В целом ряде картин клинамена проступает уже известная нам проблематика. В первом сюжете птица-ангел сотворяет из Навуходоносора монстра. Монстр, как знак случайного творения, возникает и в других сюжетах, например в "Простой колдунье", "Амуре" и т. д. В картине "К кресту" фигурирует Дракон с "линзоподобными" глазами, оборачивающийся вокруг дерева, и возникает целая процессия клоунов, акробатов и монстров, в том числе "зеленый Пьеро", идущий колесом. Многократно возникает трансформирующийся мотив креста, по-видимому, отсылающий к мифологии Христа-велосипедиста. Здесь же встречается и мотив падения Люцифера, и мотив творения из взвихренного платья Бога, напоминающего ткани вокруг танцовщицы у Малларме: "И все, что еще не создано, — белое платье единой формы"<sup>144</sup>. В последней картине "Врачи и любовник" один из врачей "наслаждается ярмарочным равновесием очков, этих двух сфер-близняшек"<sup>145</sup>, где очки явно подразумевают велосипед ярмарочного эквилибриста, находящегося в том же состоянии неустойчивого равновесия.

Машина-клинамен не только по произволу случайности создает живопись, но и воспроизводит внутри самих картин мотивы, описывающие клинамен как механизм творения.

Машина, обладающая собственной творческой волей и сочетающая в своей работе принцип лишенной детерминизма закономерности с произвольным движением юлы, переходит из текстов Жарри в творчество другого французского литератора - Реймона Русселя. Руссель охотно говорил о своем долге перед Жюлем Верном, но всячески избегал упоминаний о Жарри, с которым его безусловно многое роднит. Когда Бенжамен Пере, заинтригованный отношением Русселя к Жарри, спросил его об этом в письме, он получил холодно-иронический ответ, написанный секретарем Русселя Пьером Лейрисом, где, в частности, говорилось: "Он недостаточно хорошо знает Жарри, чтобы иметь о нем по-настоящему

<sup>144</sup> Ibid., p. 93.

<sup>145</sup> Ibid., p. 94.

серьезное суждение"<sup>146</sup>. Скорее всего, этот ответ маскировал зависимость Русселя от Жарри и во многом объясняется претензиями Русселя на абсолютное своеобразие и нежеланием примыкать к каким бы то ни было литературным школам и направлениям. Исследователь творчества Русселя Фр. Карадек настолько не сомневается в теснейшей связи между Жарри и Русселем, что считает некоторые тексты Жарри ключом к творчеству Русселя<sup>147</sup>. Руссель — прямой продолжатель не только Жарри, но и Малларме. А.-М.Амио обнаруживает во "Впечатлениях об Африке" сходство с "Броском игральные костей"<sup>148</sup>. Более того, он видит в этом романе воплощение мифа "Эврики" По<sup>149</sup>. В "Locus Solus" Руссель дал свое определение науки, как "соединения природы, знания и случая"<sup>150</sup>.

Сам придуманный Русселем метод написания текстов (впрочем, во многом мистифицированный им) напоминал работу некой машины. В ряде случаев он начинал с того, что сочинял две фразы, почти неотличимые по звучанию, но различающиеся по смыслу "Когда обе фразы были найдены, оставалось лишь написать сказку, которая могла бы начинаться первой и кончаться второй фразой"<sup>151</sup>. Руссель пытается объяснить безудержную фантазию своих книг чисто механической работой придуманной им "машины" по производству текстов. В двух написанных таким образом "романах" Русселя — "Впечатлениях об Африке" (1910) и "Locus Solus" (1914) — значительное место занимают описания причудливых машин. Во "Впечатлениях об Африке" рассказывается история европейских путешественников, потерпевших кораблекрушение у берегов государства черного монарха Талу VII. Оказавшись в плену, путешественники готовят к придворным празднествам различные аттракционы, большое место среди которых занимают странные машины по производству текстов.

Визуальная машинерия Русселя настолько удивительна, что заслуживает более или менее подробного описания. Среди пленников находился скульптор Фюксье, который благодаря своим знаниям химии смог создать специальные пилюли, производящие изображения. Первый вид пилюль предназначен для рас-

<sup>144</sup> Cit. in: G. C. Roscioni. Comment naissent les mythes. — Europe, Oct. 1988.

№714, p. 41.

<sup>147</sup> Faut-il avoir lu Schopenhauer pour lire Roussel? Entretien avec Francois Caradec. — Europe, Oct. 1988, № 714, p. 19.

<sup>148</sup> A.-M. Amiot. Un mythe moderne: 'Impressions d'Afrique' de Raymond Roussel. — Archives des lettres modernes, 1977, № 176, p. 16.

<sup>149</sup> Ibid., p. 7.

<sup>150</sup> Ibid., p. 37.

<sup>151</sup> R. Roussel. Comment j'ai écrit certains de mes livres. Paris, 1985, p. 12.

творения в реке. Еще Малларме писал о реке как месте проявления случайности и неустойчивого баланса — она течет и не течет, колеблется и т. д.<sup>152</sup> В картине "Река и луг", нарисованной "Клиноменом" у Жарри, река описывается как "большое мягкое лицо"<sup>153</sup>, лишенное всякой определенности. Именно эту неопределенную стихию выбирает Фюксье для своих шедевров. Скульптор бросает первую пилюлю в реку:

"Вскоре на поверхности, освещенной ацетиленовым пламенем, образовались завихрения, четко вырисовывающие отчетливый силуэт, в котором каждый мог узнать Персея с головой Медузы. Одна лишь пилюля, растворяясь, вызвала это заранее просчитанное художественное волнение. <...> Ловко брошенная Фюксье, вторая пилюля погрузилась в поток. И едва рассеялись вызванные ее падением концентрические круги, как в тонких и многочисленных завихрениях стало возникать новое изображение. На сей раз — танцовщицы..."<sup>154</sup>

Показательно, разумеется, что именно танцовщицы возникают из зыбкого завихрения концентрических кругов.

Затем Фюксье устраивает фейерверк, который образует в воздухе отчетливые картины — портреты молодого барона Баллестероса. Третий тип пилюль бросается в огонь и порождает изображения из дыма:

"Неожиданно из пламени возникло первое видение, имеющее форму отчетливо вылепленного густого пара, представлявшего Искушение Евы. <...> Контуры, первоначально исключительно четкие, размывались по мере подъема облака в воздухе; вскоре все детали смешались в движущейся и хаотической нечленораздельности, быстро исчезнувшей в вышине"<sup>155</sup>.

Следующее дымовое изображение опять представляет танцовщиц. При этом Фюксье бросает в огонь целую серию пилюль, каждая из которых последовательно представляет фазы развития одной и той же сцены. Эта расфазовка сцены удивительно напоминает кино.

Используя пилюли, Фюксье переходит к новому методу извлечения изображений из предельно неустойчивого хаоса. На сей

<sup>152</sup> См. J. P. Richard. L'Univere imaginaire de Mallarme, p. 321.

<sup>153</sup> A. Jarry. Gestes et opinions du docteur Faustroll..., p. 90.

<sup>154</sup> R. Roussel. Impressions d'Afrique. Paris, 1932, p. 135-136.

<sup>155</sup> Ibid., pp. 155-156.

раз он использует некий сжатый газ — материю, традиционно используемую как модель вероятности развития непросчитываемых и хаотических процессов. Вырываясь из баллона, газ уплотняется в грозди винограда, и в каждой из виноградин на месте косточек возникают крошечные прозрачные фигурки, составляющие замысловатые картины: "Обзор древней Галлии", "Наполеон в Испании", "Евангелие от Луки" и т. д. Связь этих пародийных сюжетов с аналогичными сюжетами в "Докторе Фостроле" Жарри кажется более чем вероятной.

Вслед за изобретением Фюксье Руссель описывает еще один аппарат по производству изображений. Это сложная и подробно описанная конструкция, которая фиксирует на некоем светочувствительном растении видения, проходящие в мозгу человека, находящегося в глубокой каталепсии. Вот цитата, описывающая работу этого механизма:

"Неожиданно, как если бы Фогар сохранял в глубине своей бесчувственности какие-то остатки сознания, он незаметно шевельнулся и тем самым нажал на ручку, спрятанную у него под мышкой.

Сейчас же зажегся прожектор, направивший вертикально к земле луч электрического света ослепительной белизны, многократно усиленный начищенным до блеска рефлектором.

Белое растение, согнувшееся под балдахином кровати, оказалось в центре этого яркого светового потока, который, казалось, был ему предназначен. На просвет в его нависающей части была видна тонкая, четкая и яркая картина, составлявшая единое целое с цветной растительной тканью и проникавшая на всю ее глубину.

Все вместе производило странное впечатление витража, из-за отсутствия всякого следа пайки и грубых рефлексов великолепно выплавленного и однородного. Прозрачное изображение представляло восточный город. <...>

Вдруг в фибрах светового растения возникло молекулярное движение. Изображение потеряло чистоту своих контуров и цвета. Атомы вибрировали все одновременно, как будто стремились занять иное, неизбежное для них положение.

Вскоре возникла вторая картина. <...> После нескольких мгновений неподвижности захваченные вихрем атомы возобновили свой мучительный маневр, который породил третий вид — полный жизни и яркой раскраски"<sup>156</sup>.

Световое растение Русселя фиксирует бессознательные образы, кишащие в мозгу человека, сведенного практически к со-

---

<sup>156</sup> Ibid., pp. 174-176.

стоянию мертвеца. Бессознательный Фогар — это "мертвец" в центре машины. Машина также напоминает работу кинокамеры — с ее световым лучом и светочувствительным носителем, внутри которого хаос взвихренных атомов с неизбежной закономерностью производит ясные и логические картины. Работа клинамена описана здесь вплоть до прямых отсылок к атомистике.

И наконец, остановлюсь на еще одной машине Русселя — детище изобретательницы Луизы Монталеско. Речь идет об автомате, рисующем пейзажи, о машине для живописи в духе "Клинамена" Жарри. Эта действующая по принципу электромагнита машина

"хотя и не имела объектива, воспринимала исключительно сильные световые образы на полированную поверхность, передававшую их по проводам, смонтированным на обратной стороне, и приводила в движение механизм внутри сферы..."<sup>157</sup>

С помощью системы колес машина приводила в движение диск с кистями и тюбиками краски и создавала исключительно точный образ окружающего пейзажа.

