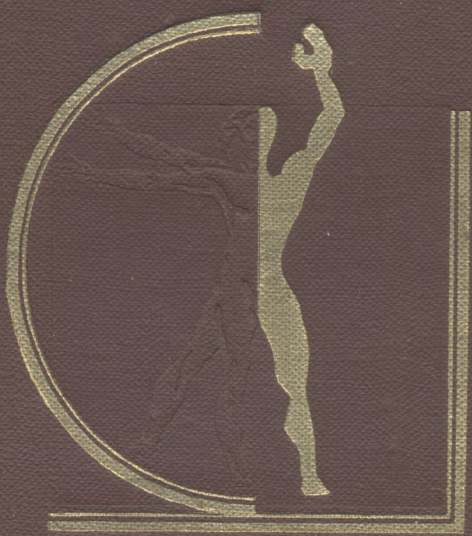


070



# ХОСЕ ОРТЕГА-И-ГАССЕТ

---

ЭСТЕТИКА  
ФИЛОСОФИЯ  
КУЛЬТУРЫ

---

---

---

ХОСЕ  
ОРТЕГА-И-ГАССЕТ

---

---

ЭСТЕТИКА  
ФИЛОСОФИЯ  
КУЛЬТУРЫ

---

93

МОСКВА.  
«ИСКУССТВО»  
1991



ББК 87.8

С22

---

Редакционная  
коллегия

---

Председатель  
А. Я. ЗИСЬ

К. М. ДОЛГОВ  
А. В. МИХАЙЛОВ  
И. С. НАРСКИЙ  
А. В. НОВИКОВ  
Ю. Н. ПОПОВ  
Г. М. ФРИДЛЕНДЕР  
В. П. ШЕСТАКОВ

КНИГОХРАНЕНИЕ

369926

НТБ ВПИ  
г. ВИННИЦА

О 0301080000-086 15-91  
025(01)-91  
ISBN 5-210-02441-1 (рус.)

- © Вступительная статья  
Г. М. ФРИДЛЕНДЕРА, 1991 г.
- © Составление В. Е. БАГНО, 1991 г.
- © Комментарии О. В. ЖУРАВЛЕВА  
и А. Ю. МИРОЛЮБОВОЙ, 1991 г.

---

---

## СОДЕРЖАНИЕ

*Г. М. Фридендер*

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА И ИСКУССТВО ФИЛОСОФА  
(ЭСТЕТИКА ХОСЕ ОРТЕГИ-И-ГАССЕТА)

7

ЛЕТНЯЯ СОНАТА

*Перевод Н. П. Снетковой*

49

АДАМ В РАЮ

*Перевод В. В. Симонова*

59

ТРИ КАРТИНЫ О ВИНЕ

*Перевод О. В. Журавлева*

82

ЭССЕ НА ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕМЫ В ФОРМЕ ПРЕДИСЛОВИЯ

*Перевод И. А. Тертерян*

93

РАЗМЫШЛЕНИЯ О «ДОН КИХОТЕ»

*Перевод А. Б. Матвеева*

113

ВОЛЯ К БАРОККО

*Перевод Н. П. Снетковой*

151

ЭСТЕТИКА В ТРАМВАЕ

*Перевод Г. Г. Орла*

155

MUSICALIA

*Перевод В. В. Симонова*

163

ВРЕМЯ, РАССТОЯНИЕ И ФОРМА В ИСКУССТВЕ ПРУСТА

*Перевод В. Г. Резник*

176

О ТОЧКЕ ЗРЕНИЯ В ИСКУССТВЕ

*Перевод Т. И. Пигаревой*

186

ДВЕ ГЛАВНЫЕ МЕТАФОРЫ

*Перевод Б. В. Дубина*

203

СОДЕРЖАНИЕ

---

ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

*Перевод С. Л. Воробьева*

218

МЫСЛИ О РОМАНЕ

*Перевод А. Б. Матвеева*

260

ИСКУССТВО В НАСТОЯЩЕМ И ПРОШЛОМ

*Перевод О. В. Журавлева*

296

ВОССТАНИЕ МАСС

*Перевод А. М. Гелескула*

309

ЭТЮДЫ О ЛЮБВИ

*Перевод В. Е. Багно*

350

В ПОИСКАХ ГЕТЕ

*Перевод А. Б. Матвеева*

433

ИДЕИ И ВЕРОВАНИЯ

*Перевод В. Г. Резник*

462

ВВЕДЕНИЕ К ВЕЛАСКЕСУ

*Перевод Е. М. Лысенко*

492

ГОЙА И НАРОДНОЕ

*Перевод А. Ю. Миряловой*

514

КОММЕНТАРИИ

535

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

575

---

---

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА И ИСКУССТВО  
ФИЛОСОФА  
(ЭСТЕТИКА ХОСЕ ОРТЕГИ-И-ГАССЕТА)

---

---

1

В период Ренессанса, Барокко и Просвещения Испания создала не только свое классическое искусство — искусство Сервантеса и Лопе де Веги, Тирсо де Молины, Кальдерона, Кеведо, Гонгоры, Эль Греко, Рибейры, Сурбарана, Веласкеса и других великих писателей и живописцев, — но и свою эстетическую традицию: блестящие рассуждения по поэтике Энрике де Вильены и Энцины, эстетические трактаты Хауреги-и-Агилара и Артеаги, посвященные вопросам искусства слова, остроумные размышления Грасиана и театральные заметки Ховельяноса\*.

Однако, несмотря на бурные события испанской истории начала XIX века в эпоху борьбы Испании с Наполеоном; на расцвет живописи Ф. Гойи в конце XVIII — начале XIX века; выступление крупнейшего поэта эпохи войны за независимость Х. Кинтаны и вслед за этим Х. де Эспронседы и других поэтов-романтиков, а во второй половине XIX века — развитие в Испании реалистической и исторической прозы, — испанская эстетическая мысль не достигла в XIX веке того уровня, которым ознаменовался расцвет эстетики романтизма и реализма в Англии, Германии, Франции или России. Сочинения таких выдающихся деятелей испанской литературы XIX века, выступавших также в области эстетики и литературно-критической мысли, как поэт А. Алькала Галиано (1789—1865), критик, сатирик и публицист Х. де Ларра (1809—1837), писательница-романистка Э. Пардо-Басан (1852—1921) и другие, сыграли свою роль в истории испанской литературы и общественной мысли, но не стали началом нового крупного этапа развития философско-эстетической мысли Испании своего времени.

Наиболее влиятельным течением философской мысли в Испании XIX века было «краузианство» (сгауизмо) мистико-пантеистическая доктрина немецкого философа-эклектика Карла Кристиана

\* См.: Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977; см. также: Marcelino Menéndez y Pelayo. Historia de las Ideas estéticas en España. T 1—3. Madrid, 1986.



Краузе (1781—1832), получившая здесь широкое распространение. Другим популярным течением философской мысли Испании второй половины XIX века был позитивизм. Лишь после глубокого национального кризиса, вызванного поражением Испании в испано-американской войне и окончательной потерей ею своего бывшего колониального могущества, здесь выступило новое выдающееся поколение писателей, мыслителей и публицистов, так называемое поколение 1898 года, выдвинувшее задачу социально-политического и культурного возрождения страны,—поколение, к которому принадлежали П. Асорин (Х.-М. де Руис), Р. дель Валье-Инклан, А. Мачадо, М. де Унамуно и другие блестящие представители испанской культуры конца XIX—начала XX века. Своеобразная «дружба-вражда» соединяла Ортегу, младшего по возрасту в этом поколении, с другими названными деятелями испанской литературы. Разделяя общую цель — освободить испанскую философскую и общественную мысль от печати провинциализма, поднять ее на новую высоту,—Ортега, в отличие от идейного вдохновителя «поколения 1898 года» Унамуно (1864—1936), путь к этому видел не в возвращении к прошлому, традиционным историческим корням и заветам испанской культуры, а в широком творческом усвоении ею общеевропейских культурных традиций. Испанское «почвенничество» Унамуно и либерально-гуманистическое «западничество» Ортеги явились двумя полюсами того нового, могучего и плодотворного культурного движения, которое не только помогло испанской культуре, литературе, живописи, театру XX века подняться на более высокую ступень исторического развития, но и вновь обрести мировое значение.

Хосе Ортега-и-Гассет (фамилия Гассет — девичья фамилия матери философа) родился в Мадриде 9 мая 1883 года. Его отец был известным журналистом, депутатом кортесов, а мать принадлежала к семье, из которой вышел ряд известных мадридских издателей. Детство будущего философа прошло в доме, где господствовали либеральные традиции, существовал живой интерес к языкам, к вопросам текущей журналистики и к политическим судьбам страны. Все это способствовало формированию у Ортеги литературно-эстетических и философских интересов.

Вслед за своими двумя старшими братьями Ортега был отдан отцом в 1891 году в иезуитскую коллегию Мирафлорес дель Пало близ Малаги, где его необычные, блестящие способности почти сразу же привлекли внимание товарищей и наставников. По свидетельству сверстника Ортеги, поэта Хуана Рамона Хименеса, во время пребывания в иезуитской школе Ортега (как и сам Хименес) пережил религиозный кризис, вызванный разочарованием в господствовав-

шей там зубрежке и школьной схоластике. Кризис этот привел его к увлечению Ренаном, а затем — Ницше.

В 1898 году в Саламанке произошло знакомство пятнадцатилетнего Ортеги с тридцатичетырехлетним Мигелем де Унамуно. Между ними завязалась переписка, возникли общие интересы. В 1902 году Ортега почти одновременно сдает экзамены на звание лиценциата Мадридского университета (куда он поступил в 1898 году) и вступает на литературное поприще в мадридских газетах и журналах в качестве фельетониста и критика.

Защитив в Мадриде в декабре 1904 года диссертацию «Ужасы тысячного года» (о хилястических настроениях во Франции эпохи раннего средневековья и породившей их исторической обстановке), Ортега продолжает свое философское образование в Германии — в университетах Лейпцига, Берлина и Марбурга. В Марбурге его руководителем в области философии становится неокантианец Г. Коген. Одним из сверстников, с которыми Ортега здесь сходится и охотно ведет дружеские дискуссии, был будущий известный философ и эстетик Николай Гартман.

После возвращения в Испанию Ортега с июня 1908 года становится в Мадриде профессором Высшей педагогической школы. Следующие годы — годы его высокой журнальной и политической активности. Критикуя жизнь и культуру современной Испании, он в своих выступлениях не падает не только испанское государство и консервативную монархическую партию, но и испанских либералов, принимая нередко участие в социалистических митингах и подерживая требования испанских социалистов.

С ноября 1910 года Ортега возглавляет кафедру метафизики факультета философии и языка Мадридского университета, которой руководит в течение 25 лет. Научную и преподавательскую работу он совмещает с журналистской и издательской деятельностью. Начав печататься в журналах «Эль Импарсьяль», «Фаро», «Эспанья», «Эль Соль», Ортега основывает в 1923 году свой наиболее известный печатный орган, «Ревиста де Оксиденте», и журнал, где единственным автором (как в «Дневнике писателя» Достоевского) является он сам, — «Эль Эспектадор» («Наблюдатель»). Одно за другим Ортега осуществляет ряд серийных изданий переводов новейших иностранных книг по философии, психологии, социологии, биологии, народному хозяйству и т. д. Оживленная литературная и лекционная работа философа имеет большой успех и постепенно в 20—30-е годы завоевывает ему все более широкую известность не только на родине, но и за ее пределами (в особенности в Германии, где одним из первых феномену Ортеги посвящает одну за другой две статьи известный филолог-романист Эрнст Роберт Курциус).

В 1930 году Ортега вместе с Грегорио Мараньоном и Пересом де Аялой основывает «Союз защиты республики», а в 1931 году участвует в свержении монархии Альфонса XIII. С началом гражданской войны в Испании он в 1936 году уезжает в Париж и Нидерланды. С 1936—1937 годов Ортега выступает против фашизма. Вторая мировая война вынуждает его эмигрировать в Аргентину, откуда он возвращается в Мадрид в 1945 году. Однако получить вновь университетскую кафедру ему не разрешают и большую часть последних лет жизни философ проводит в Португалии.

В 1948 году вместе со своим учеником, Хулианом Мариасом, Ортега основывает в Мадриде Институт гуманитарных наук. Официальной концепции испанского «единства» («hispanidad») Ортега противопоставляет в годы франкизма свою теорию «радикального одиночества». Умер философ в Мадриде 18 октября 1955 года.

## 2

Ортега не был философом-систематиком. Его увлекал скорее сам процесс философствования, чем создание цельной и законченной философской системы. Труды его можно рассматривать как звенья своеобразного «сократического» диалога с аудиторией. Недаром всю жизнь его влекло к журналистике, к живой и непринужденной философской беседе, к непосредственному общению со студентами и слушателями.

При этом в ходе духовного развития Ортеги существенно изменялся и обогащался круг его любимых философских тем. В работе «Что такое философия?» Ортега предупреждает слушателей, что лекции его будут представлять ряд своего рода концентрических кругов: двигаясь постепенно по спирали вокруг основной темы, он будет в ходе этого движения все ближе и ближе подводить их к ответу на центральный вопрос — о предмете и задачах философской мысли. С известным правом сам ход его философского развития можно сопоставить с таким, наиболее близким ему методом изложения: основные работы Ортеги являются как бы рядом расширяющихся концентрических кругов, причем на каждом этапе развития углублялся ответ на те вопросы, которые находились в центре его внимания как философа, культуролога и эстетика.

В ходе подобного постоянного развития и обогащения философской мысли идеи Ортеги постоянно взаимодействовали с идеями его современников. В молодые годы, как мы уже знаем, он, с одной стороны, испытал влияние Э. Ренана, который дал первый толчок рождению его излюбленной формы свободного философствования, а с другой стороны — неокантианца Г. Когена, привившего своему

ученику вкус к тонкому расчленению философских понятий и категорий и способствовавшего возникновению у него особого внимания к активной, субъективной стороне человеческого восприятия и мышления. В дальнейшем Ортега прошел через школу «философии жизни» (Ф. Ницше, Г. Зиммель, А. Бергсон, М. Шелер), а также идеалистического феноменологизма Г. Гуссерля. Наконец, в середине 20-х годов он усиленно изучает труды В. Дильтея, а в тридцатые и сороковые — исторические труды А. Тойнби, работы Й. Хейзинги, сочинения М. Хайдеггера и других философов-экзистенциалистов. Однако думается, что все эти влияния были глубоко «переварены» Ортегой и не причинили ущерба самостоятельности и оригинальности основного ядра его философствования.

Философии Ортеги-и-Гассета, основным этапам ее развития как у нас, так и на Западе посвящена обширная литература\*. Поэтому в настоящей статье мы коснемся общих очертаний философского учения Ортеги лишь в той мере, в какой это необходимо для понимания его эстетики и философии культуры.

Свою философию Ортега называл рациовитализмом или философией «жизненного разума», противопоставляя ее как рационализму, так и интуитивизму. Ее основной идеей является представление о том, что со времен Платона и Аристотеля (в античную эпоху) мир отвлеченных идей, а позднее, начиная с эпохи Галилея и Декарта (в новое время), разум противопоставил себя жизни, априорно отождествил свои законы с законами бытия. Между тем разум (наука) является всего лишь аппаратом, с помощью которого человек создал свою условную, субъективную картину мира. Пытаться поэтому изменять (или перестраивать) жизнь, руководствуясь законами отвлеченного, «чистого» разума, — значит нарушать спонтанную логику ее развития. Истинной реальностью является не кантовский «чистый» разум, а жизнь, которая всегда представляет единство субъекта и объекта, идеи и реальности, человека и «его обстоятельств». Она обладает своим имманентно присущим ей «жизненным разумом», который и должен служить как основой философского знания, так и основой жизненной позиции отдельного человека.

Ибо «жизнь» в ее полноте, динамике, многообразии, постоянной смене явлений отнюдь не есть всего лишь хаотическое, неупорядоченное

\* См. о философии Ортеги на русском языке: *Гайденко П. П.* Философская энциклопедия. Т. 4. М., 1967; *Журавлев О. В.* Философия «жизненного разума» Х. Ортеги-и-Гассета как социально-этическая доктрина. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Л., 1972. (ЛГУ Филос. фак.); *Зыкова А. Б.* Учение о человеке в философии Ортеги-и-Гассета. М., 1978 (во всех трех приведенных источниках есть сводки основных трудов об Ортеге на русском и иностранных языках); *Гайденко П. П.* Хосе Ортега-и-Гассет и его «Восстание масс». — «Вопр. филос.», 1989, № 4, с. 155—169



мелькание последних. А потому релятивизм в философии столь же ошибочен и бесплоден, сколь и абстрактный рационализм, исходящий из веры в то, что его законы зеркально совпадают с законами жизни и могут быть без всякого противодействия и сопротивления навязаны ей. Жизнь — это энергия космоса, сконцентрированная в определенных вещах, имеющих в каждом конкретном случае свой, потенциально заключенный в них идеальный «проект». Стремление к осуществлению этого «проекта» составляет процесс жизни, причем в одних случаях заложенный в вещах (или в человеке) «проект» осуществляется, а в других случаях на пути его осуществления возникают субъективные и объективные трудности.

Таким образом, вселенная, в понимании Ортеги, в известной мере напоминает мир монад Лейбница, то есть мир, состоящий из бесчисленных заряженных энергией «малых миров». Каждый из подобных «малых миров» имеет свой «проект», заложенную в нем идеальную цель самоосуществления; этот «проект» образует его «идеальное» начало. Реальный же облик каждой вещи определяется тем, насколько ей удастся (или не удастся) приблизиться к своему «идеальному» началу. Это всецело относится и к человеческой личности.

Еще в 1914 году Ортега выразил свое понимание жизни в формуле: «Я емь Я и мои обстоятельства» («Размышления о «Дон Кихоте»). При этом Ортега неизменно подчеркивал не только неразрывную связь субъекта и объекта, личности и окружающих ее вещей (предстоящих для нее в виде обстоятельств, но на деле не независимых от нее и ее жизненной драмы). Другая важная черта идей Ортеги — динамизм, свойственный его пониманию жизни. «Жизнь, — утверждал он, — не статична. Она не есть нечто постоянное. Она есть сама себя пожирающая деятельность»\*.

Во второй период развития, в 20—30-е годы, Ортега дополняет идею «проекта», присущего каждому человеку и каждой вещи, идеей исторической «перспективы», в которую человек независимо от своей воли помещен силою общен исторической и национально-культурной традиции и другими обстоятельствами. Концентрируя теперь свое внимание в первую очередь на исторических проблемах, Ортега утверждает, что всякая вещь и всякий человек имеют свое особое историческое место и время. История человечества представляет собой непрерывный ряд, в который включены любая эпоха и любой человек. Это историческое место и время, действуя с силой, неподвластной нам, определяет перспективу человеческого мировосприятия и отношения к миру (поэтому эту вторую стадию развития своей философии Ортега сам называл философией «исторического

\* Ortega y Gasset. Obras completas. Vol. 3. Madrid, 1946.

разума», а многие историки философии присвоили ей имя «перспективизма»). Появляясь на свет, человек не может быть абсолютно свободен, ибо он рождается в определенных обстоятельствах, на той или иной стадии культуры. Эта историческая почва закладывает в нем свою историческую оптику, систему определенных верований и представлений. Подобная система верований, взглядов и представлений сохраняется примерно в течение тридцати лет — времени наиболее активного периода жизни каждого поколения. И именно она в первую очередь управляет волей и сознанием человека. Разум же его, индивидуальные идеи и творческие наклонности, хотя и могут от нее отклоняться, являются по отношению к ней вторичными. Развернутое обоснование этой стороны учения испанского философа читатель найдет во включенной в настоящий сборник статье «Идеи и верования» (1934).

Таковы основные, центральные положения философии Ортеги, положения, в которые жизнь на каждом этапе развития испанского мыслителя вносила дополнения и поправки. Дополнения и поправки эти обусловлены были не одной лишь эволюцией чисто умозрительных, теоретико-познавательных, онтологических и антропологических идей Ортеги. В значительной мере они определялись меняющимися условиями его жизни и деятельности, и прежде всего изменением культурно-исторической и социально-политической обстановки, в которой он жил и творил. Если добавить к этой общей характеристике основных положений философии Ортеги его гуманизм и политический либерализм (выраженный в высокой оценке политической демократии, парламентаризма и либерализма как наиболее важных, непреходящих ценностей, выработанных XIX веком), идеалистический-утопическую веру в то, что основной движущей силой истории являются не массы, а «избранное меньшинство» (благородно настроенные, передовые умы, способные верно решать основные исторические вопросы во имя общего дела нации), и не менее твердую убежденность в идее особого пути исторического развития Испании (при ее открытости общеевропейской культуре), то сказанного, думается, будет достаточно для целей предварительного введения к эстетическим и философско-историческим работам Ортеги.

3

Одна из первых принципиально важных эстетических работ Ортеги — эссе «Адам в раю» (1910). В этой ранней работе впервые поставлены проблемы, над которыми философ продолжал размышлять всю жизнь, и частично уже намечены характерные для него пути решения этих проблем.

Прежде всего, здесь выражено убеждение Ортеги в том, что искусство и наука взаимозаменяемы. Во вселенной все взаимосвязано, а потому и искусство тесно связано с другими формами сознания и деятельности человека. Но вместе с тем и сфера искусства в целом и каждый вид и жанр его ничем не заменимы, — они столь же важны для человека, как другие сферы жизни, познания и творчества: «...искусство не игрушка; им нельзя распоряжаться по своему усмотрению. Каждое искусство обусловлено необходимостью выразить то, что человечество не смогло и никогда не сможет выразить другим способом» (с. 63)\*.

Итак, сфера искусства одновременно и связана со всеми другими формами жизнедеятельности человека и автономна. Она имеет свои внутренние законы, которые никто, даже сам художник, не волен нарушать.

Другое фундаментальное положение, которое Ортега обосновывает в том же эссе, — наличие в каждом произведении искусства (и, в частности, в живописи) двух слоев, или планов: первый — составляет изображенный художником «вещный мир». «Этот, первый план картины еще не творчество, это копирование. Но за ним брезжит внутренняя жизнь картины: над цветовой поверхностью как бы забылся целый мир идеальных смыслов, пропитывающих каждый отдельный мазок; это скрытая энергия картины не приносится извне, она зарождается в картине, только в ней живет; она и есть картина» (с. 61).

Вещь — это часть вселенной, в которой нет ничего обособленного, застывшего, не имеющего подобий. Она включена в бесконечную сеть динамических связей и отношений с другими вещами и с миром в целом. Чтобы изобразить ее на картине, надо предварительно вывести формулу ее отношения к другим вещам, то есть установить ее значительность, ценность.

Для крестьянина и астронома земля включена не в одну, но в две разные системы отношений. И эта специфическая для каждого из них точка зрения определяет ракурс их отношения к действительности: «Есть повседневная действительность, основанная на расплывчатых, условных, приблизительных отношениях, удовлетворяющих обыденные нужды. Есть действительность научная, точность отношений внутри которой обусловлена требованием точности. Видеть, осязать вещи — значит в конечном счете мыслить их. (<...> Организующее картину единство должно иметь не философскую, математическую, мистическую либо историческую, а чисто живописную природу» (с. 62—63).

\* Все цитаты из сочинений Ортеги, кроме особо оговоренных случаев, приводятся по данному изданию. Здесь и далее в скобках указаны страницы.

Существенное значение в раннем сочинении Ортеги имеет защита научной эстетики. «Приверженцы искусства обычно недолюбливают эстетику,— замечает он.— Этот феномен легко поддается объяснению», ибо «эстетика старается приручить и оседлать крутоправного Пегаса; она стремится уловить сетью определенной неистощимую, многоцветную суть художественности» (с. 65—66). Однако, хотя прекрасное текуче и его трудно «сковать рамками концепции», все же в искусстве именно оно — поводыр, ориентир. Пусть здесь парит, в отличие от науки и морали, не интеллект, а чувственное восприятие,— все же в нем нужна своя четкая определенность. Эстетическая концепция не только важна, она и сама — произведение искусства.

Любой вид искусства, утверждает далее Ортега, имеет свою *сверхтему*. Она «рождается в процессе дифференциации коренной потребности самовыражения, которая заложена в человеке» (с. 65). «Искусства суть благодарные, чувствительные орудия, с помощью которых человек выразит то, что не может быть выражено никаким другим образом. <...> Каждое искусство... соответствует какому-то одному из основных, неразложенных проявлений человеческой души» (с. 67). История каждого искусства образует своего рода траекторию, по которой искусство, подобно легкой, оперенной стреле, стремится к своей цели, в даль времени.

Так как каждая вещь есть «сумма бесконечного множества отношений», наука, действуя дискурсивно, никогда не может и не сможет объять все эти отношения. Отсюда «изначальная трагедия науки: работать на результат, который никогда не будет полностью достигнут. Трагедия науки порождает искусство. Там, где научный метод исчерпывает себя, на помощь приходит метод художественный. И если научный метод — в абстрагировании и обрещении, то художественный — в индивидуализации и конкретизации. <...> Бесконечность отношений недосыгаема; искусство ищет и творит некую мнимую совокупность — как бы бесконечность. Это именно то, что читатель не раз должен был испытать, стоя перед знаменитой картиной или читая классический роман. Нам кажется, что полученное ощущение дает нам бесконечное и бесконечно ясное и точное видение жизненной проблемы. <...> Мы в неожиданном озарении, без малейшего усилия, способны одним взглядом охватить весь безбрежный мир в его упорядоченности — так, словно без всякой подготовки оказались наделены даром сверхчеловеческого видения». «Искусство же связано с жизненным, конкретным, неповторимым. <...> Природа — это царство стабильного, постоянного; жизнь, напротив, есть нечто в высшей степени преходящее. Отсюда следует, что природный мир → продукт



научного исследования — воссоздается посредством обобщений, в то время как новый мир чисто жизненных сущностей, для созидания которых и появилось искусство, должен быть сотворен путем индивидуализации» (с. 71 — 73).

В приведенных словах стабильность природы противопоставляется динамизму жизни, а обобщение как основное качество научного познания — индивидуализации и созданию виртуальной бесконечности в качестве сверхтем искусства. Во всем этом ощущается влияние идей Бергсона, Зиммеля, Виндельбанда (жизнь как бесконечный динамический поток; резкое разграничение мыслительных операций обобщения и индивидуализации). Однако по своему внутреннему пафосу Ортега близок здесь не столько к современным ему, хорошо известным и во многом созвучным в молодые годы витализму и неокантианству, сколько к герценовским «Концам и началам», где виртуальная бесконечность искусства, слияние в нем «концов и начал» противопоставляется Герценом науке и жизни как области «дурной бесконечности», в которых, в отличие от искусства, извечно и неизбежно разомкнуты «начала» и «концы»\*.

Из отдельных искусств молодой Ортега уделяет основное внимание тем, которые больше всего занимали его на протяжении всей жизни, — живописи и литературе (в особенности роману). Анализируя живопись испанца И. Сулоаги, Ортега, борясь с натуралистическим копированием, обосновывает идею двуслойности живописи, в которой жизнеподобие (основанное на копировании внешних объектов) открывает глазу путь к проникновению во внутренний идеальный смысл картины: своей кистью Сулоага, как всякий художник, воссоздавая формы жизни, организует пространственные отношения в систему и внутри нее создает вещь; только в этой системе вещь начинает жить для нас. Обращаясь от картин Сулоаги к живописи Эль Греко и Сезанна, Ортега показывает, что главной живописной задачей для них обоих было воплотить не внешнюю оболочку, а ту идею вещей, которая составляет организующее начало картины: искусство расчленяет натуру, чтобы создать эстетическую форму. При этом сверхтема разных искусств, определяющих присущие им технические способы оформления материала, различны. Художник творит жизнь с помощью света, роман же по своей природе тяготеет к эмоции. Ортега, опираясь на суждения немецких романтиков и на «Эстетику» Гегеля, характеризует живопись и роман как «близкие нам, современные, романтические виды искусства». «Оба они — плод Возрождения, иными словами, выражают характерную для Возрождения проблему индивидуального. В XV и XVI веках происходит открытие внутреннего мира человека, мира субъективного, психоло-

\* См.: Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 16. М., 1959, с. 135.

гии» (с. 77). И эта область жизненных эмоций тут же обрела эстетическую форму — роман. Свет — средство выражения живописи как пространственного искусства. Главное же средство романиста — диалог.

Ортега выявляет и связь между установленной им основной содержательной сверхтемой искусства живописца и романиста и той техникой, которая присуща каждому из обоих этих искусств. Ортега подчеркивает при этом, что эстетическая цель, сверхтема живописи, поэзии, музыки, как и любого другого искусства, ни в коем случае не может быть отождествлена с арсеналом специфических средств, образующих технику данного вида искусства. Так, живописец, в отличие от романиста, подобен Адаму в раю: сверхзадача его искусства — живописать ту вечную жизненность, которую ощущал в окружающих его земных вещах первый человек и о которой столь ярко повествуется в начале «Книги бытия»: «Живопись обретает цельность в человеческом теле; через него в царство живописи, где главенствует свет, проникает все, что не есть непосредственно пространство: чувство, история, культура» (с. 81).

Если «Адам в раю» — первое (и в то же время едва ли не самое развернутое) сочинение Ортеги, освещающее основные проблемы философии искусства, то другая наиболее важная его ранняя эстетическая работа — небольшой, несколько более поздний этюд «Эстетика в трамвае» (1916), где, в отличие от первой, темой служит не проблема искусства и его отношения к действительности, а центральная тема классической эстетики — проблема прекрасного.

В этюде «Эстетика в трамвае» Ортега подвергает критике идеи Платона и Канта о прекрасном. Эстетическая теория, происходящая из Платоновой метафизики, пишет здесь Ортега, укоренилась в эстетике, заражая ее своей изначальной ошибочностью. На деле нет единого и всеобщего образца, которому уподоблялись бы реальные вещи. Существует не один архетип (или единая идея) женской красоты, а множество ее различных типов. «...При вычислении женской красоты мы руководствуемся не единой схемой, налагая ее на конкретное лицо. <...> Напротив, руководствуясь лицом, которое видим, и оно само... выбирает такую из наших моделей, которая должна быть к нему применена. <...> Каждая женская индивидуальность сулит мне совершенно новую, еще неизвестную красоту. <...> Точно так же как группа светящихся точек образует созвездие, реальное лицо, которое мы видим, каждое реальное лицо создает впечатление более или менее совпадающего с ним лица идеального. В одном и том же движении нашего сознания соединяются восприятие телесного существа и смутный (курсив мой. — Г. Ф.) образ идеала» (с. 161).

Если Платон свел красоту к раз навсегда данной, единой, извечной, надмирной идее, «исключая при этом неограниченное многообразие

925698

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИСКУССТВ

реального», то Кант, предлагая критерий «всегда желать того, чего любой другой может пожелать», «выхолащивает идеал, превращает его в юридический истукан и в маску с ничейными чертами». Вот почему этический и эстетический идеалы Канта, выраженные в «Критике практического разума» и «Критике способности суждения», столь же мало удовлетворяют Ортегу, сколь платоновский мир вечных идей.