Машины Русселя представляют собой необычайно сложные механические цепочки, в которых случайность играет фундаментальную роль. Самая простая механическая операция усложнена Русселем до такой степени, чтобы включить в ее исполнение элемент неопределенности. Но это обязательно элемент *бессознательной* неопределенности, противоположный по своей сути любой субъективной неопределенности. Это свобода эпименона, интенциональной машины Бергсона.

Мишель Фуко так описывает существо "машины" Русселя по производству текстов, его метода, по мнению Фуко, состоящего именно в том, чтобы

".. .очистить дискурс от всех этих ложных случайностей "вдохновения", фантазии, бегущего пера, в том, чтобы столкнуть дискурс с невыносимой очевидностью того, что речь приходит к нам из глубины абсолютно ясной и неподвластной нам ночи. Подавление литературной случайности, ее предвзятости и препятствий во имя того, чтобы возникла прямая линия более провиденциальной случайности, той, что совпадает с возникновением языка"<sup>158</sup>.

<sup>157</sup> Ibid., p. 204.

<sup>158</sup> M. Foucault. Raymond Roussel. Paris, 1992, p. 54.

Язык как бы автономизируется от субъекта и сам становится машиной-"клинаменом", которая строит наиболее случайные комбинации на основе механизма, минимально подверженного случайности, то есть механизма, в котором живой субъект заменен мертвецом.

Делёз, называющий метод Русселя "шизофреническим", считает, что при переходе от первой фразы романа к последней, происходит разрушение референции, и как бы порождается язык, хотя и омонимичный французскому, но действующий как иностранный язык. Делёз сравнивает Русселя с другими известными представителями языкового психоза — Жаном-Пьером Бриссе и Луи Вольфсоном и указывает, что все они игнорируют символическое измерение языка и стремятся уничтожить родной язык, то есть максимально дистанцироваться от органического языкового существования<sup>159</sup>.

Фуко в статье, посвященной языковым экспериментам Бриссе, пишет о том, что для последнего протоязык, "язык истоков" (и в каком-то смысле родной, "материнский" язык), — это именно состояние некоего языкового хаоса, позволяющего генерацию языка на основе механизма случайности:

"...это язык, существующий в состоянии игры, в момент, когда игральные кости брошены, когда звуки все еще катятся, обнаруживая свои разные стороны. В этот период первичности слова выпрыгивают из стаканчика, и снова в него возвращаются, каждый раз в новой форме и согласно новым правилам перераспределения и группировки. <...> Слова прыгают по воле случая подобно нашим предкам лягушкам на древних болотах, следуя законам алеаторического жребия"<sup>160</sup>.

Это описание можно отнести и к Русселю. Его языковая машина также не знает вдохновения, то есть состояния предшествующего порождению текста. Текст производится тут же, сейчас, без всякого предшествования на основе механического, случайного соединения фрагментов. Такая машина поэтому исключает память. Логизация хаоса на основе памяти, как например в тексте Шатобриана, созерцающего руины, здесь невозможна. Руины отныне не являются носителями никакой культурной памяти, они фрагменты амнезической речи. Внешне напоминая фантазмы и галлюцинации, они внутренне противоположны им потому, что исключают игру субъективности.

<sup>159</sup> G. Deleuze. Critique et clinique, pp. 19—33.

<sup>160</sup> M. Foucault. Sept propos sur le septième ange. - In: M. Foucault. Dits et cents 1954-1988, t. 2. Paris. 1994, pp. 14-15.

## 9

Все эти машины можно было бы отнести в области чисто литературного вымысла, если бы их функционирование не ставило перед художником ряд проблем, выходящих за рамки простой игры воображения. Бергсон в "Творческой эволюции" предлагал читателям представить художника перед холстом. Читателю известен имеющийся у него набор красок, ему известна модель, он хорошо изучил стиль художника.

"Мы имеем все исходные данные, абстрактно мы знаем, как будет решена стоящая перед художником проблема, поскольку портрет будет безусловно похож на модель и похож на художника, но конкретное решение приносит с собой тот крошечный элемент непредсказуемости, который и составляет основу произведения искусства".

Творчество оказывается заключенным именно в элементе непредсказуемости. Метод работы художника, его стиль, краски, модель — все это относится к просчитываемым компонентам, которые можно уподобить шестерням механизма. Но суть искусства заключена в "клинамене", который лежит в основе этой сложной детерминистической машины. Чем она сложнее, тем выше в ней доля случайности, тем гениальнее она творит. Существенно и то, что случайность относится к области *бессознательного*, это "крошечный элемент непредсказуемости" даже для самого творца.

Творчество начинает пониматься как бессознательный автоматизм. В центр машины по производству текстов должна быть помещена бессознательная интенциональность — полумертвец-полуавтомат. Поль Валери вспоминает, как его рука бессознательно набрасывала на листе бумаги изображения монстров — классических порождений случайности:

"[Перо] принялось набрасывать причудливые фигуры, безобразных рыб, спрутов, ошкетинившихся слишком зыбкими и невесомыми завитками <...>, между тем как душа моя, почти не замечая того, что творила рядом моя рука, блуждала, точно соннамбула"<sup>161</sup>.

Рождается теория автоматического письма, уподобляющая писателя бессознательной машине. В "Манифесте сюрреализ-

---

<sup>161</sup> П. Валери. Об искусстве, с. 357.



ма" (1924) Андре Бретона, где идея автоматического письма получила свое теоретическое обоснование, писатели, практикующие этот метод, называются "скромными *записывающими аппаратами*"<sup>162</sup>. Для его применения писатель должен добиться состояния абсолютной пассивности и широко применять случайность в своей работе. Бретон советует:

"После слова, чье происхождение вам кажется подозрительным, запишите любую букву, например, "л", постоянно букву "л", и введите случайность, превратив эту букву в первую букву следующего слова"<sup>163</sup>.

Таким образом, автоматически, без всякого сознательного участия автора начинает работать машина по производству образов. Творчество, согласно Бретону, подобно процессу физических взаимодействий. В основе создания сюрреалистского образа лежит принцип "разности потенциалов между двумя проводниками" — а образ — искра, между ними проскакивающая. Ценность образа возрастает в обратной зависимости от степени сознательности его производства.

"И точно так же как длина искры возрастает от того, что ее помещают в разряженные газы, сюрреалистская атмосфера, созданная механическим письмом <...> великолепно приспособлена для производства прекрасных образов"<sup>164</sup>.

Механический компонент в производстве текста, эксплицированный Бретоном, еще более очевиден в теории автоматического письма, изложенной Рене Домалем. Для Домалья автоматическое письмо — это прежде всего результат телесного автоматизма, который производит хаос. Это письмо детерминруется двумя факторами: "телесной механикой и бессознательной волей"<sup>165</sup>. При этом телесная машина освобождена от своего "трансцендентального водителя, "божественной воли" или Логоса"<sup>166</sup>. Домаль по существу переносит на автоматическое письмо идею Жарри о божестве, "извлеченном из машины" (*deus ex machina*). Само по себе производство текста может напоминать

<sup>162</sup> A. Breton. Manifestos du surréalisme. Paris, 1973, p. 40.

<sup>163</sup> Ibid., p. 43.

<sup>164</sup> Ibid., pp. 51-52.

<sup>165</sup> P. Powrie. Automatic writing: Breton, Daumal, Hegel. — French Studies, April 1988, vol. XLII, № 2, p. 178.

<sup>166</sup> Ibid., p. 179.

жеребий, случайное выпадение игральных костей, которые подобно атомам беспорядочно движутся в стаканчике. В таком случае фраза, по выражению Жарри, "анатомируется и атомизируется", она разрывается на компоненты-атомы, которые по принципу клинамена должны войти в случайное соприкосновение. Один из первых проектов этого письма был изложен Льюисом Кэрроллом в 1860—1863 годах в "Фантасмагории":

"Напишите фразу, мелко нарежьте ее, затем перемешайте куски и тяните их подобно жребью, целиком полагаясь на судьбу: порядок не имеет значения, результат получится одинаковым".<sup>167</sup>

Слово, подобно атому, падает вниз и слепляется с иным словом. Недаром уже Малларме использовал образ "падающего слова", которое производит в своем падении Книгу.<sup>168</sup> Порождение текста из атомизированного словесного хаоса получает широкое распространение. Блез Сандрар на его основе создает цикл стихов "Кодак" (1924), которые он изготавливает, нарезаая ножницами фразы из романа своего друга Гастона Леружа "Таинственный доктор Корнелиус".<sup>169</sup> Образы "Кодака" уподоблялись случайно запечатленным фотографиям и были призваны доказать Леружу, которого Сандрар называл "великим антипоэтическим поэтом", что он "вопреки его собственной оценке также был поэтом".<sup>170</sup> Речь шла о доказательстве того, что случай может превратить любой текст в поэтический. В том же году, когда Сандрар печатал "Кодак", Бретон утверждал: "Можно даже назвать поэмой максимально бессвязное соединение (если хотите, можно сохранить синтаксис) заголовков и кусков заголовков, вырезанных в газетах".<sup>171</sup>

Но еще до Сандрара и Бретона принцип случайности был введен в создание текста Марселем Дюшаном — наиболее последовательным "учеником" Жарри и Русселя. В 1913 году он пишет свой "Erratum musical". Дюшан попросту записал на бумагу ноты, которые он вытягивал, подобно жребью, из шляпы в произвольном порядке.

В 1914 году велосипедист, балансирующий на проволоке, к тому же изображенный на нотной бумаге (знак случайности после "Erratum musical"), возникает в рисунке "Иметь ученика в солнце". Но самое значительное открытие 1913 года — это

<sup>167</sup> L. Carroll. The Complete Works. London-New York, 1939, p. 790.

<sup>168</sup> R. Dragonetti. Le livre de Mallarme. - Omicar, 1981, № 22-23, p. 91,

<sup>169</sup> M. Cendrars. Blaise Cendrars. Paris, 1985, p. 586-587.

<sup>170</sup> B. Cendrars. L'Homme foudroye. Paris, 1968, p. 215.

<sup>171</sup> A. Breton. Op. Cit., p. 56.

изготовление трех "стоппаж-эталонов" (штопальных эталонов). Для их изготовления Дюшан взял длинный прямоугольный холст, покрашенный в синий цвет, нарезал три метровых отрезка белой нитки для штопки (отсюда название эталонов) и, натянув их горизонтально на высоте одного метра над холстом, бросил их вниз. Форму, случайно приобретенную нитью в падении, Дюшан зафиксировал лаком на холсте. Затем он изготовил деревянные эталоны, в точности повторяющие случайную форму нитей. "Стоппаж-эталоны", которые Дюшан затем использовал в своем творчестве, являлись чистейшим выражением клинамена. В качестве эталона принимается отклонение: от прямой линии при падении, форма, случайно возникающая в результате этого отклонения. Дюшан определил их как "законсервированную случайность"<sup>172</sup>.

Создание "стоппаж-эталонов" самим Дюшаном оценивалось как поворотный пункт в его творческой карьере:

"В этот момент я нашел источник своего будущего. Само по себе это было незначительное произведение, но оно открыло мне путь, по которому можно было уйти от традиционных способов выражения, длительное время связанных с искусством"<sup>173</sup>.

Очертания "стоппаж-эталонов" затем были использованы Дюшаном в "Большом стекле", работе, известной под названием "Новобрачная, раздетая ее холостяками даже" (1915—1923). По этим эталонам Дюшан изобразил в "Большом стекле" капиллярные трубки, ведущие от "самцеобразных форм" к сити

Большое стекло строилось на трех принципах, воплощающих идею случайности, — ветра, ловкости и веса<sup>174</sup>. Идея веса связана со "стоппаж-эталонами". Идея ветра легла в основу "Млечного Пути" — "ореола новобрачной, совокупности ее великолепных вибраций"<sup>175</sup>. В облаке ореола Дюшан изобразил три искаженных квадрата, которые также обрели свою форму в результате случайности. В 1914 году Дюшан фотографировал развешивающийся перед форточкой кусок тюля, менявший свои очертания под воздействием ветра — так называемый "ветровой клапан". Не исключено, что эти случайные "газовые" фор-

<sup>172</sup> Duchamp. Duchamp du signe. Ecrits. Paris, 1994, p. 50.

<sup>173</sup> A. Schwarz A. La mariee mise & nu chez Marcel Duchamp, meme. Paris, 1974, p. 158.

<sup>174</sup> M. Duchamp. Duchamp du signe, p. 55.

<sup>175</sup> J. Chr. Bailly Duchamp. Paris, 1984, p. 70.

мы в какой-то степени связаны с движением тканей танцовщицы, описанным Малларме. "Ловкость" нашла свое выражение в девяти случайных отверстиях, сделанных в "Большом стекле". Дюшан стрелял в стекло из игрушечной пушки вымазанными в краске спичками и проделывал отверстия в тех местах, куда эти спички попадали. Таким образом, отверстия тоже выражают идею случайности и падения.

Многие формы в "Большом стекле" — мельница, дробильница шоколада и т. д. — отсылают к фантастической механике Иксиона и машин, работающих по собственной воле, по произволу механической случайности. Дюшан много размышлял над возможностью найти закономерность в функционировании рулетки и стремился ввести элемент случайного в шахматную игру. Он создал специальные оптические машины (наиболее полным их выражением стал фильм "Анемичное кино" — 1926), построенные на принципе вращающихся на дисках спиралей (ротодисков). Эти приборы, по-видимому, тесно связаны с проблематикой Иксиона — глаза, помещенного в центр колеса. По наблюдению Р.Лебеля, ротодиск Дюшана "задуман по типу глаза, оживленного вращательным движением, своего рода гигантского циклопа..."<sup>176</sup> Это глаз, переходящий при вращении из двумерного в трехмерное пространство. Жан-Франсуа Лиотар утверждает, что и "Большое стекло" — не что иное, как модель зрения, сетчатка и мозг одновременно<sup>177</sup>.

"Большое стекло" — изображение машины, функционирование которой описано в знаменитых сопроводительных заметках, составляющих так называемую "Зеленую коробку". В нижней части "Стекла" в пространстве "холостяков" размещается "тележка" (chagiot), приводимая в движение колесом водяной мельницы. Первоначально предполагалось, что колесо будет соединено с конвейерной лентой, к которой должны были быть прикреплены бутылки, дно которых обладало бы разным весом, от почти невесомого "веса пера" до свинца. Скачущий вес бутылей должен был придавать неравномерное скачущее движение тележке. Падение бутылей на мельничное колесо создает эффект, который описывается Жаном Сюке как "водопад":

"Водопад приводит в движение мельницу. Падающие бутылки заставляют тележку дергаться, и соответственно толчками закрывать нож-

<sup>176</sup> R. Lebel. Sur Marcel Duchamp. Paris, 1959, p. 51.

<sup>177</sup> J.-F. Lyotard. Les TRANSformateurs Duchamp. Paris, 1977, pp. 133-134. Связь "Большого стекла" с механизмами зрения обсуждается также в: R. E. Krauss. The Optical Unconscious. Cambridge, Mass.-London, 1994, pp. 95—142.

ницы. Подвешенный груз, держащийся на крюках и струнах, грозит упасть. <...> Падение — это способ, которым случайность обычно проявляет себя: горшок с цветами, падающий на голову, бросок костей. В мире, жестко подчиненном законам, случайность — это прыжок по ту сторону закона, событие независимое от того, что ему предшествует, выпавшее звено в цепочке причин и следствий. Падая с неба подобно дару божественной милости, случайность — это тень *свободной воли*"<sup>178</sup>.

Водопад у Дюшана — воплощение случайности, чье падение вниз в "Большом стекле" вызывает обратный ток наверх, "к истоку". Это движение наверх — лабиринтное струение осветительного газа в капиллярных трубках, в которых газ конденсируется, дробится на фрагменты, распадается на капли тумана, теряет всяческое направление, проходит сквозь фильтры, покуда в конце концов, "вскипая как пена лавой из раструба последней воронки, он не втекает подобно расплавленной сере в спиралевидный желоб, улавливающий его и направляющий вниз к земле"<sup>179</sup>. Водопад странным образом оказывается здесь соотношенным с вулканом ("расплавленная сера"), также связанным с идеей случайности и непредсказуемости.

Сложно разворачивающееся движение сверху вниз и снизу вверх строится на основании случайности, но оно имеет длительность, ту самую, в которой отказано хаотически роящимся образам на "внешней сфере" Бергсона. Существенно однако то, что у Дюшана длительность вынесена из сферы внутреннего в область чисто внешней механики. Процесс восприятия и понимания моделируется отныне на поверхности, то есть *внутри машины*, а не внутри сознания.

Любопытен в этой связи выбор стекла в качестве носителя для "Новообратной". Одна из первых заметок "Зеленой коробки" гласит:

"Вместо картины или живописи использовать "задержку" ("ge-tard"); картина на стекле становится задержкой на стекле — но задержка на стекле не означает картину на стекле. — Это просто способ прийти к тому, чтобы не рассматривать нечто в качестве картины..."<sup>180</sup>

Что означает эта "задержка"? Прежде всего речь идет о том, что стекло прозрачно для взгляда, оно не останавливает взгляд

<sup>178</sup> J. Suquet. Possible. In: The Definitively Unfinished Marcel Duchamp. Ed. by T. de Duve. Cambridge, Mass.-London, 1993, p. 93.

<sup>179</sup> Ibid., p. 91.

<sup>180</sup> M. Duchamp. Duchamp du signe, p. 41.

на своей плоскости, но пропускает его сквозь себя, лишь на минуту задерживая его в себе. "Стекло" Дюшана тем отличается от стекла стеклянной архитектуры, что оно не понимается как чистая прозрачность, не обладающая никаким временным измерением, но именно как задержка. Оно функционирует как окно (излюбленная модель для живописнойлинейной перспективы), но, как окно не совсем прозрачное, оно задерживает в себе взгляд наблюдателя, чтобы затем выпустить его вовне.

Эта "задержка" в значительной мере аналогична протяженности, длительности необходимых для восприятия. Не случайны аналогии "Большого стекла" с фотопластинкой, которая требует времени для фиксации на ней изображения. Но задержка эта возникает не в сознании зрителя, а в самом носителе изображений, в стекле. Стекло становится не просто знаком транспарантности, но принимает на себя функцию воспринимающего сознания. При этом само стекло производит дифференциацию между объектами -- холостяками, изображенными как трехмерные, объемные тела, видимые сквозь стекло, и новобрачной, изображенной как негатив двухмерной тени изображения в зеркале четырехмерного тела<sup>181</sup>. Холостяки увиденны сквозь стекло, а новобрачная как бы располагается в самом стекле. Так, что режим их восприятия предполагает разную степень "задержки", от которой отчасти зависит и сама их дифференциация.

То, что субъективность извлекается Дюшаном из субъекта, связано с его пониманием случайности и поисками им некоего "фундаментального", "первичного языка". В "Зеленой коробке" есть исключительно важная запись о языке, о "первословах" (Mots premiers):

"Взять словарь Ларуса и скопировать из него все "абстрактные" слова, то есть слова без конкретной референции. Придумать схематический знак, обозначающий каждое из слов (этот знак может быть сделан с помощью стоппаж-эталонов).

Эти знаки должны рассматриваться как буквы нового алфавита"<sup>182</sup>, и т.д.

Первослова, как и у Бриссе, не предшествуют современному языку, но возникают из него с помощью механизма случайности. Знаки для обозначения слов созданы на основе эталонов клинамена. Новый язык — это язык чисто внешней,

<sup>181</sup> L. D. Henderson. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, pp. 155-156.

<sup>182</sup> Ibid., p. 48.