Вопреки Платону и Канту красота так же многообразна, как многообразна живая жизнь, утверждает Ортега. И притом, подобно тому как у каждого человека есть не ничейный, абстрактно-всеобщий, а свой индивидуальный долг — неотъемлемый и исключительный; столь же индивидуальный характер носит красота каждого лица. «Всякое отдельно взятое лицо являет собой одновременно и проект самого себя и его более или менее полное осуществление» (с. 162). И это относится как к сфере красоты, так и к сфере нравственности. Идеал красоты и нравственности — это идеальная проекция, живущая как возможность самоосуществления в каждой отдельной личности. Вопрос состоит лишь в том, насколько личности удастся ее осуществить: «Так давайте соизмерять каждого» не с неким абстрактным идеалом совершенства, неизменным и пригодным для всех людей, а «то, что есть на самом деле» с «тем, что могло бы быть». «Стань самим собой — вот справедливый императив...» (с. 162) — таков «категорический императив», который Ортега ставит на место кантовского. Прекрасное и нравственное живут в каждом человеке — и притом всегда в неповторимой, индивидуальной форме — как скрытая потенция, образующая идеальный проект данной личности. А потому, несмотря на различие между идеальным и реальным, они растут из одного корня — из посюсторонней земной реальности, а не из вневременного, потустороннего мира.

Мысль о том, что в каждом человеке (и, шире, в каждом предмете реального мира) скрыт его идеальный проект, который он в одних случаях может более или менее полно осуществить, а в других сбиться с истинного пути своего самоосуществления, составляет одну из главных идей не только эстетического, но всего философского мировоззрения Ортеги. Высказанная уже в 1916 году в эссе «Эстетика в трамвае», она была впоследствии положена им в основу ряда других позднейших работ по философии культуры. В частности, подробное развитие этого лейтмотива философско-эстетических сочинений Ортеги содержит юбилейная статья «В поисках Гёте» (1932), вошедшая в настоящий сборник, в которой философ, вступая в полемику со столетней традицией немецкого гетеанства (и, в частности, с книгой Г. Зиммеля о Гёте), доказывает, что Гёте на всем протяжении жизни оставался ищущей личностью, так и не смогшей

победоносно воплотить в жизнь потенциально заложенный в нем временем, художественным и историческим предназначением идеальный проект, ибо осуществлению этого проекта он предпочел удовлетворение чувства иллюзорного уюта, стремясь создать его для себя в дискомфортном мире.

4

Этюд «Эстетика в трамвае» по форме и способу построения характерен для раннего Ортеги-и-Гассета. Начиная его с наблюдений над обликом своих спутниц — молодых женщин, оказавшихся с ним случайно вместе в одном трамвае, и отношением к ним окружающих мужчин, автор переходит к вопросу о нравах и чертах национального характера испанцев — и отсюда неожиданно делает головокружительный скачок к полемике с Платоном и Кантом по основным вопросам эстетики и морали. И лишь изложив свое философское понимание сущности красоты и нравственности, философ, затронув попутно, мимоходом проблему чтения и оценки художественного произведения, возвращается к начальной ситуации эссе и оканчивает его рассказом о завершении своей поездки в вагоне столичного трамвая.

Подобная же непринужденность построения и художественный артистизм свойственны всегда всем ранним литературно-критическим и философско-эстетическим эссе Ортеги. Ортега выступает в них как блестящий критик-эссеист, отталкиваясь мыслью, как правило, от отдельных явлений литературы и искусства. При этом внимание его привлекают такие произведения, в которых обнаруживаются черты, говорящие об исторически переломных тенденциях в искусстве и литературе Испании и всей Европы — прошлых и современных. Размышляя всякий раз над симптоматичными для интересующей его эпохи испанской и общеевропейской жизни сдвигами в европейском искусстве, Ортега ставит своей задачей критически проанализировать и осмыслить эти сдвиги в контексте исторического развития культуры или в контексте современной культурно-исторической ситуации. Особую прелесть ранним опытам Ортеги придает то, что в их авторе всегда виден не только философ-аналитик, но и литературный критик, художник, умеющий тонко почувствовать и передать особенности художественного построения разбираемых им явлений искусства. Писатель-художник и литературный критик соединяются в авторе его многочисленных эссе в единое нераздельное целое; анализ и творческая интуиция дополняют и обогащают друг друга.

Образцы ранней философско-эстетической и культурно-исторической эссеистики Ортеги, представленные в настоящей книге,—



одна из первых его литературно-критических статей о повести старшего современника Ортеги испанского писателя Рамона дель Валье-Инклана «Летняя соната» (входящей в цикл четырех его повестей-«сонат», которые объединены личностью главного героя, маркиза де Брадомина; 1903); этюды «Джоконда» и «Три картины о вине» (сопоставление трех живописных «вакханалий» — Рубенса, Пуссена и Веласкеса; 1911), «О реализме в живописи» (1912) и другие. Аналогичную свободную эссеистическую форму носит и первая большая работа Ортеги — его незаконченная книга «Размышления о «Дон Кихоте»» (1914).

«Размышлениями о «Дон Кихоте» Ортега включился в ставшую традиционной для испанской литературы и критики его времени длительную полемику о романе Сервантеса и его главном герое. Причем позиция, занятая Ортегой в этой полемике, заметно отличалась от позиции большинства других ее участников (в том числе М. Унамуно, автора нескольких статей о «Дон Кихоте» и вышедшей в 1905 году книге «Жизнь Дон Кихота и Санчо»).

Появлению «Размышлений о «Дон Кихоте» предшествовала переписка Ортеги с Унамуно 1905—1907 годов. Ортега, критикуя «почвеннические» иллюзии своего старшего друга, порицал испанцев за их провинциализм, называл Сервантеса «единственным испанцем», сумевшим с иронией отнестись к мифу об испанской национальной исключительности. Признавая Сервантеса не только великим романистом, но и уникальным испанским философом, Ортега склонен видеть в нем «творца мира как воображения», ибо он «видит в каждой жизни... абсолютную проблему». В сущности, Ортега приписывает Сервантесу свою философию, рассматривающую мир как некую бесконечность монад, «планирующих» себя изнутри, но при столкновении с внешним миром осужденных на жизненные испытания\*.

Предвосхищая свою книгу «Испания с переломленным хребтом» («España invertibrada», 1921), Ортега далее доказывает, что исторический путь Испании был грандиозной ошибкой. Этот-то «испанский секрет», «ошибку испанской культуры» Сервантес воплотил в зашифрованном виде в «Дон Кихоте». «Дон Кихот — малоинтеллигентный герой... — писал Ортега в другом месте. — Я всегда жалею, что в библиотеке Дон Кихота не было книги Джордано Бруно «О героическом энтузиазме» или какого-нибудь трактата по математике». И рыцарю Дон Кихоту, построившему для себя величественный, но иллюзорный «второй мир», и Алонсо Кихане Доброму

\* *Ortega y Gasset. Epistolario. Madrid, 1974, p. 25—27; Журавлев О. В. Ортега-и-Гассет. Размышления о гуманизме и Дон Кихоте. Сервантесовские чтения. Л., 1985, с. 190—195.*

Ортега противопоставляет идеал Алонсо Кихана Ученого (против чего резко восстал Унамуно)\*.

Основные философские идеи этой книги не были замечены современниками. Во многом потому, что в начале XX века испанский язык за пределами Испании и стран Латинской Америки был известен сравнительно узкому кругу филологов-романистов. Позднее, в статье «В поисках Гете» (1932), Ортега с горечью писал, что мысли, которые были изложены им в его «Размышлениях о «Дон Кихоте», получили известность благодаря более позднему трактату Хайдеггера «Бытие и время», а автор был объявлен едва ли не учеником немецкого философа-экзистенциалиста.

Аналогичной была судьба входящего в «Размышления» «Краткого трактата о романе». Долгое время он был заслонен появившейся в 1916 году, два года спустя, «Теорией романа» Д. Лукача. И лишь сегодня, в особенности после появления работ М. Бахтина, мы имеем возможность по достоинству оценить «Краткий трактат о романе» Ортеги как один из классических памятников эстетики и исторической поэтики XX века.

Так же как «Теория романа» Д. Лукача и позднейшая работа Бахтина «Эпос и роман» (1941), «Краткий трактат» Ортеги построен на противопоставлении эпоса и романа как двух крайних точек в историческом развитии искусства повествования. Изложению теории эпоса и романа в трактате Ортеги предшествует общая вводная характеристика проблемы литературного жанра как эстетической категории. В дальнейших же разделах Ортега наряду с проблемами теории и истории повествовательных жанров обращается к таким более общим проблемам, как проблема литературного героя, категория лиризма в искусстве, жанры комедии, трагедии, трагикомедии, проблема соотношения мира и реальности, вопрос о природе реалистической поэзии и т. д. Причем, как и другим эстетическим сочинениям Ортеги, «Краткому трактату о романе» присущи чисто романский лаконизм, а также предельная ясность и аналитическая точность всех основных его идей и положений, выгодно отличающие трактат от написанной в значительно более выпяченной, торжественной, риторической и усложненной манере, специфической для тогдашней немецкой духовно-исторической школы, «Теории романа» Лукача.

\* *Ortega y Gasset. Meditaciones del Quijote. Madrid, 1914., p. 75.* О полемике Унамуно и Ортеги о Дон Кихоте см.: *Тертерян И. А. Философско-психологические истолкования образа Дон Кихота в Испании. Сервантес и всемирная литература. М. 1962, с. 58—62, 65—67. Де Унамуно М. Избранное в 2-х т., т. 2. Л., 1981, с. 236—249, 340—341.* О брошюре Ортеги «Испания с переломленным хребтом» см.: *Curtius E. R. Kritische Essays zur europäischen Literatur. 3-te Aufl. Bern und München. 1950, S. 250—258.*

Характеризуя «Дон Кихота» как первый роман в собственном смысле слова, Ортега ставит эту старинную книгу, сохранившую «первое место в истории мировой литературы», в один ряд с романами Бальзака, Диккенса, Флобера, Достоевского и других великих писателей нового времени. Все эти произведения принадлежат в широком смысле к одному жанру, первооткрывателем которого был Сервантес. Это и побуждает Ортегу в поисках ответа на вопрос о природе романа как жанра обратиться к теории литературных жанров.

Отвергая идею нормативной теории жанра в духе античности, Ортега исходит из того, что в литературном произведении форма и содержание нераздельны. Вместе с тем содержание произведения «настолько свободно, что ему нельзя навязать абстрактные нормы». Поэтому литературные жанры, по Ортеге, следует рассматривать не как набор устойчивых средств и приемов, а как «поэтические функции, направления, в которых развивается поэтическое творчество». Литературные жанры не набор раз навсегда данных, готовых форм, а «определенные основные темы, принципиально несводимые друг к другу». Именно поэтому они являются «подлинными эстетическими категориями». «...То, что в содержании имело характер намерения или чистого замысла, представлено в форме как нечто выраженное, упорядоченное и развернутое. (...) Например, эпопея — это название не поэтической формы, а субстанционального поэтического содержания, которое в ходе своего развития или выражения достигает полноты. Лирика не условный язык, на который можно перевести что-то уже сказанное на языке драмы или романа, но одновременно и нечто, что следует сказать, и единственный способ сказать это с достаточной полнотой» (с. 114).

Нетрудно обнаружить связь между этими исходными положениями «Краткого трактата о романе» и основными идеями уже известного нам эссе «Адам в раю». В этом эссе Ортега заявлял, что ни одна форма познания не может быть заменена другой: искусство так же необходимо человеку, как наука, и обладает своим особым содержанием. То же самое Ортега распространяет теперь на отдельные литературные роды и жанры: эпос, лирику, трагедию и роман.

Испанский философ подчеркивает при этом, что «основная тема искусства — всегда человек». Жанры же, понятия как эстетические темы, — «широкие углы зрения, под которыми рассматриваются важнейшие стороны человеческого». Причем «каждая эпоха привносит с собой свое истолкование человека, принципиально отличное от предыдущего. (...) Вот почему у каждой эпохи — свой излюбленный жанр» (с. 115).

Роман и эпос для Ортеги — «абсолютные противоположности». «Эпос рассказывает о мире, который был и ушел, о мифическом

веке, глубокая древность которого несоизмерима с любой исторической стариной. (...) Сколько бы реальных *вчера* мы ни возводили над этой бездонной пропастью», мир мифологических богов и героев, «мир Ахиллеса и Агамемнона никогда не сомкнется с нашим существованием» (с. 118). Роман же обращен к настоящему, в котором он открывает свою, неведомую прошлому возможность поэтического. На этом основано различие не только между рапсодом и романистом, но и между античной Еленой и мадам Бовари. «Если тема эпоса — прошлое именно как прошлое, то тема романа — современность именно как современность». Причем источник поэтического в романе, герои которого, в отличие от героев эпоса, «типичны и внепоэтичны», — воображение. Так, греческий роман низводит мифическое содержание до чудесного приключения, совершающегося в фантастической географической среде. Рыцарский роман средних веков сохраняет многие характерные черты эпоса, но заменяет «религиозную серьезность» последнего причудливой романтикой рыцарских подвигов и походов. Сервантес в «Дон Кихоте» окончательно демифологизирует миф, ставя на его место поэзию действительности. Мечты Дон Кихота он сводит к психологии, к «состоянию организма». И вместе с тем эти мечты вносят в изображаемую им картину прозаической современности героическое и возвышающее ее начало, родственное эпосу. Предельная демифологизация, критика мифа, сочетается причудливо в романе с миром прекрасного миража, «простертого над раскаленной землей». В дальнейшем реалистический роман делает своей главной темой тему драматического конфликта между идеей и реальностью. Истинный, глубинный смысл поэтического реализма — столкновение движения и инерции, духа и материи, тема «ущербности всего благородного, ясного и возвышенного» в мире, где господствует «варварская и жестокая, бессмысленная и немая реальность вещей». В романе Сервантеса изображен человек, желающий изменить действительность. «Его жизнь — вечное сопротивление обычному и общепринятому». Это придает герою Сервантеса черты героической личности. Другие аспекты нового эстетического идеала, чуждые эпосу, — лиризм, а также изображение мира трагического, комического и трагикомического как типичных для действительности нового времени жизненных ситуаций. Так, «мадам Бовари — Дон Кихот в юбке и минимум трагедии в душе. Читательница романтических романов, представительница буржуазных идеалов, насаждавшихся в Европе в течение полувека», эта героиня Флобера обнаруживает жалкий характер буржуазной демократии и позитивистского романтизма. Протестуя против философии аптекаря Омэ, она «дышит с месье Омэ одним воздухом — атмосферой контизма». И, наконец,

в лице Золя «экспериментальный роман» подчиняет поэзию физиологии. Человек становится в натуралистическом искусстве не «субъектом своих поступков», а всего лишь бессильным отпечатком влияния среды. В результате круг развития реалистического романа XIX века трагически завершен. И «однажды поздно ночью на P<sup>é</sup>ge Lachaise Бувар и Пекюше хоронят поэзию — во имя правдоподобия и детерминизма» (с. 151).

## 5

«Краткий трактат о романе» — один из шедевров Ортеги-эстетика. И вместе с тем это шедевр его как блестящего сатирика-эссеиста, беспощадного критика и аналитика буржуазного общества XIX века. Если рассматривать названный трактат с обеих этих точек зрения, становится очевидным, что от «Краткого трактата о романе» непосредственные нити тянутся к двум позднейшим, завоевавшим наиболее широкую известность трактатам Ортеги — «Дегуманизация искусства» (1925) и «Восстание масс» (1929—1930). Однако прежде чем обратиться к анализу этих центральных работ Ортеги, представляется целесообразным охарактеризовать другие, во многом подготавливающие их эссе испанского мыслителя — «Эссе на эстетические темы в форме Предисловия» и «Воля к барокко», — а также статьи Ортеги начала 20-х годов — «Musicalia» (1920), «Время, расстояние и форма в искусстве Пруста» (1922; опубликовано в 1924), «О точке зрения в искусстве» (1924) и «Две главные метафоры» (1923—1924).