непредсказуемой комбинаторики, действующий вне человеческого сознания. Тьерри де Дюв, вероятно, прав, когда утверждает, что в отличие от иных художников, которые мечтали об изобретении нового языка, Дюшан был первым, кто осознал этот язык как внешний по отношению к субъективности:

"Дюшан хотел фундаментального языка. Но он, возможно, был единственным, кому открылось, что этот "фундаментальный акт" осуществляется не в субъекте, способном создать новый специальный язык, но в самом языке, беспмятном и всеобщем, в момент, когда этот язык производит субъекта; что этот "акт" не имеет в качестве своего условия "я", сосредоточенного в чувстве "внутренней необходимости", но создает "Я" как следствие, "Я", неожиданно обретающее существование на "почве" (ground) анонимного языка"<sup>183</sup>.

## 10

Язык текстовой "машины-клинамен" у Дюшана лишь внешне похож на язык фрейдовского сновидения, по прихоти бессознательного создающего причудливые тератологические комбинации. Главное различие между ними заключается в том, что язык сновидений по своему существу язык "внутренний", а потому он фундаментально связан с темпоральной глубиной личности, с пластами вытесненной памяти. Машины Русселя - Жарри-Дюшана в принципе не имеют памяти. Они амнезичны по существу, а потому и предполагают наблюдателя, пораженного беспмятством, своего рода кинокамеру

Закономерно, что одним из наиболее убежденных критиков эпикуровского клинамена был Шатобриан, наблюдатель, чья стратегия логизации хаоса целиком опиралась на память (см. главу "Катастрофа"). В "Гении Христианства" он посвящает множество страниц опровержению Эпикура. Среди прочего он воспроизводит знаменитый фрагмент из Цицерона, который в значительной мере предвосхищает позитивный пафос будущих деклараций:

"Так как же мне не удивляться человеку, убедившему себя в том, что существуют какие-то плотные и неделимые тела, которые носятся [в пространстве] под действием силы тяжести, и что бт случайных столкновений между этими телами образовался прекраснейшим образом окрашенный мир? Не понимаю, почему бы человеку, который

<sup>183</sup> T. de Duve. Pictorial Nominalism. Minneapolis-Oxford, 1991, p. 129.

считает, что так могло произойти, не поверить также, что если изготовить из золота или из какого-нибудь другого материала огромное количество всех двадцати одной букв, а затем бросить эти буквы на землю, то из них сразу получатся пригодные к чтению "Анналы" Энноя. Вряд ли по случайности может таким образом получиться даже одна строка"<sup>184</sup>.

Шатобриану кажется недостаточным это Цицероново опровержение эпикурейства. Он развивает метафору Цицерона дальше и предлагает взять строчку, выписать все буквы из этой строки на отдельные бумажки и разложить их в ряд, не глядя. Шатобриан тратит силы, чтобы доказать, что связного текста такой метод не даст. В конце он задает риторический вопрос:

"Сможет ли их [букв] случайное расположение составить книгу?"<sup>185</sup>.

Эпикур ничего не говорит о буквах и тексте. Эту метафору для его опровержения сочиняет Цицерон. Шатобриан лишь развивает ее, окончательно переводя критику в область языка и памяти. Странные золотые буквы Цицерона он подменяет нарезанными бумажками, буквально переводя метафору своего предшественника в сферу литературного творчества и тем самым предвосхищая предложение Льюиса Кэрролла тащить кусочки текста как жребий. Удивительным образом то, что выступало как знак невозможности мышления и речи, по мере нарастания ощущения отделенности языка от субъекта становится моделью самого языка. Символист Реми де Гурман уже не может выйти за рамки эпикурейской проблематики. "Подобные атомам Эпикура, — пишет он, — идеи сцепляются по воле случайных встреч, столкновений и недоразумений"<sup>186</sup>.

Как показали современные исследования, метод Русселя был тесно связан с теориями Макса Мюллера относительно происхождения мифов (1864)<sup>187</sup>. Согласно Мюллеру, мифы рождались как мифологические объяснения эволюции языка, провалов в языковой "памяти".

"Поскольку семантическая эволюция ведийского корня *gs* и санскритских слов *gsi* (ясновидящий) и *gksa* (звезда) была забыта, случайное

<sup>184</sup> Цицерон. Цит. соч., с. 131.

<sup>185</sup> Chateaubriand. *Genie du christianisme*, t. 1. Paris, 1966, p. 480.

<sup>186</sup> R. de Gourmont. *La dissociation des idees*. In: Idem. *Culture des idees*. Paris, 1913, p. 108.

<sup>187</sup> G. C. Roscioni. *Op. cit.*, p. 32-45.



сближение этих двух слов в Индии лежит в основе различных легенд о семи ясновидящих, живущих на семи звездах"<sup>188</sup>, — объяснял Мюллер.

Мы имеем языковую тератологию, случайное, абсурдное сближение слов, которое объясняется мифом. Язык в мифологической концепции Мюллера продуктивен в силу беспамятства и случайных сближений. Мифологическая машина типа клинамена в силу этого не должна обладать памятью о своем происхождении, это амнезическая машина.

Сказанное относится не только к определенному типу генезиса текстов, но и к самой стратегии описания. Наблюдатель окончательно утрачивает свою связь с субъектностью. Он бесповоротно лишается определенной позиции в окружающем его мире потому, что утрачивает последнюю почву, на которой он может сохранять свою идентичность — почву языка и памяти. Наблюдатель уступает свое место регистрирующей машине, современному воплощению Иксиона.

---

<sup>188</sup> Ibid., p. 34.

## Заключение. Вулкан и зеркало

### 1

Герой "Жюльетты" маркиза де Сада Минский оборудует в своем замке сложную машину убийств. Эта машина пыток и наслаждения одновременно является машиной зрения. Она оборудована в просторной спальне тирана, чьи стены расписаны

"...изумительными фресками, изображавшими десять групп либертинов, и чья композиция была, вероятно, наивысшим достижением в области непристойного. В дальнем конце этой комнаты была широкая полукруглая апсида, покрытая зеркалами с шестнадцатью колоннами черного мрамора, к каждой из которых была привязана девушка, задом обращенная к зрителям"<sup>1</sup>.

Каждая из колон была оборудована особым аппаратом пыток и убийства, механизм которого был связан с помощью шнуров с изголовьем кровати Минского. Стоило ему захотеть подвергнуть девушек истязаниям, достаточно было протянуть руку к шнурам и привести в действие аппараты. Особое наслаждение насильнику доставляла возможность приводить все аппараты в действие одновременно и, например, заставлять девушек вскрикивать от боли в унисон. Демонстрируя работу машины, Минский выбирает из свиты гостей девицу Огюстин и содомизирует ее в постели. В момент пароксизма он дергает за шнуры и одновременно убивает шестнадцать жертв:

"...шестнадцать смертоносных аппаратов одновременно приходят в действие, шестнадцать связанных созданий кричат, как одна, и одновременно умирают, одна с кинжалом в сердце, другая от пули в серд-

---

<sup>1</sup> The Marquis de Sade. Juliette. New York, 1968, p. 588.

це же, у третьей мозги разлетаются во все стороны, еще одной перерезают горло, короче, они умирают по-разному, но все вместе"<sup>2</sup>.

Машина Сада построена на комбинации нескольких существенных моментов. Во-первых, она строится на навязчивом умножении одного и того же. Девушки практически не отличимы друг от друга (их лица отвернуты от зрителей) и размещены в порядке, соответствующем симметричному расположению колонн в полукруге. Зеркала, окружающие апсиду, призваны создать максимально полное обозрение происходящего и одновременно бесконечно умножить количество колонн и девушек.

Во-вторых, машина строится на принципе синхронизации и выделения некоего особого момента, в котором хаос разнородных движений должен объединиться в финальном смертоносном акте. Шестнадцать смертей должны совпасть с моментом эякуляции Мирского, который — не что иное, как символическая смерть самого мучителя — *la petite mort*.

Парадоксальным образом садовая машина зрения работает таким образом, что в конечном счете отменяет видимое. На поверхностном уровне это выражается в хаотическом умножении фигур в зеркалах, которые делают почти невозможным зрительное восприятие происходящего. Но в еще большей степени это связано с самой идеей восприятия смерти как кратчайшего момента. Смерть располагается в ускользающем моменте, стремящемся к бесконечно малому. Отсюда стремление ускорить смерть, в конечном счете связать ее с механизмом (например, гильотиной), которому доступны скорости, не подвластные инерционному движению человеческого тела. Мирский, совокупляясь с Огюстин, пытается соревноваться в скорости с машиной потому, что только достигнув такой безынерционной скорости, он сможет синхронизировать свои движения с механизмом. Проникновение "орудия" Мирского в тело Огюстин, по словам рассказчицы Жюльетты, происходит с "такой ослепляющей скоростью, что мы едва заметили, как его длина исчезла"<sup>3</sup>.

Садовая "машина" действует со скоростью, превышающей скорость восприятия, предполагающего определенную длительность. Единственная возможность воспринять происходящее — это поместить себя внутрь машины и синхронизироваться с ней, что собственно и делает Мирский. Он воспри-

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 590.

<sup>3</sup> Ibid., p. 590.

нимает смерть не зрением, а через миметическое переживания смерти в оргазме. Несмотря на все зеркала, окружающие девушек, машина смерти Мирского обманывает зрителя. Смерть, бесконечно умножаясь в зеркалах, теряет свою фундаментальную невоспроизводимость, нетиражируемость. Она перестает быть смертью. Восприятие смерти оказывается доступным отнюдь не гостям — внешним наблюдателям, но лишь оргиастическому "мертвецу"-Мирскому в сердцевине машины. Он один способен воспринять смерть потому, что сам символически умирает и соответственно выпадает из восприятия в небытие<sup>4</sup>.

Это исчезновение субъекта из акта восприятия предвосхищает фундаментальные изменения в режиме наблюдения, становящиеся очевидными лишь в XX веке. Поль Вирилио определил такие моменты мгновенного выпадения сознания термином "пикнолепсия" (picnolepsie)<sup>5</sup>. Момент такого выпадения, моделью которого может послужить эпилептический припадок, существенен для таких писателей как Флобер или Достоевский. Сартр описывает эпилептический припадок юного Флобера как момент, вписывающий смерть в его тело, как момент отделения от самого себя и переноса себя "вовне"<sup>6</sup>. Этот момент отрыва от самого себя важен потому, что он производит разрыв с многовековой традицией понимания истинности, видимости, причинности. Момент выпадения вводит в мир элемент случайности, клинамена, который, как и смерть, вписывается в самую сердцевину акта наблюдения.