В «Эссе на эстетические темы в форме Предисловия» Ортега полемизирует, с одной стороны, с Дж. Рескином, стремившимся сблизить Красоту и Пользу, чтобы «усадить Красоту к суровому и уютному английскому очагу», а с другой стороны, с субъективно-идеалистической трактовкой человеческого «я», предложенной Фихте, и с восходящей к Фихте же трактовкой прекрасного как «вчувствования» (то есть проекции человеческого «я» в эстетический объект), выдвинутой популярным в конце XIX — начале XX века немецким эстетиком-психологом Т. Липпсом. Эстетическим объект, согласно взглядам Ортеги, делает не перенесение субъективных переживаний на внешний объект, но переживание эстетического объекта изнутри, самоотождествление себя с ним, ощущение в эстетическом представлении его внутренней жизни как собственного, личного переживания. Основой такого перенесения, его микроклеткой является метафора. Метафора не рождается, как это обычно принято думать, из сопоставления и уравнивания двух вещей: она как бы одной вспышкой раскрывает внутреннюю взаимосвязь и взаимо-

действие всего сущего, является жизненным актом, переживанием действительности в ее внутреннем единстве и динамике. С этой точки зрения каждая метафора представляет собой «открытие закона универсума». Создавая путем соединения обыкновенных, разделенных в реальной жизни вещей новое целое, она творит из них своего рода новое тело, которому придает объективный характер и новую глубину, благодаря чему для людей, чутких к поэзии, она становится символом высшей реальности, где господствует не разделенность, а всеединство. Переноса предмет с его реального места в сферу чувства, метафора одновременно дереализует действительность и вместе с тем творит из нее в чувстве и воображении новую предметность, рождающуюся из разрыва и уничтожения реальных предметов. Так же ирреально и искусство в целом, создающее эстетическую реальность и ставящее ее на место обыденной предметной реальности, подчиненной внешним, механическим законам. Подчинение в искусстве предметно-объективной стороны образа субъективной, благодаря которому объект в искусстве становится частицей нашего «я», раскрывает смысл формулы Бюффона «стиль — это человек», ибо «я» каждого поэта — это новый словарь, новый язык, новый набор метафорических символов и значений, порождающих для читателей в его творчестве особую, лично-индивидуальную поэтическую реальность.

Статья «Воля к барокко» написана в эпоху, когда появились книги В. Воррингера «Абстракция и одухотворение» (1908) и Г. Вельфлина «Ренессанс и барокко» (1888) и «Основные понятия истории искусств» (1915), ознаменовавшие поворот в отношении к средневековой готике и к барокко как художественному стилю в искусстве XVII века. Статья эта знаменательна для Ортеги как испанского писателя и мыслителя. Если до этого большая часть эстетиков и теоретиков искусства рассматривала барокко (и в том числе испанское барокко XVII века) как шаг назад от художественных традиций Ренессанса — результат упадка и вырождения ренессансной архитектуры и искусства в эпоху контрреформации, — то Ортега вслед за Воррингером и Вельфлином подчеркивает самобытность искусства барокко и вместе с тем указывает на близкие духу барокко тенденции современного искусства. Опираясь на анализ романов Достоевского (стиль которого он сближает с искусством барокко), живописи Эль Греко, искусства позднего Микеланджело, Ортега характеризует как основные элементы барокко устремление не к статике, а к динамике, к одухотворению и дематериализации реальности, сближая эти черты барокко с новым восприятием своей эпохи, которая «жаждет в искусстве и в жизни восхитительного жеста, передающего движение».

Если эссе «Воля к барокко» посвящено новым тенденциям в развитии живописи и литературы, то этюд «Musicalia» обращает нас к оценке новой музыки, прежде всего музыки Дебюсси. Подобно Вагнеру сорок лет назад, Дебюсси сегодня предстает в восприятии Ортеги как символ новой музыкальной эпохи. При этом неприятие Дебюсси широкими кругами представителей музыкальной критики и слушателей побуждает Ортегу поднять важнейший для всей его будущей эстетической и критической деятельности вопрос о соотношении элитарной и простонародной культур, причинах популярности и непопулярности в искусстве. В то время как культура Древнего Китая и других азиатских стран и народов, замечает Ортега, никогда не знала различия между простонародной и элитарной культурой, в Европе разрыв между ними обнаруживается уже в Древней Греции. И все же «степень популярности культуры меньшинства внутри нашей культуры» не раз колебалась в зависимости от эпохи. Лишь в XX веке наступила новая ситуация: «...непопулярность научного и художественного творчества в новейшее время резко возросла» Пример этого — музыка Дебюсси и Стравинского, которая основана, в отличие от европейской музыки предшествующих веков (в том числе романтической музыки, начиная с Бетховена), не на погружении композитора и слушателя в мир человеческих чувств (в том числе чувств буржуазных, сентиментально-домашних), а сосредоточивает «наше внимание на самих звуках, на том дивном, волшебном, что происходит в оркестре». Между музыкой и слушателем устанавливается отношение не предельного душевного слияния, а отчуждения: «...мы перебираем звуковые оттенки, смакуем их, оцениваем их цвет и даже, быть может, форму». Новое искусство «не серия столкновений, а созерцание. Этот факт предполагает дистанцию между созерцателем и предметом созерцания» (курсив мой. — Г Ф., с. 175). Эти положения этюда «Musicalia» непосредственно ведут нас к итоговому произведению Ортеги, посвященному выявлению исторического и психологического различия между «старым» и «новым» искусством, — трактату «Дегуманизация искусства».

К основным идеям «Дегуманизации искусства» подводит нас и статья «Время, расстояние и форма в искусстве Пруста», написанная в связи со смертью великого французского романиста. Подобно художникам-импрессионистам, доказывает здесь Ортега, для Пруста важны были не сами предметы и темы, а «зыбкое радужное марево», окутывающее их, — «не вещи, которые вспоминаются, а воспоминания о вещах». «Вместо того чтобы реставрировать утраченное время, он довольствуется созерцанием его обломков» «жанр Mémoires у Пруста обретает достоинство чистого метода». «Пруст был вынужден подходить к вещам ненормально близко, проектируя

метод своеобразной поэтической гистологии. На что больше всего походят его произведения, так это на анатомические трактаты...». Именно это стремление к дереализации действительности и к дегуманизации искусства делает Пруста, по оценке Ортеги, романистом-первооткрывателем, изобретения которого в литературе относятся к самым основополагающим параметрам литературного объекта и имеют капитальный характер: «Пруста не интересуют ни руки, ни вообще телесность, а только фауна и флора внутреннего мира. Он утверждает новые расстояния по отношению к человеческим чувствам, ломая сложившуюся традицию монументального изображения» (с. 180).

Статьи «Воля к барокко», «Musicalia», «Время, расстояние и форма в искусстве Пруста» отражают постепенно совершающийся сдвиг в мировоззрении Ортеги: от общего обоснования своей версии философии витализма он все чаще обращается к вопросам исторического разума — к учению об изменении исторических форм культуры и связанных с ними эстетических идеалов. Этот новый подход к вопросам искусства и эстетики получил отчетливое выражение также в эссе первой половины 20-х годов «О точке зрения в искусстве».

Ортега стремится утвердить здесь концепцию, согласно которой основным законом развития европейского искусства со времен Джотто и до 10—20-х годов XX века (развития, представляющего собой единый, замкнутый цикл) было движение от ближнего видения предметов зримого мира к дальнему. От четкой, осязаемой передачи предметных форм и границ каждой отдельной вещи живопись в своем развитии движется к однородному восприятию оптического пространства, где предметы теряют строгий силуэт, становятся неясным, почти бесформенным фоном. «...Предметы, удаляясь, теряют свою телесность, плотность, цельность и превращаются в чисто хроматические сущности, лишённые полноты, упругости, выпуклого объема». Пространство дематериализуется, становится призрачным. «Возникнув в творениях Джотто как живопись заполненных объемов», европейская живопись XX века превращается «в живопись пустого пространства» (с. 189, 191).

Эту общую схему движения европейской живописи Ортега иллюстрирует характеристикой основных ее этапов: кватроченто, Высокого Возрождения, «переходного периода» (маньеризма), «кьяроскуризма» (барокко), живописи Веласкеса (выделяемой им, как мы увидим дальше, в особый период в развитии европейского искусства), импрессионизма и постимпрессионизма (то есть периода Сезанна и кубистов). Основной закон, определявший смену этих важнейших этапов европейской живописи, по мысли Ортеги, аналогичен закону движения европейской философии — от предметов



к ощущениям, а затем к идеям, то есть от сосредоточенности на внешней реальности (Джотто и Данте) к сосредоточенности на субъективном (Декарт, Галилей, Кант; в искусстве — барокко и импрессионизм) и, наконец, на интросубъективном (поворот от сенсуализма Маха и Авенариуса, учение которых явилось крайним пределом дереализации мира, начатой мыслителями Возрождения, к феноменологизму Гуссерля, с установкой на содержание сознания, на интросубъективный идеальный объект и философию жизненного разума самого Ортеги, с одной стороны, и от живописи импрессионистов к живописи экспрессионистов и кубистов — с другой).

В эссе «Две главные метафоры», написанном к двухсотлетию Канта, Ортега защищает роль метафоры как всеобщей, необходимой формы мышления не только в искусстве, но и в науке, в том числе — философии. «Метафора — это истина, проникновение в реальность, — утверждает в связи с этим Ортега. — И, стало быть, поэзия есть, среди прочего, исследование: она вырабатывает столь же положительные знания, как наука» (с. 208). В то же время роль метафоры в науке принципиально отлична от роли ее в искусстве; в науке она носит лишь вспомогательный характер. И однако, различие между мировоззрением античности и нового времени всего рельефнее можно выразить с помощью двух характерных для них главных метафор: для Платона душа была вошеной дощечкой, на которую вещи внешнего мира накладывают свой отпечаток. Декарт же коренным образом изменил подход к вопросу о соотношении объективного и субъективного мира. Единственным подлинным существованием вещей он признал их существование в мышлении. «Место печати и вошеной дощечки заступает новая метафора — сосуда и содержимого». И лишь в самое последнее время судьба личности переменилась и место отвлеченного рационального мышления в философии и эстетике заняло воображение. «С помощью воображения мы творим и рушим предметы, делим и перетасовываем их. А потому содержание мысли не может войти в нас извне, мы должны извлечь его из собственных глубин». Ибо, как показали Лейбниц, Гете, Кант, Шопенгауэр, Ницше, «сознание — это творчество» (с. 217), то есть активная, стихийная, вечно беспокойная созидательная сила.

## 6

Период со второй половины 1900-х до середины 1920-х годов был периодом бурного зарождения различных форм «новой» живописи. В это время один за другим складываются кубизм, экспрессионизм, футуризм, супрематизм, абстрактная живопись, сюрреализм и другие виды художественного авангардизма в искусстве и литера-

туре. Один за другим появляются манифесты каждого из этих художественных направлений, посвященные им книги и брошюры, каталоги художественных выставок представителей нового, левого искусства и т. д.

В качестве характерного примера тех пессимистических настроений, которые зачастую порождало в начале 20-х годов появление новых явлений в русской и европейской живописи XX века, стоит привести ряд отрывков из забытой сегодня статьи известного русского искусствоведа и тонкого художественного критика П. П. Муратова «Предвидения», которая была помещена в 1922 году в единственном вышедшем тогда номере возобновленного Ф. А. Степуном в Москве альманаха «Шиповник».

«Современное искусство,— писал здесь Муратов,— оказалось весьма чувствительным психическим аппаратом... изумляет небывалое преобладание абстракций. Нынешний живописец мыслит отвлеченными категориями цвета, композиции, пространства, формы, фактуры. <...> Человек есть начало и конец всего в античном и западноевропейском искусстве. Антропоморфизм был основным мироощущением, которое делало возможным это искусство. Человечны не только мифы Корреджио, но и пейзажи Пуссена, интерьеры Вермеера и натюр-морты Шардена. Для человека светит солнце, ложится складками тень, теплеет жилище, звучит эхом лес; человечны сонмы христианских святых в небе и языческие боги на милой земле. <...> В конце XIX века эта подпочва европейского мироощущения явно колеблется. <...> Природа становится сцеплением объективных фактов, которые может разъединить художественный анализ. <...> Психея покинула мир, испуганная поголовной слепотой, принявшей кличку сознательности. <...> Художник перестал видеть и чувствовать все по образу своему и подобию. У мира изображаемого нет того центра, каким был человек. Сама видимость человека подлежит разъятию, расчленению на те же первичные элементы, на которые разлагается видимость предметов. Нет чувства организма ни в природе, ни в человеке, но есть взамен того сознание конструкции. <...> Человек реконструирован как некий аппарат. Он приобрел не подлежащее сомнениям бытие, но получил ли жизнь? Прежнюю индивидуальную жизнь — нет!»\*.

Приведенные отрывки из статьи русского художественного критика 1922 года во многом предвосхищают основные положения самого знаменитого эстетического трактата Ортеги «Дегуманизация искусства», опубликованного в 1925 году. Вместе с тем они выразительно характеризуют ту культурно-историческую обстановку,

\* Шиповник. Сборники литературы и общественности. Вып. I. М., 1922, с. 98—102.

которая породила этот трактат и объясняет причины его сенсационного общеевропейского успеха.

Выше уже отмечалось, что трактат «Дегуманизация искусства» был подготовлен рядом предшествующих работ Ортеги, посвященных проблемам различия старого и нового искусства. Но те художественные проблемы, которые в ранних работах Ортеги ставились на отдельных примерах, получили в «Дегуманизации искусства» цельную и обобщенную трактовку. Ортега выступает здесь как своеобразный диагност, анализирующий определяющие, основные тенденции искусства художественного авангарда XX века.

Отталкиваясь от призыва М. Пойо рассматривать искусство «с социологической точки зрения» (хотя на деле искусство осталось для этого французского мыслителя всего лишь конденсатом объединяющих человечество положительных эмоций), Ортега избирает в качестве исходной точки своего трактата мысль о поразительном «внутреннем единстве, которое каждая историческая эпоха сохраняет во всех своих проявлениях. Единое вдохновение, один и тот же жизненный стиль, — так развивает он свою мысль, — пульсируют в искусствах, столь несходных между собою» (с. 219), в том числе музыке, живописи, поэзии и театре XX века. Первой основной чертой, роднящей их, Ортега считает их «непопулярность» — ту непопулярность, о которой испанский философ уже писал в статье «Musicalia».

В то время как романтизм был «народным стилем», «баловнем толпы», «новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда». Оно создает в публике «две антагонистические группы, разделяет беоформенную массу на два различных стана людей» (с. 220), на две касты (или класса) — широкую публику и художественную элиту. И это разделение общества на два социальных ранга приветствуется Ортегой как возвращение к нормальному, с его точки зрения, положению вещей: «Близится время, когда общество, от политики и до искусства, вновь начинает складываться как должно (курсив мой. — Г. Ф.) — в два ордена или ранга: орден людей выдающихся и орден людей заурядных. Все недуги Европы будут исцелены и устранены благодаря этому новому спасительному разделению». Ибо «под поверхностью всей современной жизни кроется глубочайшая и возмутительнейшая неправда: ложный постулат реального равенства людей» (с. 222).