Такого рода разрыв представлен в самой структуре спальни Мирского. С одной стороны здесь помещены зеркала, в которых финальный момент отражается в хаотическом калейдоскопе. Зеркалам противопоставлены как бы "оторванные" от них фрески, в которых сексуальные фантазии "заморожены" в невероятно изощренных композициях. Ролан Барт заметил, что часто группы садовских либертинов предстают в виде живописи, скульптуры или живых картин. Такого рода картины воплощают триумф репрезентативности. Их можно рассматривать и описывать. Они связаны с исчезающим мгновением смерти

<sup>4</sup> Вильгельм Райх прямо утверждает, что "стремление к дезинтеграции, к ничто — это бессознательное стремление к оргиастическому разрежению напряжения". — W. Reich. *The Function of the Orgasm*. New York, 1973, p. 155.

<sup>5</sup> P. Virilio. *Esthetique de la disparition*. Paris, 1980, pp. 9—46.

<sup>6</sup> J.-P. Sartre. *The Family Idiot*, v. 4. Chicago-London, 1991, pp. 66—68.

тем, что останавливают его навеки. Тексты Сада часто являются странную комбинацию этих традиционных репрезентативных живых картин и движущихся машин. По выражению Барта, "садовская сцена — это живая картина, в которой что-то начинает двигаться; движение придается ей спорадически..."<sup>7</sup> Движение машины при этом оказывается отделенным от репрезентативного слоя и относится к области слепоты, невидимого, как в случае с машиной Мирского. Барт объясняет эту разобщенность движения и репрезентации тем, что "классическое" письмо не обладало способностью к передаче движения, но могло лишь описывать статичные объекты, размещенные в пространстве. Для того, чтобы научиться передавать динамику, классическое письмо должно было перейти от живой картины к "сцене" (сценографии)<sup>8</sup>, "Сцена" оказывается медиатором между двумя слоями, радикально оторванными друг от друга зиянием, моментом "пикнолепии".

Моделью такой сцены, по мнению Барта, является пространство повествования в "Ста двадцати днях Содомы", точнее, театрализованная гостиная замка Силлинг, в которой рассказчицы одна задругой соревнуются в возбуждении зрителей-слушателей. Так же как и спальня Мирского, гостиная Силлинга имела полукруглую форму:

"...в кривую стены были вписаны четыре ниши, чьи поверхности были покрыты зеркалами, и каждая была снабжена превосходной оттоманкой; эти четыре места уединения были так сконструированы, чтобы каждое из них открывалось в сторону центра круга; на диаметре последнего располагался предназначенный для рассказчицы трон, поднятый на четыре фута над полом и обращенный спинкой к плоской стене; в таком положении рассказчица была не только хорошо видна из четырех ниш, предназначенных для ее слушателей, но, так как круг был невелик, была достаточно близко от них, чтобы они могли слышать каждое ее слово, ведь она была подобна актеру в театре, а зрители в нишах были расположены так, как если бы смотрели спектакль в театральном амфитеатре"<sup>9</sup>.

По обе стороны от трона располагались две симметричные колонны, к которым привязывались жертвы. Как видно, пространство Силлинга похоже на спальню Мирского — апсида-

---

<sup>7</sup> R. Barthes. Sade. Fourier. Loyola. Paris, 1971, p. 159.

<sup>8</sup> Ibid., pp. 159-160.

<sup>9</sup> The Marquis de Sade. The 120 Days of Sodom. New York, 1966, pp. 237-238.

полукруг, зеркала, колонны<sup>10</sup>. Разница лишь в том, что спектакль Мирского обходится без слов, а гостиная Силлинга — это театр, в котором слово играет основную роль. Слово тут вызывает миметическую реакцию зрителей, которые сейчас же переводят его в действия: в оргию, отражающуюся в зеркалах и предназначенную взору рассказчицы — единственного участника зрелища, которому видно все то, что происходит в нишах. Речь идет именно о театральной сцене, в которой слово получает мгновенное воплощение в действии, описание — в движении машины. В театре Силлинга сцену занимает трон рассказчицы, которая уподобляется Садам актеру. В то же время подлинно театральное действие разворачивается в нишах, которые сами превращаются в сцену. Соответственно рассказчица становится зрителем. Эта трансформация связана с зеркалами, как бы отсылающими зрелище назад, обращающими слово в действие. Зеркала у Мирского также инструмент метаморфозы, они переводят неуловимую мгновенность в неподвижность фрески.

В обоих случаях зеркало преобразует невидимое в репрезентативное, и каждый раз это преобразование предполагает некую темпоральность. В Силлинге превращение слова в зрелище и актрисы-рассказчицы в зрителя занимает некоторое время. В спальне Мирского мгновенность трансформируется в вечность через зеркала, но эта медиатизация и эта метаморфоза — *процесс*. В обоих случаях зеркала оказываются центральным элементом в "машине" текстуализации. У Мирского они буквально соотносятся с телом либертина в пароксизме. Умножая видимое до полного хаоса, а затем трансформируя хаос в неподвижность фресок, они осуществляют переход от невоспринимаемого к репрезентации, от момента смерти (неподдающегося репрезентации) к неподвижному трупу жертвы (соотносимому с неподвижными телами на фресках).

Момент извержения семени, сопоставляемый Садам с извержением вулкана, как и момент смерти, могут превратиться в представимое только благодаря бессознательному механизму отражения — зеркалам.

<sup>10</sup> Полукруглые апсиды и колонны отсылают к храмовой архитектуре, к ритуальным пространствам масонских святилищ или к алтарным пространствам церквей. — A. Vidler. *The Writing of the Walls. Architectural Theory of the Late Enlightenment*. Princeton, 1987, p. 108.

## 2

Репрезентативные машины Сада находятся на грани классического мышления. Фуко определил "сцены" Сада как "упорядоченное разрегулирование репрезентации"<sup>11</sup>. Упорядоченность разрегулирования заключается в навязчивой симметричности, повторности, квази-математическом порядке разворачивания оргий. "Разрегулирование" связано с массивным введением в текст антирепрезентативных элементов:

"Сад достигает границ классической мысли. Он царит как раз на грани. Начиная с него насилие, жизнь и смерть, желание, сексуальность распространяют под репрезентацией гигантскую область тени..."<sup>12</sup>

Воплощением этой границы является провал между нерепрезентативностью опыта Мирского, помещенного в центр "текстовой машины" и фресками вне апсиды на стенах спальни. Этот провал у Сада с очевидностью предвосхищает разрушение единой позиции наблюдателя, характерное для современности.

Среди многих описаний "машин зрения" есть одно, напоминающее конструкции Сада, но относящееся не к концу классической эпохи, а к двадцатому веку. Оно составляет часть введения к книге французского кинорежиссера и теоретика кино Жана Эпштейна "Кинематограф, увиденный с Этны" (1926)<sup>13</sup>. Эпштейн начинает с неожиданно длинного и казалось бы никак не мотивированного темой книги (киноэстетикой) описания сицилийского вулкана. Автор неоднократно намекает на то, что Этна для него — метафора кинематографа, но не дает на этот счет внятных объяснений. Впервые связь между кино и вулканом устанавливается во время описания подъема к кратеру:

"Когда мы, на спинах мулов, поднимались вдоль потоков лавы к действующему кратеру, я думал о вас, Канудо, о вас, вложившем столько души в вещи. Мне кажется, вы были первым, кто почувствовал, что кино объединяет все области природы воедино, в некую всеобщую жизнь [grande vie]"<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> M. Foucault. Les mots et les choses. Paris, 1966, p. 222.

<sup>12</sup> Ibid., p. 224.

<sup>13</sup> О кинотеории Эпштейна см.: М. Ямпольский. Видимый мир. М., 1993, с. 65-85.

<sup>14</sup> Ч. Epstein. Ecritssurle cinema 1921-1953, t. I.Paris, 1974, p. 133.

Этна — локус явлений, к которым Эпштейн многократно обращается в своих текстах. Вулкан — это сцена, на которой проявляют себя анимизм, аффективная энергия, где предметы превращаются в символы и т.д. Все эти мотивы не вызывают трудностей у читателя, знакомого с творчеством Эпштейна.

Описание подъема на Этну занимает примерно половину первой главы. К концу в описании возникает персонаж некоего шведского геолога, который сообщает: "Сегодня все должно по идее быть спокойно. Но вчера один итальянский журналист спустился вниз наполовину безумным"<sup>15</sup>. За этой репликой следует еще одна кинематографическая метафора, на сей раз связанная уже не с подъемом, но со спуском. Спуск этот — очевидным образом — просто инверсия подъема, но помещается он в архитектурное пространство:

"Накануне утром, когда я уходил из гостиницы, отправляясь в это путешествие, оказалось, что уже в течение шести с половиной часов лифт стоял без движения между третьим и четвертым этажами. <...> Чтобы спуститься, мне пришлось воспользоваться большой лестницей, в то время не имевшей перил. <...> Эта гигантская спираль из ступеней вызывала головокружение. Весь этот колодец был покрыт зеркалами. Я спускался, окруженный самим собой, изображениями моих жестов, кинематографическими проекциями. Каждый поворот заставлял меня в ином ракурсе. Между изображением в профиль и в три четверти существует столько же различных и независимых друг от друга положений, сколько слез в глазу. Каждое из этих изображений жило лишь мгновение, воспринятое и тут же утерянное, но уже другое. Только моя память задерживала одно из бесконечного множества, и утрачивала два из трех. К тому же тут были изображения изображений. Изображения третьего порядка рождались из изображений второго порядка. Возникали алгебра и описательная геометрия жестов. Некоторые движения делились этими повторениями: иные умножались. Я сдвигал голову и видел справа лишь исток этого жеста, слева же этот жест возводился в восьмую степень. Видя то и другое, я начинал осознавать себя как объемность. Параллельные виды входили в точное соответствие, перекликались, усиливали друг друга, угасали, как эхо, со скоростью, во много раз превышающей скорость акустических явлений. <...> Я спускался как будто внутри оптических фасеток огромного насекомого. Иные изображения, видимые в противоположных ракурсах, перекраивали и обрезали друг друга; уменьшенные, частичные, они меня унижали. <...> Никогда я так не видел себя, и я смотрел на себя в ужасе. <...> Я считал себя одним, но видел себя другим, это зрелище разрушало любую привычку к лжи, которой я обманывал самого себя. Каж-

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 135. Безумный итальянский журналист каким-то образом может быть связан с Канудо — другим итальянским журналистом.



дое из этих зеркал представляло мне извращение меня самого, неточность надежды, которую я питал на свой счет. Эти стеклa-зрители заставляли меня смотреть на себя с их безразличием, через призму их правды. Я представал перед собой в огромной сетчатке, лишенной сознания и морали и высотой в семь этажей. Я видел себя без иллюзий, застигнутым врасплох, раздетым, вырванным, сухим, истинным, в моем подлинном весе. Я хотел бы далеко убежать, чтобы избавиться от этого винтообразного движения, как будто погружавшего меня в чудовищный центр меня самого"<sup>16</sup>.

В первом варианте этого текста, опубликованном в "Синеа-Сине пур тус" 15 января 1926 года, имеется эпизод прохода через зеркальный холл гостиницы, но никакого спуска там еще нет<sup>17</sup>. Очевидно, что он придуман именно в связи с Этной, как зеркальное отражение подъема на вулкан. Обезумевший журналист с Этны здесь приобретает двойника в лице самого Эпштейна, которого по мере спуска по лестнице также охватывает своего рода безумие. Что и неудивительно, ведь спуск по лестнице эквивалентен у Эпштейна погружению в бессознательное.

В развернутой метафоре Эпштейна важно то, что для описания кинематографа ему явно не хватает одного пространственного образа. Ни Этна, ни зеркальная лестница, каждая в отдельности, не в состоянии представить искомую им структуру. Ему нужно сочетание двух движений — одного, направленного вверх к кратеру вулкана, и второго, ведущего вниз -внутри "глаза". В обоих случаях тема безумия связана с нарастающим хаосом образов, потоком лавы, бесконечно умножающимся фасетчатым отражением собственного тела, но между двумя потоками — лавой и зеркалами, между двумя движениями — вверх и вниз, существует странный разрыв. Ощущение этого разрыва неоднократно выражается Эпштейном в мотиве глаза, существующего вне тела. В тексте, написанном одновременно с "Этной", Эпштейн говорит о "глазе вне глаза"<sup>18</sup>. Но и само описание восхождения на вулкан тоже описывается как движение внутри некоего глаза, охватывающего все пространство сицилийской ночи: "Сицилия! Ночь была глазом, наполненным взглядом" (*La nuit etait im oeil plein de regard*)<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Ibid., p. 135-136.

<sup>17</sup> В первой версии значилось: "Иногда, когда вы проходите через холл гостиницы, двойная или тройная игра зеркал создает странную и неожиданную встречу с самим собой..." и т.д. Ibid., p. 128.

<sup>18</sup> Ibid., p. 129.

<sup>19</sup> Ibid., p. 131.

Глаз, вынесенный вне тела, автономизированная машина зрения, здесь — нечто отделенное от наблюдателя. Наблюдателю требуется некий второй глаз, чтобы соотнести себя с образами мира. Наблюдатель должен видеть себя и со стороны и изнутри.

Зеркала Силлинга и Мирского — это тоже вынесение зрения вовне. Положение Мирского внутри его "машины" — это положение наблюдателя, который не может воспринять то, что отражает его глаз. Отсюда "слепота" Мирского, понимаемая как метафора смерти<sup>20</sup>. Когда Эпштейн спускается вниз по винтовой лестнице, он также неспособен воспринять ширящийся поток образов, выхватывая лишь немного из ослепляющего его потока. Но эта частичная слепота и частичная амнезия описываются им как открытие нового объективного зрения.

### 3

Невозможность увидеть, воспринять вписана уже в саму структуру панорамного зрелища, которое всегда простирается за поле зрения и как бы превышает возможности восприятия. Эдгар По в "Эврике" — тексте чрезвычайно существенном для Эпштейна — также вспоминает Этну:

"Тот, кто с вершины Этны обведет досужим взглядом окружающее, прежде всего впечатлен обширностью и разнообразием сцены. Только совершив быстрое вращательное движение на каблук, может он надеяться охватить панораму во всем ее возвышенном единстве. Но поскольку на вершине Этны никому не приходило в голову вертеться на каблук, то никто никогда не охватил сознанием уникальность видимого во всей полноте, а потому, что бы ни таилось за этой уникальностью, она так еще и не стала практической реальностью для человечества"<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Отделение зрения от наблюдателя как символическая смерть описано в повести Сигизмунда Кржижановского "Автобиография трупа" (1925). Умирание героя начинается с того, что он теряет очки и погружается в мир серости и неразличимой темноты. При этом очки описываются как особые мембраны между жизнью и смертью: "Стоит толкнуть мои двояковогнутые овалы в футляр — и пространство, будто его бросили в темный и тесный футляр, вдруг укорачивается и мутнеет. Вокруг глаз серые ползущие пятна, муть и длинные нити круглых прозрачных точек. Иногда, когда протираю замшей мои чуть пропылившиеся стекла, курьезное чувство: а вдруг с пылинами, осевшими на их стеклистые вгибы, и все пространство — было и нет, как налип". — С. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена. Л., 1990, с. 25. Пространство оказывается "налипью" на стеклах, пленкой, прилипшей к линзам, а потому оно легко "отделяется" от зрения, может быть стерто, вынесено вовне и т.д. Стирание пространства открывает феноменальную бесформенность "не-зрения", как будто маскируемого видением.

<sup>21</sup> The Science Fiction of Edgar Allan Poe. Harmondsworth. 1976, pp. 211—212.

Что означает вобрать в себя в пируэте всю полноту панорамы? Прежде всего, это значит выйти за пределы зрения. Для По это значит также воспринять мироздание в его непосредственной индивидуальности, которая не утратила бы единство в сложном комплексе абстракций и аналитических деталей. По провозглашает необходимость фундаментального эпистемологического сдвига, основанного на мыслимом пируэте:

"...мы нуждаемся в мыслимом вращении на каблук. Нам необходимо столь быстрое вращение вокруг центральной точки, чтобы детали исчезли и чтобы даже наиболее заметные объекты смешались воедино"<sup>22</sup>.

Синтетическое видение единства затем может быть подвергнуто аналитическому взгляду, который описывается По, как "движение вниз от большого к малому, от периферии к центру (если мы будем способны обнаружить центр), от конца к началу (если мы сможем вообразить себе начало..."<sup>23</sup>. Эпштейн в целом следует этому совету По, помещая спуск сразу же вслед за подъемом на Этну, превращая погружение в центр "Я" в непосредственный результат первоначального панорамного видения с горы. Характерно, однако, что он в своем изложении переворачивает хронологию событий, описывая спуск по лестнице, предшествующий подъему на Этну, после вулкана. Внутри текста, таким образом, осуществляется скрытое восхождение "к началу".

Большое влияние на Эпштейна оказало "Введение в метод Леонардо да Винчи" Валери, в котором можно найти сходную модель динамической позиции наблюдателя. Валери также избрал архитектурное сооружение для своего изложения:

"Большинство людей чаще видят интеллектом, чем глазами. Вместо окрашенных пространств они познают понятия. Для них белесая кубическая форма, вытянутая ввысь и пробитая отражениями стекол, — это сейчас же дом: Дом! Сложная идея, сочетание абстрактных качеств. Если они смещаются в пространстве, движение цепочек окон, переход пространств, постоянно оформляющих их ощущения, не замечаются ими, так как понятие не меняется. Они воспринимают скорее словами, чем сетчаткой, они столь плохо приближаются к предметам, они столь смутно знакомы с удовольствиями и страданиями зрения, что они придумали красивые места"<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Ibid., pp. 212-213.

<sup>23</sup> Ibid., p. 221.

<sup>24</sup> P. Valéry. Variété. Paris, 1924, p. 220-221.

Преодоление абстракции, понятия происходит здесь за счет движения. Наделенный "свежим" зрением наблюдатель движется в доме, который скольжением стекол и пространств разрушает нашу способность абстрагировать его в виде некой идеи, имени, понятия. Но это значит, что мы утрачиваем и способность связывать его с образами памяти. Движение отделяет наблюдателя от его собственного сознания и превращает в перцептивную машину. Аналитическая работа ума, так же как и способность к кантовскому синтезу, здесь элиминируются энергией движения. "Красивые места", прежде всего связанные с поглощением зримого памятью, перестают существовать. У Эпштейна, однако, образ движения — гораздо более радикальный, чем у Вальери, потому что "деконструкции" подвергается не окружающий мир, а образ самого наблюдателя, неожиданно теряющего единство трансцендентальной апперцепции. Субъект дается себе не как унифицирующая логическая необходимость, не как представление о себе, а именно как внесубъектное, чисто внешнее движение телесных поверхностей.

Каким образом "понятие" соотносится с "красивым местом"? "Красивое место" — это визуальный эквивалент понятия. Понятию "дом" соответствует вид дома с определенной точки зрения и определенного расстояния. "Дом" вписан в клишированную структуру нашего зрения как объект, предназначенный для созерцания. Точно так же любое "красивое место" дается нам с определенной точки зрения, которая в системе линейной перспективы смешивается с точкой зрения субъекта.

Идеалом красивого места является сад. Любопытно, что французские классические сады следовали правилам симметрии и предполагали некую точку зрения на себя, расположенную на оси симметрии. Как показал Ален Вайс, прогулка по такому саду, входившая в неперемный ритуал ознакомления с "красивым местом", с неизбежностью нарушала систему перспективы и деформировала сад в некую подвижную анаморфозу, подрывающую единство перспективной структуры, а соответственно угрожающую и субъекту в ней<sup>25</sup>. Известно, что анаморфозы получают наибольшее распространение в XVII веке и являются радикальной поправкой к картезианскому геометрическому пониманию субъекта<sup>26</sup>. Лакан заметил по поводу знаменитой анаморфозы черепа в "Послах" Гольбейна:

<sup>25</sup> A. S. Weiss. *Miroirs de l'infmi*. Paris, 1992.