Провозглашение Ортегой «спасительности» для будущего разделения общества на массу и на элиту, отрицание им реального равенства людей, провозглашение народа косной исторической материей, «второстепенным компонентом бытия», утверждение им превосходства меньшинства над большинством не раз побу-

ждало писавших об Ортеге как у нас, так и за рубежом характеризовать его как реакционера, представителя аристократии, презирающего народные массы. Между тем Ортега был не большим «аристократом», чем С. Киркегор или Г. Ибсен, которые также считали, что историей призвано руководить меньшинство (а не большинство). Ни по своему происхождению, ни по своим общественным взглядам (как мы еще не раз убедимся ниже) Ортега не принадлежал к представителям испанской аристократии и не защищал ее интересов. Соответственно этому в понятия класса или касты он не вкладывал привычного для нас социального значения. «Меньшинство», «элита», согласно взглядам Ортеги, есть в *каждом* общественном классе — и господствующем и угнетенном. Это не родовая (или финансовая) аристократия, а одаренная наибольшими способностями, наиболее высокая по своим нравственным и эстетическим задаткам и качествам часть общества, которая в наибольшей степени способна руководить обществом и содействовать его движению вперед. Именно это умственное и нравственное превосходство общественного меньшинства, качества ума и сердца, возвышающие его над серой толпой, придают ей значение духовной аристократии в силу присущей ей тонкой нервной организации. Таким образом, при всем романтическом характере свойственного Ортеге противопоставления избранного меньшинства и массы, касты и демоса, отрицание им естественного равенства людей означало в первую очередь признание неравенства человеческих умов и талантов, а не утверждение исключительного права земельной аристократии, буржуазии или других имущих слоев общества на монопольное владение землей, капиталом и государственной властью, а тем более на право распоряжаться ею в свою пользу в ущерб национально-народным интересам. Наглядным доказательством всего вышесказанного является трактат Ортеги «Восстание массы», к разбору которого мы вскоре перейдем.

Итак, новое искусство, по Ортеге, отличается от старого тем, что оно вполне сознательно, принципиально хочет быть и оставаться непопулярным, обращенным к элите, а не к массе. Но тем самым оно не испытывает и потребности быть общечеловеческим и общепонятным. Порождаемое им эстетическое переживание не приближает людей к стихии повседневной жизни, а дистанцирует их, отчуждает от нее. На этом основана принципиальная основа нового искусства — его «дегуманизированность».

«...Радоваться или сострадать человеческим судьбам... — утверждает Ортега, — есть нечто очень отличное от подлинно художественного наслаждения» (с. 224). Подлинно эстетический эффект — это не эффект сочувствия и сопереживания всему «человеческому,

слишком человеческому», а эффект чистого, холодного, бесстрастного и безучастного созерцания. Художники XIX века были реалистами, так как, даже если сегодня мы причисляем их к романтикам или натуралистам, они «стремились почти целиком основывать свои произведения на изображении человеческого бытия». Да и во все более ранние времена, «когда существовали два различных типа искусства, одно для меньшинства, другое для большинства, последнее всегда было реалистическим» (с. 226). Современное же искусство (независимо от того, является ли оно «чистым» и может ли «чистое» искусство вообще существовать) сознательно стремится к дереализации, к очищению от «человеческого». Таковы две принципиально различные установки (или интенции) старого и нового искусства независимо от их соотносительной художественной ценности, то есть вопроса о превосходстве одного из них над другим.

Новое искусство принципиально чуждо интересу к живой реальности, переживаемой человеком и волнующей его. Оно бесстрастно и бесчеловечно, как постороннее лицо, спокойно наблюдающее у постели больного сцену смерти.

Констатируя в качестве наиболее характерной черты искусства XX века его дегуманизацию, начало которой положил импрессионизм и которая продолжает все дальше и дальше развиваться в живописи различных течений европейского авангарда, Ортега отнюдь не выступает в качестве сторонника абстрактного искусства. Он считает, что единственные оптические формы, которыми реально располагает человеческий глаз, — это формы и образы реального мира. Представитель «нового искусства», как и любого другого, не может с ними не считаться — иначе его картины превратились бы в сплошную абракадабру. Но, отталкиваясь от мира реальных вещей, он стремится не приблизиться к ним, а деформировать их или подвергнуть аналитическому разложению, чтобы ослабить или уничтожить их человеческий аспект. Упраздняя целенаправленно и сознательно жизнь непосредственную, он ставит на ее место «жизнь изобретенную», некие хранящие в себе воспоминание о реальной жизни искусственные «ультра-объекты», пробуждающие в нас вторичные эмоции, специфические, новые эстетические чувства. Искусство превращается благодаря этому в род иронического спорта, а его восприятие — в процесс особого, «ребяческого» и в то же время трудного понимания и наслаждения, — трудного, так как оно требует перестройки всего человеческого аппарата восприятия, перевода его с принципа ближнего на принцип дальнего видения, пробуждающего у человека символическое ощущение его причастности к бесконечности, к космосу, к надзвездному миру. Дебюсси завоевывает для музыки, а Малларме для поэзии безымянные голоса, лишённые

созвучия с жизнью, вечный, надзвездный мир. Поэзия становится высшей алгеброй метафор, ее язык граничит с чудотворством. Изменение привычной перспективы, отказ от реального, традиционного порядка и иерархии вещей ведут к ускользанию от реальности, к «супра-(или инфра-)реализму»: метафора становится субстанциональной, превращается в героя поэтического действия. Поворачиваясь спиной к предполагаемой реальности, художник обращается к изборажению мира идей, «субъективных схем», создавая образ ирреальности. Он превращается волею судеб в иконоборца или в поборника «чистого геометризма». Все эти особенности нового искусства родственны особенностям науки XX века — тема, которую Ортега уже затрагивал в своей более ранней работе, «Задача нашего времени» («El tema de nuestro tiempo», 1923). Его ирония — свидетельство негативного настроения, издевки над старым искусством. И с ними у нас смешивается оттенок клоунады, фарса, комического отношения к серьезности жизни и искусства вообще. Искусство представляется современному художнику, как и вообще современному человеку, вещью никчемной, лишенной какого-либо трансцендентного смысла. Самое его творение и занятие искусством «интересуют его постольку, поскольку не имеют серьезного смысла, и именно в той степени, в какой лишены такового», они представляют собой своего рода «опыт пробуждения мальчишеского духа в одряхлевшем мире. Другие стили претендовали на связь с бурными социальными и политическими движениями или же с глубокими философскими и религиозными течениями. Новый стиль, напротив, рассчитывает на то, чтобы его сближали с праздничностью спортивных игр и развлечений. Это родственные явления, близкие по существу» (с. 257)\*.

«Дегуманизация искусства», как уже было сказано, прежде всего блестящий анализ сущности живописного и литературного авангардизма в европейском искусстве XX века. Анализ этот не свободен от существенной односторонности. Ортега совершенно обходит в нем молчанием судьбы реалистического искусства и литературы XX века, так же как и те формы искусства авангарда, которые были связаны с революционными и социалистическими идеями, со стремлением приблизить искусство XX века к традициям народного искусства (к лубку, балагану, обряду и мифу, к народным зрелищам; поиски синтеза приемов

\* Отождествление Ортегой «спортивных игр» и «развлечений» с искусством вызвало возражения И. Хейзинги (1872—1945). В книге «Человек играющий» («Homo ludens», 1938). Хейзинга резко разграничил игру и спорт как принципиально разные виды человеческой деятельности, качественно неравноценные по их роли в истории человеческой культуры и в воспитании высших способностей человека.

европейского искусства с приемами традиционного искусства Азии, Африки, Латинской Америки и т. д.) или сделать поэзию достойным площадки, придав ей черты новой поэтической громогласности и широкой общедоступности. Но эти очевидные для нас сегодня недостатки трактата Ортеги не мешают его серьезному философско-эстетическому значению как весьма точного и трезвого диагноза болезни, характерных для многочисленных версий западноевропейского элитарного модернистского искусства XX века.

Вопрос об отношении Ортеги к анализируемым им признакам «дегуманизации искусства» весьма непрост для решения. С одной стороны, испанский философ начинает трактат с заявления о том, что «новое» авангардное искусство, как и связанная с его утверждением тенденция к формированию вкусов не только узкого круга потребителей искусства, но и всего общества, основанных на строгом разделении большинства и меньшинства, вызывают у него сочувствие и поддержку. Однако в дальнейшем его оценка новой исторической эпохи и искусства авангарда усложняется. Считая возврат к прошлому невозможным, Ортега признается, что к написанию трактата его побудил не гнев, но и не энтузиазм, а одна лишь «радость понимания». И если бы он (или кто другой) мог «указать искусству другую дорогу, на которой оно бы не стало искусством дегуманизирующим, но и не повторило бы вконец заезженных путей», то он не стал бы возражать (хотя пока выхода из создавшегося положения не видит, надеясь, впрочем, что художники в будущем достигнут большего, ибо «кто знает, что может выйти из... нарождающегося стиля») (с. 259). Позднее взгляды Ортеги на возможности нового искусства становятся все более пессимистическими, и в конце жизни в книге о Веласкесе он характеризует 40—50-е годы как «сумерки искусства». Все это свидетельствует о колебаниях Ортеги в оценке концепции «дегуманизации искусства», особенно усилившихся к концу жизни философа\*.

## 7

К «Дегуманизации искусства» непосредственно примыкают «Мысли о романе» (1925); обе эти работы появились в 1925 г. в одной книге. Из начальных строк «Мыслей» явствует, что их основные идеи уже раньше обсуждались Ортегой в разговорах с ис-

\* См. также о трактате «Дегуманизация искусства» в связи с анализом эстетики и философии культуры Ортеги: Тертерин И. Гуманизироваться или погибнуть. — «Вопр. лит.», 1961, № 6; Ее же. У истоков эстетики Х. Ортеги-и-Гассета. — «Вопр. филос.», 1984, № 11; Давыдов Ю. Искусство и элита. М., 1966, с. 277—319; Долгов К. Философия культуры и эстетики Хесе Ортеги-и-Гассета. — В кн.: О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. М., 1972, с. 3—60.

панским писателем П. Барохой о современных судьбах романа\*. Статья того же Барохи о его собственном романе «Восковые фигуры» явилась непосредственным поводом для возвращения Ортеги к старой теме.

Основная идея «Мыслей о романе» — в том, что жанр романа вступил, по мнению Ортеги, в полосу исторического упадка и его возможные темы близки к исчерпанию. Поэтому, страдая от недостатка новых сюжетов, писатель вынужден его восполнить другими техническими средствами: источником наслаждения для читателя должны стать не судьбы и приключения персонажей, а их непосредственное присутствие, дающее возможность «дышать с ними одним воздухом, погружаться в их атмосферу» (с. 264). Уже Сервантес в «Дон Кихоте» (а позднее Стендаль и Достоевский) даруют нам, по словам Ортеги, «чистое присутствие персонажей». Ибо «двигатель искусства — чудесная жажда видеть», «дать более глубокое и полное видение вещей». Поэтому-то для сегодняшнего романа важен не сюжет (как было в прошлом), а сама «возможность показать что-либо имеющее отношение к человеку», причем что именно — безразлично. Автор, пишет Ортега, ссылаясь на пример художников-импрессионистов, должен оставить «на полотне лишь самое необходимое, чтобы я (то есть читатель) самостоятельно придал материалу окончательную отделку. (...) Мы как бы наблюдаем предметы в их вечном *status passens* (момента рождения. — Г. Ф.). Полные высочайшего драматизма моменты в жизни человека — «час рождения» и «час смерти», и именно они сообщают искусству «живое присутствие, которым отмечены предметы на картинах импрессионистов». «Не сюжет служит источником наслаждения, — нам вовсе не важно знать, что произойдет с тем или иным персонажем... не важно, что происходит, нам нравится, как эти люди входят, уходят, передвигаются по экрану» (с. 268).

Для романа XX века важны не функции персонажей, а их субстанции. На сходной противоположности покоится различие между трагедией французского классицизма и испанским национальным театром. Первый давал зрителю образцы нравственного совершенства, второй был «горючей смесью», пронизанной духом экстаза и мистической экзальтации. Посвящая блестящие (хотя часто и весьма спорные) страницы испанскому национальному театру, а далее — Прусту и Достоевскому, Ортега стремится привести читателя к конечному выводу, что сюжет в романе имеет психологический, а не эстетический интерес. Вот почему действие в нем — мертвый груз, который должен быть сведен к минимуму. Как и современная

\* О полемике между П. Барохой и Ортегой-и-Гассетом о романе и, в частности, о Достоевском см.: Баэно В. Е. Эмилия Пардо Басан и русская литература в Испании. Л., 1982, с. 131—135.



живопись, современный роман должен быть рассчитан на созерцание, а не потрясать читателя своей действенностью. Интерес лишь организует созерцание, ограничивает и ограждает его, «вооружает известной перспективой внимания». Роман нуждается в минимуме действия, для того чтобы пробудить в читателе способность созерцания и воображения, вовлечь его в специфический, воображаемый, замкнутый мир, который принципиально отделен от действительности, с ее политическими, идеологическими и всеми другими интересами внешней, внероманной жизни, неподвластен какому-либо влиянию реальности. Ибо романским душам незачем походить на реальные, главное орудие их создания — воображение, которое по своим законам строит мир, обладающий априорной очевидностью, но несходный с реальным. Назначение романиста — придумывать не действия, а интересные души, и именно в этом состоит будущее романа.

Слабые черты концепции Ортеги особенно явственно дают себя знать при решении им вопроса о соотношении содержания (которое он отождествляет с материалом) и формы в искусстве (противоположном охарактеризованному выше решению того же вопроса в раннем эссе «Адам в раю»). «Произведение искусства, — пишет теперь Ортега, — в большей степени живо своей формой, а не материалом. Именно структурой, внутренним строением обязано оно исходящему от него тайному очарованию» (с. 274). Соответственно Достоевский оценивается им не как писатель — «пророк», а всего лишь как «великий преобразователь техники романа, крупнейший новатор романной формы». Отрицая реализм Достоевского, жизненность созданных им образов, Ортега утверждает, что герои романов русского писателя не имеют ничего общего ни с автором, ни с реальной жизнью. Подобное распространенное у читателя и в критике представление — «чистая магия и фантазмагория». В романах Достоевского, утверждает Ортега, «трезвый ум наслаждается космогонией образов, не воспринимая их, однако, всерьез...». В них господствуют не страсти или близкий темпераменту автора демонический экстаз, а холодная ясность мысли. Эти особенности интерпретации Достоевского не мешают Ортеге верно почувствовать свойственный Достоевскому диалогизм, стремление сбить читателя с толку, несопадение реальной психологии героев и их предварительной авторской характеристики, близость построения романов Достоевского (в которых время и пространство действия сведены к минимуму) к построению трагедий классицизма. Но в то же время истолкование Ортеги ведет к дереализации искусства Достоевского, к отрицанию глобального характера поставленных в нем социальных и нравственных вопросов человеческого бытия, их значения для настоящего

и будущего. Близкие этому противоречия дают себя знать и в интерпретации Ортегой «Дон Кихота» и романной эпопеи М. Пруста.

Очевидно настойчивое желание Ортеги связать свои выводы в «Мыслях о романе» с положениями, сформулированными им на примере эволюции живописи XX века в «Дегуманизации искусства». Недаром эти работы были напечатаны вместе: они должны были, по замыслу автора, восприниматься как единое целое. Однако на деле единство концепции обеих этих работ лишь относительно. Несмотря на герметичность построения, постулируемую Ортегой, стержнем романа ему все же пришлось объявить образы персонажей, человеческие души. И хотя Ортега стремится провести принципиально границу между условным, воображаемым пространством романа и окружающим его более широким миром реальной жизни, разомкнуть оба эти пространства полностью ему не удастся. Тот минимум действия, который он не может не признать необходимостью для построения романа, равно как и требование минимума жизнеподобия романного мира и пусть интересных, причудливых, но все же доступных пониманию читателя романских человеческих душ (без чего их присутствие не может вызвать живого, трепетного отклика), делают «дегуманизацию» романа — пусть хотя бы самого ультрасовременного — лишь относительной. При любой степени дистанцированности от живой жизни герой романа и повествование о нем не могут, как чувствует сам Ортега, утратить с ней связь и стать объектом кантовского чистого, незаинтересованного созерцания, всего лишь игровым объектом, представляющим собой причуду воображения и имеющим для художника и читателя чисто спортивный интерес. Преобразование эстетики романа в духе подобных модных постулатов модернистского искусства отнюдь не способствовало бы на деле новому расцвету жанра романа и не открыло бы для его развития новых путей, а привело бы к еще большему усилению тех тенденций, которые, по признанию самого философа, неизбежно ведут к упадку романа как жанра. Этого мало: постулируя герметичность, «замкнутость», «обособленность» романа, Ортега сам подчеркивает условность этой замкнутости. «В роман, — заявляет он, — входит практически все — наука, религия, риторика, социология, эстетика, — однако все это и многое другое, заполнив объем романного тела», в конечном счете теряет непосредственное прямое значение и должно раствориться в атмосфере романа. «Другими словами, в романе можно обнаружить любую социологию, но сам роман не может быть социологическим» (с. 295). Под этими фразами Ортеги будет готов подписаться любой противник дидактизма в искусстве, который считает первым и решающим условием литературы — художественность. Если обратиться к истории русской эстетики XIX века, то мы легко можем найти не только

склонные; но и почти тождественные формулировки у Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Ф. И. Буслаева (см. полемику Чернышевского с Дружининым и другими представителями русской «эстетической критики» о Белинском в «Очерках гоголевского периода русской литературы»).

Концепция «дегуманизации искусства» и теория романа Ортеги-и-Гассета вызывают с конца 50-х годов все более растущие возражения молодого поколения испанских писателей. В частности, против основных идей «Дегуманизации искусства» и теории «герметического» романа горячо выступал представитель новой школы испанского социального романа Хуан Гойтисоло, выдвинувший в противовес взгляду Ортеги обращенный к современному испанскому роману лозунг — «гуманизироваться или погибнуть»\*. Трагически оценивая многолетний, тяжелый разрыв между творчеством испанских писателей и вопросами, которые волновали и волнуют сегодня миллионы испанцев, Гойтисоло готов видеть в авторитете Ортеги одно из препятствий демократическому обновлению романа.

Однако при всей справедливости полемических замечаний Гойтисоло не следует забывать (и на это верно указывают такие советские исследователи Ортеги, как К. М. Долгов, О. В. Журавлев, И. А. Тертерян), что Ортега видел свою главную задачу не в том, чтобы предписывать испанскому искусству определенные рецепты и рекомендации, а в обобщении его исторического опыта. И при этом, как мы старались только что показать, он сам колебался в оценке процесса дегуманизации современного искусства — историческое ли здесь завоевание или «сумерки» искусства. К сказанному следует добавить, что теория дистанции между зрителем (или читателем) и литературным персонажем имеет определенные точки соприкосновения не только с романами его современников (например, Рамоном Гомесом де ла Серна), но и с такими крупными художественными явлениями XX века, как живопись Пикассо или драматургия Б. Брехта, со свойственным им «эффектом отчуждения». Все это побуждает нас сегодня, не отказываясь от критического подхода к наследию Ортеги, более глубоко, вдумчиво и дифференцированно оценить его сильные и слабые стороны.

## 8

Наряду с «Дегуманизацией искусства» наиболее сенсационный успех из сочинений Ортеги выпал на долю книги «Восстание масс» (1929—1930). Книга эта была после выхода в свет сразу же переве-

\* См. Алонсо Д. Дегуманизация искусства (1962); Гойтисоло Х. Ортега и роман (1959). — В кн.: Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейск. лит. XX века. М., 1986, с. 281—285.

дена почти на все языки мира, и о ней существует обширная научная литература. Однако с самого появления в печати она подвергалась и до сих пор подвергается различным и противоречивым интерпретациям, нередко находящимся в глубоком противоречии с намерениями автора и содержанием самой книги. Постараемся хотя и сжато, но с возможной точностью и полнотой изложить ее главное содержание.

«Восстание масс» посвящено анализу той тревожной европейской общественной ситуации, которая сложилась, по мнению Ортеги, к 20—30-м годам XX века. Оценивая итоги XIX века, философ считает, что он принес человечеству огромные плодотворные завоевания. Главными из них были победа политической демократии и парламентаризма, а также невиданное ни в одну из прошлых эпох мировой истории развитие техники. Но в начале XX века со всей очевидностью обнаружилось, что он создает новую, несходную с XIX веком историческую ситуацию, ситуацию, которая резко отличает его не только от девятнадцатого, но и от всех прежних веков мировой истории.

Наиболее наглядный и очевидный показатель происшедшего исторического сдвига Ортега усматривает в огромном увеличении численности той людской массы, которая окружает человека XX века и которая не может не броситься в глаза каждому беспристрастному наблюдателю повседневной жизни новой эпохи. Девятнадцатый век не только способствовал развитию науки и техники, но и в несколько раз увеличил население земли, а особенно больших городов. И вместе с тем, создав новые, почти безграничные источники богатства и комфорта, он дал большой массе людей ощущение легкости жизни, лишил ее нравственной требовательности к себе, чувства ответственности перед настоящим и будущим, уважения к труду и традиционным нормам общественной морали. Этот исторический феномен Ортега называет «восстание масс» («*la rebelión de las masas*»), подчеркивая, что охарактеризованная им новая для европейской жизни историческая ситуация имеет как свои положительные (подъем техники, создание новых потребительских благ, условий большего комфорта, облегчение культурного обмена и возможности сношений между различными частями света), так и свои резко отрицательные стороны, свидетельствующие о глубоком историческом кризисе, переживаемом современным человечеством.

При этом важно отметить, что термин «восстание масс» не совпадает в понимании Ортеги (я это он многократно подчеркивает на протяжении всей книги) с понятием революции, а сам термин «масса» — с рабочим классом, крестьянством (и вообще с трудящимся населением). Человек массы, ставший хозяином современной жизни, в понимании испанского философа — человек-собственник,

лишенный всякого чувства достоинства. Он вполне удовлетворен, благополучно живя как все, ощущая себя посредственностью. Поэтому человеком массы, в понимании Ортеги, может быть и аристократ, и фабрикант, и чиновник, и даже самодовольный цеховой ученый-специалист. Ибо человеком массы его делает не его социальная принадлежность к определенному общественному классу — низшему или высшему, не место его в существующей общественной иерархии, а глубокая его психологическая посредственность, порожденная привычкой к комфорту и потерей положительной нравственной ориентации. Именно благодаря этому он доволен существующим положением вещей, чувствует себя вполне удовлетворенным своей посредственностью и не желает быть (а тем более стать!) другим.

«Восстание масс» укрепило в глазах многих критиков (в том числе и в нашей стране) представление об Ортеге как о консерваторе аристократе и поклоннике элитарного строя. Между тем именно в этой книге Ортега прямо заявляет, что элита, которую он имеет в виду, существует в каждом классе — и у аристократии и у трудящихся (в том числе рабочих). Элита — это то меньшинство, которое составляет высшую в умственном и нравственном отношении часть данного класса и которая способна к движению и исторической инициативе. Именно поэтому, и *только поэтому* (а не в силу социальных или сословных привилегий), она образует всегда существовавший в прошлом и необходимый обществу также в настоящем и будущем культурный слой, историческая обязанность которого состоит в выполнении не своих узкоэгоистических, а общенациональных и общечеловеческих задач.

Таким образом, «духовный аристократизм» Ортеги обращен своим острием не против трудящихся, а против строя всякой жизни, нивелирующей человека, превращающей его в сытого и самодовольного, лишённого совести «человека массы», интересы которого всецело связаны с защитой легкого и комфортабельного существования, основанного на безответственности и безразличии к высшим нравственным нормам.

Считая положение современного ему буржуазного «массового» общества 20 — 30-х годов критическим, Ортега рассматривает разные противостоящие ему альтернативы. Одной из таких альтернатив является фашизм, которому (начиная с сорелевской «action directe») Ортега дает уничтожающую оценку. Культ силы в политике он называет «Великой вольной хартией» варварства. Но и большевизм, символом которого для Ортеги является имя Сталина, да и вообще любые революции не способны, по его мнению, вывести общество из тупика. При этом примечательно, что Ортега дает в своей книге,

несмотря на отрицание революционных средств борьбы, весьма высокую оценку первого пятилетнего плана в СССР, но считает (не без основания!), что план этот не будет выполнен в силу отсутствия для этого пока в стране необходимых предпосылок.

Особое значение Ортега придает вопросу о единстве человеческой истории и непреходящей ценности накопленных ею традиций. Отвергая шпенглеровскую концепцию «заката Европы», Ортега доказывает, что ощущение заката, охватившее в начале XX века широкие круги европейской интеллигенции, не случайно возникло лишь в самой Европе, а не у народов других континентов. Это ощущение — показатель переживаемого Европой реального кризиса, но этот кризис отнюдь не означает конца европейской культурной традиции. Все культурные достижения, накопленные европейскими народами в прошлом, должны быть сохранены ими в настоящем и будущем. История вообще не знает эпох, когда ценные традиции прошлого навсегда и безвозвратно утрачивались: преемственность в развитии культуры и цивилизации (противопоставление которых Шпенглером Ортега отрицает) является универсальным законом истории. А потому рожденные XIX веком политическая демократия, парламентские учреждения, право на существование в них оппозиции, свобода личности, возникнув однажды, не могут и не должны исчезнуть. Их нужно сохранить и преобразовать соответственно потребностям будущего, более высокого этапа европейского и общечеловеческого развития. Современный кризис свидетельствует не о «закате Европы», а о необходимости для нее нового исторического возрождения.

Каков же путь, способный вывести Европу (следует заметить, что в понятие Европы Ортега включает не одну лишь географическую Европу, но и США, страны Латинской Америки и вообще все те мировые регионы, которые в своем развитии усвоили плоды европейской культурной традиции) из тупика массового общества и массовой культуры? В поисках этого пути Ортега обращается к истории Древнего Рима, воспользовавшись при этом рядом положений своей работы «Задача нашего времени» («El tema de nuestro tiempo», 1923). Древний Рим развивался путем постепенного сращения отдельных провинций в единую Римскую империю. Но, соединив в единый организм восточные провинции, он не уравнивал полностью политических прав своих отдельных частей и прекратил (после Цезаря) движение на запад. Цель, которую должна поставить перед собой переживающая нынешний кризис Европа, состоит в воссоединении разрозненных донныне европейских наций и государств в единое целое при свободе и равноправии всех его частей. Цель эта должна дать человечеству новый исторический импульс, пробудить его от спячки и вывести из состояния глубокого исторического

кризиса, в который погрузило ее торжество лишенного объединяющей идеи омассовленного общества.

Выдвигая в «Восстании масс» проект будущей единой, свободной Европы (при сохранении руководящей роли в решении задачи ее объединения мыслящего исторического меньшинства), Ортега уделяет особое, углубленное внимание проблемам нации и государства. При этом он категорически отвергает представление о национальном государстве как о расовом образовании, основанном на единстве в чистоте крови. Отвергая фашизм, Ортега доказывает, что скрепляющим элементом нации является единство культурно-исторической традиции. Она является отнюдь не продуктом расового отбора, но сложным, многосоставным историческим образованием, которое уже изначально создается часто людьми разных этнических групп, а в дальнейшем, в процессе исторической жизни, ее формирование, развитие и обогащение необходимо связано с увеличением пестроты этнических элементов, объединенных единством культурных традиций и национально-исторического самосознания.

Таким образом, при всей противоречивости исторической мысли Ортеги, отразившейся в подчеркивании значения и роли в истории культурной элиты и в противопоставлении эволюционного пути развития общества революционному, он остается в «Восстании масс» страстным поборником гуманизма, противником фашистского варварства и культа силы. А открытая и смелая антибуржуазность его трактата, блестящая, разящая сила многих его страниц, равно как и звучащая в заключительных главах вера испанского философа в непреходящее значение политической демократии, его защита культуры и стремление к европейскому единству, делают и сегодня этот политический памфлет Ортеги исторически важным и значительным документом в борьбе против разъединяющих человечество сил национализма и культурного одичания.

Если в «Дегуманизации искусства» (и в примыкающей к нему позднейшей статье «Искусство в настоящем и в прошлом») Ортега изложил свое понимание основных тенденций развития искусства XX века, чутко уловив при этом многие характерные черты искусства буржуазного авангарда, а «Восстание масс» явилось вершиной его социально-культурологического анализа прошлого и настоящего европейского общества, равно как и размышлений философа над возможными перспективами его дальнейшего развития, то в «Этюдах о любви» (1926—1927; отд. изд. 1940) перед нами Ортега психолог и моралист. Как и во многих других случаях, Ортега развивает свою мысль полемически. Сто лет тому назад Стендаль в знаменитой книге «О любви» (1822) выдвинул идею любви «кристаллизации», которая окутывает предмет любви целым миром

воображаемых свойств (подобно тому как покрывается причудливыми кристаллами ветка, попавшая в соляные копи Зальцбурга). Оспаривая стэндалевское «психологическое» объяснение любви, Ортега (подобно Владимиру Соловьеву в его известной статье «Смысл любви») предлагает вернуться к более глубокому, платоновскому ее пониманию как стремления любящего к совершенству, воплощенному в другом человеке, в котором он усматривает нечто «замечательное, превосходное, высшее». Инстинктивное, физическое влечение переплетено в любви с более высоким, душевным (и даже духовно-интеллектуальным). Поэтому-то любовь родственна одержимости, экстазу, мистическому порыву. Как мистик, во внутреннем мире которого постоянно живет бог, любящий всегда сосредоточен на предмете своей любви, застилающем от его глаз остальную вселенную. Его влюбленность сродни иступлению, чарам, магии, состоянию гипноза. Причем глубочайшей ошибкой было бы считать, что выбор в любви (да и вся наша жизнь вообще, как ошибочно полагали философы со времен Декарта) регулируется сознанием. Человек лишен свободы воли; свои идеи он получает, вступая в мир, «готовыми и сложившимися в темных, бездонных глубинах подсознания». Его существование иррационально, а роль человеческой воли ничтожна. В силу своей произвольности сердечные пристрастия обнажают истинное, истинное лицо человека, которое с еще большей силой проявляется в его метафизических устремлениях, то есть в том итоговом, основном ощущении, которое рождает в нем мир. Эти метафизические устремления — основа и опора остальных устремлений личности, определяемых заложенным в ней изнутри проектом. Это относится не только к отдельному человеку, но и к целому поколению, народу, расе, к которым человек принадлежит. Выбор в сфере любви определяется у всех них подсознательными глубинами сознания, а потому он служит «критерием и средством познания сокровенной сущности человека», поколения, народа. Именно он сощляетает из обстоятельств людской жизни «человеческую судьбу». Доказательство обусловленности выбора в сфере любви глубинными свойствами человека — в том, что выбор этот в обществе можно привести к известному «усредненному» знаменателю: каждое поколение и раса отдает предпочтение определенному мужскому и женскому типу. Таким образом, решающей силой жизни остается средний человек — от него зависит здоровье нации; назначение же выдающихся людей — «направлять вверх инерцию толпы». В целом человеческая история — «внутренняя драма, которая совершается в душах». Причем, в отличие от представления Дарвина, выбор в любви диктуется не половой отбор, а «сокровенные идеалы, поднимающиеся из самых глубин личности».