<sup>26</sup> См. J. Baltrusaitis. *Anamorphoses ou Thaumaturgis opticus*. Paris, 1984.

"...в ту эпоху, когда вырисовывается субъект и ведутся поиски геометрической оптики, Гольбейн делает здесь видимым для нас не что иное, как отмененный субъект (*sujet comme neantise*)"<sup>27</sup>.

Субъект Гольбейна "отменяется" по нескольким причинам, одна из которых — необходимость видеть картину сразу с двух точек зрения: с точки зрения линейной перспективы и сбоку, оттуда, откуда анаморфоза расшифровывается как череп и тем самым дает критику фронтальной помпезности полотна как проявления тщеславия — *vanitas*. Точка зрения анаморфозы вписывает в картину смерть, недоступную видению из точки зрения перспективы. Субъект зрения Гольбейна как бы расщепляется, в него вводится "шиз".

#### 4

Пируэт на Этне или спуск вниз по винтовой лестнице — это попытки свести воедино, "синтезировать", воспринять в целостности мир, предстающий зрению во фрагментах. Валери в эссе "По поводу Эврики" (1924) утверждал, что у По познание целостности проходит через "непосредственную причастность интуиции". Истина же в такого рода познании опирается на "консистентность" (*consistance*) — непосредственное чувственное восприятие "взаимосвязанности частей и свойств системы"<sup>28</sup>. "Консистентность" превращает любую причинную последовательность в единовременность, выпадающую из темпоральности. Собственно, пируэт По и должен достичь такой скорости, чтобы выйти за рамки темпоральности и представить последовательность восприятия панорамы как симультанность.

По мнению Валери, за консистентностью, как интуицией целостности и единства, за видимостью однородности и континуальности скрывается некий иной уровень материального мира. Речь идет о микромире, в котором

"...материя до странного разнолика и бесконечно удивительна; она — комплекс изменений, следующих друг за другом и исчезающих в сверхмалом, в бездне этой малости <...>, свойства материи как будто всецело зависят от расстояния, на котором мы помещаем себя в процессе наблюдения"<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> J. Lacan. Le Seminaire. Livre XI. Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris, 1973, p. 102.

<sup>28</sup> P. Valéry. Op. Cit., p. 121.

<sup>29</sup> Ibid., p. 124-125.

Спуск с Этны это и переход от панорамного видения к глубине микромира. Наблюдатель, призванный на макроуровне к восстановлению единства чувственного мира, должен перейти к аналитическому восприятию микромира. Если использовать анахроническую метафору, можно сказать, что речь идет о постепенном превращении панорамного наблюдателя в "старьевщика" с его избирательно-аналитическим видением микродеталей. Этот переход имеет структуру "хиазма", то есть движения спуска, повторяющего в обратную сторону предшествующее движение подъема.

У Валери и Эпштейна микрозрение эквивалентно математическому абстрагированию. Математический объект одновременно субъективен (так как не существует в реальности) и объективен потому, что его значение эквивалентно для любого наблюдателя и не зависит от его воли. В этом смысле математика сходна с кинематографом, постоянно балансирующим на грани радикальной объективности (видение машины) и субъективности (образы игрового кино не существуют в реальности). Эпштейн прямо говорит о соединении в кино субъективности и эмоциональности с объективностью машины. Он буквально описывает кино как аффективную квази-математическую машину:

"Подобно математике и познанию через любовь, кино в сущности — субъективно. Подобно тому, как математик демонстрирует на бумаге свойства, которых нет, точно так же на экране вы видите то, чего нет и чего не может быть. Вы видите эту нереальность к тому же во всей ее специфичности и сквозь призму чувств с точностью подлинной жизни"<sup>30</sup>.

Смысл кинематографа как новой эпистемологической машины заключается в том, что он обладает способностью соединить воедино субъект и объект, наблюдателя и машину

Вспомним, как Эпштейн описывает преобразования, претерпеваемые образами на винтовой лестнице: "Изображения третьего порядка рождались из изображений второго порядка. Возникали алгебра и описательная геометрия жестов". Алгебра и геометрия возникают при спуске по мере того, как изображения, несмотря на их "зеркальную" объективность, дистанцируются от реальности, субъективируются, пропускаются сквозь память, забываются, избирательно возникают из хаоса. Но все эти транс-

<sup>30</sup> J. Epstein. La lyrosophie. Paris, 1922, p. 34.

формации происходят с изображениями самого Эпштейна, с внешними образами его внутреннего представления о себе.

Зеркальная лестница производит двойной эффект — объективизации и субъективизации. И этот двойной эффект имеет существенное значение для всей эпштейновской модели кинематографа, топологической по существу. Она топологична потому, что части ее (Этна и лестница) располагаются в разных пространствах, объединяемых и одновременно разъединяемых движениями спуска и подъема. Эти движения позволяют осуществлять переходы от объективного в субъективное и наоборот.

Образы поднимаются изнутри как рациональная абстракция, "экстериорируемая" в множестве отражений и повторов, а затем вновь погружаются в "бездну" бессознательного.

"Видя то и другое, я начинал осознавать себя как объемность". Это осознание происходит в пространстве глаза: "Я спустился как будто внутри оптических фасеток огромного насекомого". Ужас, охватывающий Эпштейна, связан с тем, что осознание себя принимает форму топологической инверсии, погружения в глаз и невозможного присвоения внешнего зрения: "Эти стекла-зрители заставляли меня смотреть на себя с их безразличием, через призму их правды. Я представал перед собой в огромной сетчатке, лишенной сознания и морали и высотой в семь этажей".

Шок, испытываемый сознанием, связан с невообразимой пространственной метаморфозой. Именно в этом контексте приобретает все свое значение образ Этны, выбрасывающей наружу внутреннее и трансформирующее огненный хаос своей подземной души в окружающий пейзаж. Безумие итальянского журналиста должно быть связано с этой инверсией.

Эпштейн объясняет происходящее на примере психоанализа:

"Нужно предвидеть обстоятельства, когда бессознательное может с большой силой проникнуть в сознание, просочиться в него быстро и массивно, подрывая, разрушая, трансформируя разум и науку.

Это извержение создает такое умственное состояние, в котором область эмоций и область разума проникают одна в другую, соединяются, смешиваются"<sup>31</sup>.

Также, по мнению Эпштейна, устроено и кабалистическое сознание:

<sup>31</sup> Ibid.. p. 66.

"...кабалист никогда не рассматривает внешний мир, как если бы он находился вне его, но всегда рассматривает его после того, как мир этот поглощается внутрь."<sup>32</sup>

Это топологическое поглощение мира переворачивает отношения причинности и производит фундаментальную нестабильность мыслимого. Кинематограф — это машина зрения, действующая по законам бессознательного и кабастики.

## 5

Топологическая модель видения, которую пытается описать Эпштейн, слишком непред ставима, чтобы ее можно было воображать как реальный объект. Отсюда — необычайная сложность развернутой метафоры, состоящей из двух впрямую не соотносимых частей. Провал в описании между двумя частями — и есть область неописываемой пространственной инверсии — "хиазма". Поиски новой смысловой модели вынуждают Эпштейна переосмыслить некоторые темы, к которым он неоднократно обращался до этого, например "крупный план" в кино:

"Крупный план глаза — это больше не глаз (l'oeil), это НЕКИЙ глаз (UN oeil): иначе говоря, миметическая декорация, в которой неожиданно возникает персонаж взгляда... Я высоко оценил недавний конкурс, организованный киногазетой. Речь шла о том, чтобы опознать примерно сорок более или менее известных актеров, изображение глаз которых напечатала газета. Иначе говоря, речь шла о том, чтобы опознать сорок индивидуальностей взгляда. Любопытная бессознательная попытка приучить зрителей к тому, чтобы они изучали и познавали мощную индивидуальность фрагмента-глаза"<sup>33</sup>.

Выбор глаза примечателен. Глаз находится в сложных отношениях со взглядом, проецируемым вне глаза и как бы заслоняющим его. Встретить взгляд, увидеть, как кто-то смотрит, — значит не видеть глаза. Сартр писал:

"Когда глаза смотрят на вас, вы не можете найти их красивыми или уродливыми или заметить их цвет. Взгляд другого скрывает глаза; кажется, что он располагается *перед ними*"<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Ibid., p. 75.

<sup>33</sup> J. Epstein. Ecrits sur le cinema 1921—1953, t. 1, p. 140.

<sup>34</sup> J.-P. Sartre. Being and Nothingness. New York, 1966, p. 346-347.



Эпштейн в полной мере отдает себе отчет в этом феномене, когда описывает глаз как "миметическую декорацию". Индивидуальность взгляда выявляется через символическую инверсию изображения, проецирующего себя вне себя самого и отрицающего себя в этой проекции. Индивидуальность взгляда в конечном счете дается через отрицание "миметической декорации", которая собственно и является предметом ("фрагментом-глазом").

Эта проекция взгляда имеет важную функцию. Она преобразует предмет (глаз) в точку вне этого предмета. Объектив камеры — двойник глаза в той мере, в какой он является проекцией глаза вовне. В статье "Объектив сам по себе", в которой Эпштейн дает первый эскиз кинотопологии, он пишет:

"Почему мы должны принуждать светочувствительную эмульсию воспроизводить функции нашей сетчатки? Почему с энтузиазмом не воспользоваться почти уникальной возможностью организовать зрелище по отношению к иному центру, чем наша ось зрения? Объектив — сам по себе"<sup>35</sup>.

Зеркальная лестница — это как раз машина проекции видения вовне. Видение здесь проецируется на иную точку, иную ось зрения.

Эта точка может быть соотнесена с той точкой, в которую спрессовывает мир стремительное вращение на каблуке Эдгара По. Но это и точка провала между двумя пространствами — внешним и внутренним. Это несомненно и точка исчезновения темпоральности.

Вполне возможно, что в своих размышлениях о топологии кинозрелища Эпштейн опирался на Бергсона, который предложил в "Материи и памяти" модель структурно близкую эпштейновской. Анализ отношений между настоящим и прошлым привел Бергсона к идее существования двух видов памяти. Одна из них находится в теле, другая относится к области сознания. Эту вторую память Бергсон обозначил как "истинная память" (*la memoire vraie*). Память тела — это бессознательное присутствие нашего прошлого в каждом из наших действий, а потому это память, сконцентрированная в точке настоящего. Именно в связи с ней Бергсон вводит топологический образ, с трудом поддающийся описанию:

---

<sup>35</sup> J. Epstein. *Ecrits sur le cinema 1921-1953*, t. 1, p. 129.

"Будучи образом (image), это тело не может накапливать в себе образы, так как само оно составляет часть образов; вот почему столь химерична попытка локализовать восприятия прошлого в мозге: они не находятся в нем; он сам находится в них"<sup>36</sup>.

Бергсон придумывает модель, облегчающую понимание взаимодействия двух видов памяти. Он предлагает вообразить перевернутый конус, своей вершиной соприкасающийся с подвижной поверхностью "моего" актуального представления о мире. Точка соприкосновения вершины конуса и "плоскости представления" — это настоящий момент, в котором спрессовано все прошлое, вся "истинная память", в ином измерении располагающаяся на поверхности конуса, висящего над плоскостью актуальности.

Далее Бергсон вводит в свою модель движение: вершина, "неизменно представляющая момент моего настоящего, безостановочно движется и постоянно соприкасается с подвижной поверхностью"<sup>37</sup>:

"Память тела, конституируемая совокупностью сенсомоторных систем, организованных привычкой, это, таким образом, — квазимгновенная память, основанием которой служит истинная память о прошлом. Поскольку они не составляют двух независимых объектов и первая память — это всего лишь подвижное острие, воткнутое второй памятью в подвижный план опыта, вполне естественно, что две эти функции служат опорой друг другу"<sup>38</sup>.

И хотя Бергсон утверждает, что обе памяти не отделены друг от друга, память сжатая в точку — до странного не имеет сознания прошлого, она как бы отчуждена от собственного содержания, открывающегося лишь по мере движения конуса вниз сквозь плоскость опыта.

Не так существенно, заимствовал Эпштейн у Бергсона элементы своей модели или нет. Трудно, конечно, избежать ощущения, что структурная близость двух метафор — больше, чем результат совпадения. В любом случае показательным то, каким образом изменение позиции наблюдателя и изобретение машин видения порождает близкие топологические и динамические модели. Форме конуса у Бергсона соответствует форма вулкана у Эпштейна. Поверхность конуса несет на себе бесконечную ленту отчужденных от сознания образов прошлого подобно зеркалам на лестнице Эпштейна. В обоих случаях ма-

<sup>36</sup> H. Bergson. *Matiere et memoire*. Paris, 1910, pp. 164—165.

<sup>37</sup> Ibid., p. 165.

<sup>38</sup> Ibid., p. 165.

шина работает на основе движения сверху вниз. И самое главное: вершина на плоскости — это точка "Я", спроецированная вовне моей собственной памяти. Она напоминает сжатие панорамы у По в некий единый момент.

Но помимо этих формальных аналогий есть еще один существенный момент. В своей книге "Лирософия" Эпштейн подчеркивает, что

"...познание через чувство [носителем которого является кино] непосредственно. Оно возникает так быстро, что можно сказать, что оно возникает вне времени. <...> Во всяком случае, оно в той мере свободно от времени, в какой это вообще возможно для настоящего, категорической актуальности, а в сфере памяти — для подлинной машины перевода в настоящее утраченного времени"<sup>39</sup>.

Новые перцептивные машины основаны на непосредственности настоящего момента, на сжатии в точку бергсоновской "истинной памяти". Познание Эпштейном самого себя — это мгновенное, непосредственное познание, трансцендирующее в конечном счете аналитическую стадию математической абстракции. Оно происходит в центральной точке "меня самого", окончательно отчужденной от темпоральности и сознания. В этом смысле машина Эпштейна — это лишь усложненная рефлексией структура, намеченная Садам. Мирский в мгновение своего пароксизма, в момент своей метафорической смерти постигает себя, так же дистанцируясь от собственного сознания в пространстве множасьихся зеркальных отражений,

Модель Эпштейна связана с двунаправленностью движения и времени, о которой речь шла в главе о водопаде. То, что наблюдатель вынужден осуществлять два взаимодополняющих движения — подъем и спуск, отражает все ту же ситуацию потери им своего места во времени и пространстве. Ответом на ситуацию "водопадного текста" становится не только усиливающееся ощущение раздвоения наблюдателя, но и изобретение "машины видения". Машина видения строится на оппозиции внешнего и внутреннего, центра, сжатого в бессознательное и сферы внешних образов. "Шиз" классического наблюдателя переносится теперь внутрь машины и становится принципом ее функционирования. Работу этой машины можно описать в терминах, в которых Делёз и Гваттари описывали "машины желания":

---

<sup>39</sup> J. Epstein. La lyrosophie, p. 35—36.

"Разрыв или остановка отнюдь не противоположны континуальности, напротив, они являются условием континуальности: они постулируют или определяют идеальную континуальность того, что они разрезают. Это происходит потому, что всякая машина — это машина машины. Машина производит остановку в потоке лишь постольку, поскольку она соединена с другой машиной, предположительно производящей этот поток. Несомненно, эта вторая машина в свою очередь является остановкой и разрывом. Но лишь по отношению к третьей машине, которая в идеале — то есть относительно — производит непрерывный, бесконечный поток"<sup>40</sup>.

В "машине Иксиона", о которой речь шла в прошлой главе, непрерывность вращения оси как раз и создавала прерывистую "хаотичность" образов на внешней сфере: разрывы и остановки. Кинокамера также работает на превращении непрерывности в скачкообразный ход пленки. Разнонаправленность движения поглощена теперь внутрь самого механизма видения и реализуется в формах различия между внутренним и внешним — между сознанием и глазом, между взглядом и глазом, между точкой центра и ее проекцией в точку вовне и т.д.

Возникновение машин зрения, в основе которых лежит противоречивое сочетание закономерного, континуального и случайного (клинамена), прерывистого, является завершающим этапом эволюции наблюдателя. История эта начиналась с расщепления классического видения — на видение детали и панорамы. Оба вида зрения с самого начала воспринимались как беспрецедентные формы сверхзрения — сверхострый взгляд старьевщика оказывался инвертированной версией нечеловеческого взгляда мильтоновского Люцифера в трактовке Тернера. И эта сверхчеловечность зрения, неожиданно обнаруживаемая в начале XIX века, уже предвещает позднейшее возникновение нечеловеческих "машин видения", соединяющих воедино фрагментированное видение старьевщика с видением панорамного наблюдателя.

Почти все рассмотренные мной зрелища заключают в себе противоречия, делающие невозможной "классическую" унифицированную позицию наблюдателя. Эти противоречия принимают разные формы, в той или иной мере, однако, сводимые к структуре "**шиза**", которую вбирают в себя "машины видения", вбирают и тем самым "снимают". Это может быть противоречие между травматическим, "возвышенным", ослепляющим светом и покровом, восстанавливающим репрезентативность, но вводящим в транспарантное полотно противоречивую темпораль-

<sup>40</sup> G. Deleuze and F. Guattari. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, 1983, p. 36.

ность. Приходящая на смену панорамам диорама также строится на противоречии между репрезентативной упорядоченностью "сцентрированной" сцены и катастрофическим хаосом зрелища. Противоречия репрезентативной системы, вернее, кризис классической репрезентативной системы и, соответственно, наблюдателя, очевиден и в стеклянной архитектуре, и в "водопадных текстах".

"Машина видения" отчасти решает проблему наблюдателя. Вопрос только в том, какой ценой и что скрывается за ее изображением. "Машина" вписывает в восприятие элемент, который не присутствует в естественном акте созерцания, — скорость. Скорость уничтожает естественную темпоральность восприятия и обработки информации, тем самым подменяя сознание в "центре" машины тем, что Жарри или Руссель представляли как "живого мертвеца", как момент "выпадения", "пикнOLEПТИЧЕСКОЕ" отсутствие, "клинамен".

То, что "смерть" вписывается в акт наблюдения, имеет существенное значение для современной культуры. Восприятие перестает быть "жизненным опытом" в классическом понимании этого слова не только потому, что изображения в основном предлагаются человеку в виде копий-симулякров, а не самой реальности. Жизненный опыт исключается вместе с исключением длительности восприятия. Поль Рикёр утверждал, что "время становится человеческим временем в той степени, в какой оно артикулировано повествованием"<sup>41</sup>. "Машины видения" как раз и исключают связь между нарративом и "человеческим временем". Но противоречия, о которых шла речь, — это именно противоречия, существующие в рамках повествовательного "человеческого времени". Они исчезают вместе с исчезновением этого времени, в рамках которого движение вперед и одновременно вспять создают кризис субъективности. Исчезновение наблюдателя, обладающего памятью и проживающего восприятие, завершает период, начало которого мы связываем с именем Канта, а конец — с именем Дюшана.

<sup>41</sup> P. Ricoeur. Temps et recit, t. I. Paris, 1983, p. 17.

Коллекция *passe-partout*

*Михаил Венеаминович Ямпольский*

Наблюдатель Очерки  
истории видения

Художник А. Бондаренко Корректор  
Б. Тумян Компьютерная верстка И.  
*Иванков*

Сдано в набор 15.02.1999. Подписано в печать 25.04.1999  
Формат издания 84x108 1/32. Бумага офсетная. Гарнитура  
«Таймс» Усл. п. л. 9. Тираж 1000. Заказ № 194

Издательская фирма "Ad Marginem", 113184,  
Москва, 1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7, тел./факс  
951-93-60, e-mail: ad-marg@rinet.ru

ЛР № 030870 от 10.01.99.

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»  
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Сканирование [yanko\\_slava@yahoo.com](mailto:yanko_slava@yahoo.com)