Такова лишь основная, руководящая нить «Этюд о любви». Как всегда у Ортеги, развитие ее сопровождается множеством отступлений и блестящих исторических характеристик, которые придают главную прелесть его размышлениям. Но богатством этих отступлений и характеристик читатель насладится сам, обратившись к чтению трактата; поэтому мы не будем здесь на них останавливаться. В заключение обратим лишь внимание на изложенное в трактате эстетическое кредо философа — на то, как изменился с годами его взгляд на соотношение искусства и действительности. В более ранних статьях 20-х годов испанский философ под влиянием идей неокантианства подчеркивал условность нашего познания и неадекватность представлений человека о внешней реальности. Иначе Ортега судит теперь, освободившись от влияния кантианства. «Строго говоря, — читаем мы в «Этюдах о любви», — никто не видит реальности такой, какая она есть. <...> Тем не менее мы полагаем, что наше восприятие адекватно отражает реальность (курсив мой. — Г.Ф.) и позволяет сквозь призрачный туман вскрыть скелет мира, великие тектонические складки. <...> То, что мы называем гениальностью, на самом деле всего лишь редко встречающаяся чудесная способность расширять просвет в этом тумане фантазий и воочию видеть новый, дрожащий от пронзительной наготы сколок доподлинной реальности». Приведенные слова Ортеги — убедительнейшее свидетельство того, что к концу своей жизни он, прорвавшись сквозь частокол прежних предубеждений, внушенных ему критикой испанского натурализма и предрассудками кантианской эстетики, вплотную приблизился к более глубокому решению вопросов гносеологии и к обоснованию эстетики реализма в искусстве.

## 9

В последние годы жизни Ортега читает лекции в Испании и США и создает ряд крупных философских сочинений, многие из которых были напечатаны им при жизни лишь частично, а в полном виде вышли посмертно («Человек и общество», «Что такое философия?» и др.). К этому же периоду относится создание его (также незаконченных) искусствоведческих работ о Веласкесе и Гойе (обработанная для печати часть их была издана автором в 1950 году).

Испанское искусство — мрачное величие Эскориала, живопись И. Сулоаги, Эль Греко, Веласкеса, Гойи, испанская национальная драма и театр — притягивало к себе внимание Ортеги на протяжении всей жизни (об этом свидетельствуют уже такие эссе 1910—1911 годов, как «Адам в раю» и «Три картины о вине»). Он глубоко гордился величием испанской живописи XVII века, полагая, что испанское классическое искусство имело свой, особый характер,

особый путь развития, отличный от развития живописи в Нидерландах, Германии, Франции и Англии. Не случайно поэтому, в то время как искусство других европейских школ живописи — искусство Джотто, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициана, Рубенса, Пуссена, Э. Манэ и других художников-импрессионистов (особенно им любимых), Сезанна — притягивало к себе интерес Ортеги лишь от случая к случаю, углубленным занятиям Веласкесом и Гойей он посвятил несколько последних лет жизни.

«Веласкес — наш художник. Он вымостил дорогу, по которой пришло наше время», — писал Ортега уже в «Трех картинах о вине», характеризуя здесь Веласкеса как первого «великого атеиста», «колоссального безбожника» в искусстве, подготовившего своей кистью условия бытия для времени, в котором «нет богов» (с. 93). В отличие от Тициана и Пуссена, каждый из которых оставался религиозной личностью, Веласкес, согласно концепции Ортеги, подобно Сервантесу, низвел искусство с неба на землю. Лишив вещи «сияющего нимба их идеального значения», он открыл путь человечеству от идеалов вещей к самим вещам, открыл путь к наслаждению «мужеством, упорством, физической силой», к ощущению «братства» всех «живых существ».

Эта высокая оценка Веласкеса как революционера в искусстве сохраняется в итоговых очерках Ортеги о нем. Характеризуя в них пессимистически современность как сумерки искусства, Ортега считает, что период наибольшей посмертной славы Веласкеса составлял период импрессионизма — период с 1880 по 1900 год. С исходом импрессионизма в живописи исторически закономерно падает и слава Веласкеса, искусство которого в истории европейской живописи было первым по времени «мятежом против красоты».

В концепции, положенной в основу монографии о Веласкесе, получил прямое отражение последний период развития философии Ортеги — та ее ступень, которую он называл философией «исторического» разума. Всякий индивидуум, считал в это время Ортега (как мы уже знаем), — продукт определенного места и времени, обусловивших — независимо от его воли — историческую перспективу его отношения к миру. Это полностью относится и к такому художнику, как Веласкес. «Индивидуум, — утверждает по этому поводу Ортега, — воспринимает структуру коллективной жизни, предшествующую его рождению. Он может ее усвоить или, напротив, отбавиться на борьбу с нею, но и в том и в другом случае он носит ее в себе, она входит в состав его личности. Это с наглядной очевидностью подтверждается судьбой художника. Хочет он того или нет, он вынужден отправляться от ситуации, в которой находится искусство, когда он начинает свою работу, и ситуация

эта — результат художественного опыта, накопленного за века. Несомненно, что произведение искусства — это творческий акт, новшество, свобода. Но непременно — внутри территории, ограниченной веками предшествующего искусства» (с. 497—498).

До конца XVIII века руководящую роль в европейской живописи играло итальянское искусство. Его влиянию подчинялась живопись всех народов Европы, в том числе Испании. Но в итальянском искусстве господствовало стремление не к изображению объективных форм реальных вещей, а стремление к формальной художественной красоте. После первых опытов периода Джотто художественные формы все более и более получают в ней перевес над объективными. В соответствии со скрытым, глубинным слоем желаний человека целью в живописи и скульптуре становятся поиски не реальности, а красоты. Впоследствии стремление к красоте с годами ведет к деформации образов реального мира в искусстве и к господству стилизации, которое порождает в качестве формы художественного протеста свою противоположность — натурализм. Таким натуралистом был Караваджо, противопоставивший выродившейся стилизующей и манерной живописи своих предшественников будничные сцены простонародной жизни — «бодегонес». Вместо богов и монархов он стал смело изображать плебс, сделав излюбленным местом действия таверну, погребок и кухню. Веласкес начал свой путь в живописи с продолжения традиции Караваджо. Позднее переходит от изображений вещей такими, какими они должны быть, к изображению вещей, какие они суть. Современник «философии разума» Декарта и рационалистической политики Ришелье, тяге к изображению Красоты он предпочитает (так же как они) драматическое столкновение с действительностью. И лишь благодаря этому живопись, обретая полную самостоятельность, становится живописью, в которой глаз зрителя наслаждается не красотой предмета, а тем, как он написан. И «вплоть до начала XIX века не было второго художника, который столь же неукоснительно оставался верным тому, что считал своей главной задачей: «...спасти окружающую нас бренную действительность, навек запечатлеть мимолётное» (с. 507). В этой новой ориентации его живописи — исторический подвиг Веласкеса\*. Само положение его придворного живописца, опутанного вытекающими из этой должности бесчисленными стеснениями, спо-

\* Оценку «оптической революции», произведенной в живописи Веласкесом, Ортега в более широкой культурно-исторической и эстетической перспективе рассматривал еще в статье 1924 года «О точке зрения в искусстве»: «До сих пор зрачок художника покорно вращался, как Птолемеи светила, по орбите вокруг предметов. Веласкес дерзотливо устанавливает неподвижную точку зрения», останавливая зрачок. «...В результате вместо округлого тела возникает лишь поверхность, остановившая взгляд» (с. 197).

собствовало рожденному им новому пониманию живописи как искусства редуцированной от реальности «чистой» видимости, «живописи только для зрения» (с. 509). Искусство это представляет собой, по Ортеге, не реализм или натурализм, а сведение тел к визуальным сущностям, цветовым фантазиям. Благодаря этому гениальному открытию Веласкеса испанская живопись обрела свою национальную самобытность, резко отделилась от итальянской. Впоследствии по пути, открытому Веласкесом, пошли в конце XIX века импрессионисты.

Веласкес для Ортеги не только создатель живописи как мира чистой видимости, где гениальное артистическое мастерство художника, его способность создавать зримую иллюзию внешнего мира в его текучести и преходящести становятся самоцелью. «Есть в его картинах печаль, серьезность, суровость, словно бы осуждающие всякое веселье». Отсюда — ценность искусства Веласкеса не только для импрессионистов, но и для художников середины XX века, «столь упорно старающихся показать безобразную изнанку ковра, именуемого жизнью» (с. 514).

В отличие от неизменного восхищения Веласкесом отношение Ортеги к Гойе было более сложным. Это отчетливо ощущается в печатаемом в настоящем издании фрагменте «Гойя и народное».

Ортега подчеркивает, что развитие Гойи шло очень медленно и что «светлой головой он не отличался» (с. 515). Выходец из далекого арагонского селения, он начал с картин, в которых господствовал стихийный художественный порыв, характерный для большинства испанских живописцев, — порыв, не умеренный «системой торможений и запретов». После переезда в Мадрид в картонах на темы времен года и других сельских сцен под влиянием первого соприкосновения с придворным миром «начинает проявляться тот Гойя, каким он мог и должен был быть» (с. 515). И лишь четырнадцать лет спустя, в 1790 году, когда он, возвращаясь в аристократическом обществе, завязывает дружбу с крупными интеллектуалами того времени, для художника начинается пора нового взлета. А еще через пятнадцать лет, когда в Испании сказываются последствия французской революции, Гойя черпает из тайников души новое вдохновение. Так, начав свой путь с несколько традиционной и условной народности своих «бодегонес», Гойя приходит к сложному, драматическому расщеплению между «душой народного» (с которым связывали его происхождение и юные годы) и представлением о иных, высших, порою несколько призрачных нормах, отрывающих его от родной стихии и внушающих обязательство перед самим собою — жить жизнью души и интеллекта. «Вырвавшись из традиций, в том числе и из традиций живописи, в которых он жил до этого... Гойя

высвобождает и как бы пробуждает от спячки свою самобытность» (с. 533). Обгоняющие друг друга стремительные новшества и дерзания (совпадающие всякий раз с переходом Гойи в новую социальную среду) ведут к появлению его великой живописи, где он «достигает пределов искусства». Но при этом временами не понятое современниками новаторство ведет к «патологии» трагически замкнутого в своей глухоте и осужденного из-за этого на томительное одиночество художника, — разрыв Гойи со своей средой болезненно отзывается в его душе, рождая в его искусстве порою «маниакальный произвол».

Эстетическое и культурно-философское наследие Ортеги-и-Гасета имеет выдающееся историческое значение. Оно, без сомнения, сохраняет непреходящую ценность не только для испанской, но и для всей мировой культуры. К сожалению, как было указано выше, идеи Ортеги зачастую интерпретировались, не только у нас, но и за рубежом, ошибочно и упрощенно. Вырывая из контекста отдельные мысли философа, его пытались (и пытаются нередко до сих пор) представить то апологетом «дегуманизации искусства», то «духовным аристократом», презирающим простого человека, сторонником элитарности в жизни и в искусстве. Между тем на деле Ортега был не апологетом тех болезненных явлений бытия и искусства XX века, о которых он писал, но чутким сейсмографом и барометром, глубоким и проницательным диагностом своей переходной эпохи. Либеральный демократ и гуманист, убежденный и верный хранитель всех лучших традиций испанской и мировой культуры, он был вместе с тем сыном своего времени, стремившимся понять основные его нужды и тенденции, наметить пути от настоящего к будущему. В сущности, именно к историческому будущему, к нам, людям сегодняшнего дня, обращена вся философия истории Ортеги. Он был полон тревоги за настоящее и стучался в двери будущего. Показать ценность наследия Ортеги для решения насущных задач нашей сегодняшней политической, философской и эстетической мысли — такая задача настоящего издания, первого серьезного издания избранных сочинений Ортеги на русском языке. Мы не сомневаемся, что за ним последуют другие, более полные издания сочинений великого испанского гуманиста XX века, знакомство с которыми углубит наше понимание прошлого и настоящего, будет способствовать процессу очищения нашего общества и культуры и даст благородный импульс их дальнейшему обогащению и развитию к свободе и к свету.

---

---

## ЛЕТНЯЯ СОНАТА

---

---

Некоторые люди словно бы явились из далекого прошлого. Случается, что нам даже легко определить, в каком веке им следовало бы родиться, а про них самих мы говорим, что это — человек эпохи Людовика XV, а тот — Империи или времен «старого режима». Тэн преподносит нам Наполеона как одного из героев Плутарха<sup>1</sup>. Дон Хуан Валера весь из XVIII века: холодная желчность энциклопедистов и их же благородная манера изъясняться. Дух этих людей словно выкован в другие эпохи, сердца принадлежат давно ушедшим временам, которые они умеют воссоздать куда ярче, чем вся наша историческая наука. Эти чудом сохранившиеся люди обладают очарованием прежних дней и притязательностью изысканных подделок. Дон Рамон дель Валье-Инклан — человек эпохи Возрождения. Чтение его книг наводит на мысли о людях тех времен, о великих днях истории человечества.

Я только что прочитал «Летнюю сонату» и представлял себе ее автора широкоплечим, плотным, с мясистым лицом и лбом в складках, словно он из рода Борджиа<sup>2</sup>, свирепые инстинкты переполняют его, а в часы досуга он, забавляясь, скручивает жгутом железный прут или кулаком ломает подкову, как, по рассказам, делал это сын Александра VI. Плотская любовь и ненависть неразлучно слиты в героях «Летней сонаты», — они картинно красивы и без труда достигают желаемого. Такими, вероятно, были Бенвенуто и Аретино. Доблестные герои *risorgimento*<sup>3</sup> умели

приправить галантной извращенностью свои чудовищные повествования. Но автор книги ни в чем не походит на эти великолепные экземпляры человеческого рода: он тощий, невообразимо тощий, с длинной бородой таинственно иссиня-черного, даже лилового оттенка, над которой поблескивают стекла замечательного пенсне в черепаховой оправе.

Дон Рамон дель Валье-Инклан особенно любит изображать предметы более всего противные той морали, что преграждает путь дерзкой отваге и насквозь пропитала людские сердца, скучной английской морали, возможно немного сентиментальной, но полезной для повседневного обихода и спокойствия в государстве. В «Летней сонате» маркиз Брадомин, этот Дон-Жуан, «католик, некрасивый и сентиментальный», предается любви с креолкой, у которой прекрасные глаза и тайный грех, «великолепный грех античных трагедий». Стремительно, словно промчавшийся на горизонте гаучо<sup>4</sup>, врывается в повествование некий мексиканский разбойник Хуан Гусман, на совести которого не одно убийство и за чью «великолепную голову испанского аветуреро была назначена награда». «В XVI веке Хуан Гусман завоевал бы права дворянства, сражаясь под знаменами Эрнана Кортеса... Его кровавые подвиги — это именно те деяния, из которых в прежние времена могли вырасти эпосы. В наши дни это бывает все реже, ибо в душах наших нет прежней пылкости, стремительности и силы». Воскрешая героев Макиавелли, автор не довольствуется дифирамбами, — он преисполнен к ним нежности и умиления.

Вполне верю, что сеньор Валье-Инклан при случае ощущает, как поднимается у него в груди тоска по вольной, подвластной лишь инстинктам жизни и даже, возможно, появляется желание подлить в кувшины на пиру *santarella*<sup>5</sup>, любимого в семействе Борджиа яда, но закон есть закон, и сеньор Валье-Инклан по доброй воле довольствуется лишь любовью к этим временам и к этим людям, словно бы к своим кровным родственникам. И вот некая реакция духовной алхимии превращает Валье-Инклана, человека *quattrocento*<sup>6</sup>, в человека, поклоняющегося Возрождению, а идеалы его предстают перед нами изувеченными манерным и порочным культом. Печальна судьба несовременных

людей! Заратустра<sup>7</sup> по своему складу был всего лишь человеком, поклоняющимся индивидуализму в наши жалкие времена демократии.

Но сеньор Валье-Инклан обладает и другими качествами, которые делают из него редкостного художника, создание совсем других исторических эпох.

Ныне мы все погружены в печаль: кто скрашивает ее доброй улыбкой, кто изливает жалобы и так переполнен дурными предчувствиями, что сердце сжимается; но в искусстве пессимизм играет с нами злую шутку. Все творения французских натуралистов — сплошная пространная жалоба, жалобное рыдание над судьбой обездоленных. Диккенс проливает слезы над нищими духом. Русские романисты изображают только лохмотья, голод и всяческие низости. Искусство, родившееся танцуя, стало угрюмым и ворчливым и еще более усугубляет наше жалкое существование неврастеников. Художники, возможно предчувствуя сумерки истории, стали неблагоприятными и, как отвергнутые пророки, злыми. Самые разные трудности в борьбе за существование осадили фантазию писателей и добились права гражданства в литературном творчестве. Современный роман, начиная с великого должника Бальзака, — это сплошь описание жизни болезненной и нервной от безденежья, от безволия, от некрасивости, от хилости или отсутствия таких моральных качеств, как чувство чести или здравый смысл. Это все литература об ущербности жизни.

Литература, которую творит сеньор Валье-Инклан, напротив того, полна жизненных сил, вовсе не стремится к глубоким постижениям мира, красива, как безделушка, и к тому же еще забавна — вереницы бледных умирающих женщин, необычайная изысканность бесед, словно разговор в Версале, рыцарская и любовная мощь героев, — но я не скажу, чтобы эта литература вселяла бодрость и придавала силы, это было бы неверно. Персонажам «Летней сонаты», когда они хотят насладиться жизнью, не приходится бороться с мелкими неудобствами, которые создают суровые сморщенные басни современной морали, и поэтому чтение книги захватывает, дает душе отраду и вдохновение. На этих вдохновенных выдумках нервы отдыхают от повседневной печали.

Такое приятное расположение духа восхитительно! Не видеть в нашем печальном краю ничего, кроме



мускулистых дерзких рук и безумств любви, уже само по себе далеко не обычно.

Как-то на этих днях я искал этому объяснения и, читая книжку в желтой обложке, выписал в предназначенный для подобных целей блокнотик, что Анатоль Франс говорит о Банвиле: «Возможно, из всех поэтов он меньше всех думал о сущности вещей и о положении людей. Его оптимизм, сформировавшийся благодаря полному незнанию общих законов, был великолепен и незыблем. Ни на мгновение горечь жизни и смерти не касалась уст этого очаровательного сочетателя слов»<sup>8</sup>. Только так можно понять то, о чем говорит сеньор Валье-Инклан в наши такие малокровные и упорядоченные времена, когда и желания не достанет для великих пороков и крупных преступлений.

Да, автор «Записок маркиза де Брадомина» — человек другого века, камень, оставшийся на поверхности земли от других геологических периодов, позабытый, одинокий и совсем ненужный нашей промышленности.

И такой жребий проявляется не только в его приятии или неприятии людской морали, но и в самом его искусстве, которое более сходно с искусством ювелира, нежели литератора от нынешней литературы; а иногда целые страницы у него заволакивает туман жеманства. Но прежде всего это изысканное и превосходное искусство: художник с тщанием благоразумных девственниц поддерживает в глубинах своего сознания огонь в том светильнике, о котором говорит Рескин, — в светильнике жертвенности<sup>9</sup>.

Бывали эпохи упадка, когда какой-нибудь народ, наследник поразительной, высокой культуры, опьяненный ее совершенством и утонченностью, заболев, видимо, манией величия, как случается при любом аристократическом вырождении, изъявлял готовность отказаться от привычных и спокойных радостей и от всего, что необходимо, ради создания чудеснейших вещей; тем самым этот народ принес свои богатства и свою жизнь на жертвенник великолепия. Вот это и есть дух жертвенности; этот дух неистовых эстетических желаний не заботится, например, о том, что часть орнамента будет удалена от взоров и что нет смысла делать ее из драгоценных металлов и пород дерева и вкладывать в нее большой и кропотливый труд.

Как далеки от нас те времена, когда мастер тратил всю свою жизнь — напряженную жизнь, исполненную страстей и красоты, — на работу в самой темной части величественного и долговечного купола! Такие мастера теперь большая редкость!

По-видимому, в XIX веке наши авторы чаще черпали вдохновение в прагматическом красноречии и искусно выстроенных театральных перспективах, чем в простом самозарождающемся искусстве. Художественное творчество перестало быть насущной потребностью, расцветом сил, избытком высоких устремлений, бастионом духа и превратилось в заурядное, благоприобретенное, признанное обществом ремесло; писать стали ради привлечения читателей.

Изменяя конечную цель литературного труда, изменили и его первопричину, и наоборот. Стали писать, чтобы заработать, зарабатывали тем больше, чем большее число сограждан читало написанное. Сочинитель достигал этого, льстя большинству читателей, «служа им идеалом», как сказал бы Унамуно, для них привлекательным; но ведь и сам писатель был создан публикой. И служение литературе стало необременительным, общедоступным. Нет уж теперь людей, которые, садясь писать, украшали бы обшлага рукавов кружевами, как, по слухам, делал Бюффон. Высокий стиль умер. Кто мог по четверть часа размышлять над тем, куда поместить прилагательное — поставить ли его перед существительным или позади него? Флобер и Стендаль; один — человек богатый и одержимый, другой — гордец, писатель, не понятый современниками.

«Вся литература прошлого века, — утверждает Реми де Гурмон, — великолепно отвечает тенденциям, естественным для демократической цивилизации; ни Шатобриан, ни Виктор Гюго не смогли преодолеть закон, по которому стадо бросается на зеленеющий, покрытый травой луг и оставляет после себя лишь голую землю и пыль. Очень скоро стало ясно, что украшать ландшафты, предназначенные для народных опустошений, бесполезно, и появилась литература, в которой отсутствует стиль, подобная широким вытоптаным дорогам, вдоль которых нет ни травинки, нет тени, нет журчащих источников»<sup>10</sup>.

Конечно, я не стану утверждать походя на этих страницах, что «*bello estilo*»<sup>11</sup> воистину мертв, и не

стану оплакивать его царственный труп. Это предмет для долгого исследования, и, чтобы его обсуждать, нужно предварительно уточнить и очистить от лишних наслоений значение и понимание кое-каких терминов, на которые налипло много пустых идей.

Но вернусь к сеньору Валье-Инклану.

Демократизму не удалось приблизить к нам душу сеньора Валье-Инклана, отставшую на несколько веков. Глухой — по крайней мере по сей день! — к шуму нынешней жизни, он все еще обожает фамильные гербы, воскрешающие в памяти дворянские легенды и смелых людей, выходивших в одиночку навстречу многочисленным врагам и, как Игнатий Лойола, обращавших в бегство сотни солдат<sup>12</sup> и презиравших простоллюдинов и законы; сеньор Валье-Инклан хранит в памяти ослепительные воспоминания о роскошных, блестящих нарядах, о вошедших в историю драгоценностях, о героических поступках, о длинных звучных именах, которые сами по себе подобны хроникам, — воспоминания о тщеславных, многочисленных и запылившихся предметах режизита старой аристократии. И все эти нагромождения кастовых чувств и гордых иллюзий отражаются в его стиле и придают благородство почерку певца декаданса.

«Нинья Чоле сидела как божество, в экстатическом и священном спокойствии народа майя, такого древнего, благородного и таинственного, что, казалось, он переселился в эти края из глубин Ассирии...». И когда Брадомин решает отправиться в Мексику: «Я почувствовал, что в душе моей оживает, подобно некой Одиссее, прошлое моих предков — скитальцев. Один из них, Гонсало де Сандоваль, основал на этих землях королевство Новую Галисию, другой был там Великим Инквизитором, и у маркиза де Брадомина сохранились еще остатки майората, уцелевшие после многочисленных тяжб...» «Охваченный благоговейным волнением, взирал я на выжженный солнцем берег, где, опередив все остальные народы старой Европы, первыми высадились испанские завоеватели, потомки варвара Алариха и мавра Тарика». Все это примеры классически-декадентской литературы, превосходно подделанные жемчужины.

В «Летней сонате» есть страницы наверняка стоившие ее автору недель труда над словом и его местом,

недель бесчисленных перестановок и изменений. Он, без сомнения, много поработал, чтобы научиться как следует расставлять слова, чтобы прилагательные набрали особую силу и упругость. Валье-Инклан искренне и глубоко любит прилагательные; некоторые из них окружены у него истинным обожанием, и он испытывает сладостные чувства, занимаясь ими и помещая когда перед существительным, а когда после него, и делает это не просто как ему вздумается, а потому, что только на этом месте, и ни на каком другом, они играют всеми красками своих выразительных средств и становятся яркими и выпуклыми: он их перемешивает, приумножает, ласкает. В «Беатрис»<sup>13</sup> читаем: «Беатрис вздохнула, не открывая глаз. Руки ее были вытянуты на одеяле. Они были тонкие, белые, нежные, словно прозрачные». А в «Осенней сонате»: «Из шкафа донесся нежный и старинный аромат». Прелестная, слегка запылившаяся фраза, словно бы выпорхнувшая на свет из пудренных буклей парика!

Эта радость давать словам новое звучание, по-новому их соединяя, и есть последняя и основная черта стиля Валье-Инклана; отсюда же рождается и обновление испанской лексики и повышение ценности самих слов.

Валье-Инклан упорно высиживает свои образы, чтобы сделать их как можно свежее: «Луна изливала на них свое сияние, далекое и непостижимое, как чудо». В другом месте он говорит о раковинах на пелерине паломника, что «они покрыты патиной древних молитв», или про «золотой луч заката, который пронзает торжествующую листву, сверкающий и горячий, как копы архангела».

Рассматривая подобные сравнения, видишь, как влияют на сеньора Валье-Инклана иностранные авторы, и это очень забавно, хотя нельзя отрицать и того, что авторы эти оказывают на него влияние и разными другими способами. Наша обожаемая классическая проза была далека от таких уподоблений, от таких точных и молниеносных сближений, и, верная латинской традиции, она предпочитала некоторые почти аллегорические сравнения. Просмотришь множество страниц из «Оруженосца Маркоса» или из «Гусмана де Альфараче»<sup>14</sup>, позабытых книг в нашей литературе,—

и не сможешь сорвать ни одного цветка, ни одного образа. С другой стороны, истинно испанское сравнение, которое ведет свое происхождение от наших классиков и которое еще долго было в ходу у писателей прошлого века,— это полное сравнение всякой первичной идеи с вторичной, с которой она гармонично сочетается.

Причину этого простодушия мне не хочется называть, она и по сей день для многих ушей неприятна; испанские сравнения таковы, потому что изначально наша литература — и даже вообще язык — была риторична; то было ораторское искусство. Это, конечно, немного неприятно, а доставлять неприятности ближнему жестоко, поэтому не стану больше говорить на эту тему.

Итак, сеньор Валье-Инклан сгущает свои уподобления и пользуется почти исключительно сходством не общим, рожденным от всего образа в целом, а от уподобления какой-нибудь одной черты, одной грани образа, то есть ищет сходства на периферии его. Например, про мельника написано, что он был «веселый и плутоватый, как книжка старинных прибауток», о грудях Беатрис — «белые, как хлеб причастия», и в другом месте: «Долгий и пронзительный вой доносился до салона из таинственной глубины дворца. Эти пугающие звуки раскалывали темноту и бились в тишине, как перепончатые крылья Люцифера<sup>15</sup>...» Этому тяжкому труду соединять тончайшей нитью самые отдаленные понятия сеньор Валье-Инклан научился не у испанских писателей: искусство это чужеземное, и в нашей стране мало кто им вдохновляется.

Вот в таком изысканном стиле, убаюкивающим сладостной монотонностью повторов, покрытом испариной чуждых влияний, представляет читателю своих персонажей и рисует происходящее автор «Приятных записок».

Персонажи! Нетрудно их себе вообразить после всего, что я уже сказал выше... Сеньоры, учтивые и надменные, дерзкие и отважные, губят сердца и невинность, враждуют и презирают, а на события собственной жизни любят смотреть как бы со стороны, с легким налетом философической наглости... Крестьяне, смиренные, льстивые, с правильными чертами лица и стародавней речью... Священники и монахи, велере-

чивые и женолюбцы: галерея лиц, питающих склонность к похождениям,— их физиономии на одну треть напоминают знакомых автора, а еще на две найдены им на страницах вест-индских хроник, мемуаров Казановы и Бенвенуто и плутовских романов. Женщины обычно либо слабые, пугливые, суеверные и безвольные златоволосые создания, которые сдаются на милость отважных и молодцеватых мужчин, либо дамы времен Возрождения — немислимые красавицы, пыльные и не знающие угрызений совести.

Таковы действующие лица; среди них попадаются и незабываемые, изумительно отчеканенные образы. Таков и дон Хуан Мануэль, дядюшка Брадомина и владелец Лантаньонского поместья, последний истинный феодал,— он навсегда останется в памяти читателя.

Ни в «Сонатах», ни в рассказах у сеньора Валье-Инклана не найти людей обыкновенных; все персонажи ужасны: либо они ужасно простодушны, либо ужасно своевольны. Среднего человека из демократичной натуралистической литературы, с его мизерными желаниями и будничной жизнью, и невозможно было бы поместить среди броских и живописных персонажей автора «Летней сонаты».

Живописность! Вот в ней-то главная сила этой вещи. Валье-Инклан всячески добивается в своих сочинениях именно живописности. На живописности держится его творчество; мне говорили, что на живописности держится и его жизнь,— я этому верю.

Для того чтобы овладеть искусством так прелестно компоновать людей и события, нужно достаточно пожить на свете, сунуть нос во многие отдаленные уголки и, возможно,— кто знает? — быть не очень привязанным к родному очагу, не раз испытать бортовую качку, чтобы поглядеть экзотические края. Случается, я спрашиваю себя, в чем причина того, что живописность изгнана из сочинений литераторов-дипломатов. Я думаю об этом, читая холодные и пристойные книги кое-каких новых писателей, служащих по Министерству иностранных дел, которому покровительствует душа дона Хуана Валеры, божества-Пана, улыбающегося и слепого; он по-прежнему остается в невозделанном саду нашей словесности словно белое и разбитое изваяние какого-то родового божка.

Для того чтобы слова прониклись чувствами, нужно страдать. У меня есть друг, который был молод и счастлив; он писал и раздумывал о том, о чем и я сейчас думаю: что подготавливать свой духовный мир к занятию искусством — это вовсе не означает только читать и делать выписки; обязательным, по его мнению, для этого было Страдание, которое делает нас человеческими. И вот я увидел, как этот простосердечный юноша стал гоняться самым безрассудным образом за Страданием, а Страдание обходило его стороной. Ну разве не забавна эта новая донкихотская мания?

Простите мое отступление в собственные воспоминания. Дело в том, что воспоминание о моем друге, который, как и Диккенс, хотел волновать, сочетается у меня с дном Рамоном дель Валье-Инкланом, который и не волнуется и не хочет волновать. Только несколько строк в рассказе «Горемыка» трогают читателя. Все остальное бесчеловечно иссушено: никаких слез. Композиция сделана так, что свежему чувству в ней нет места и ни одна страница не открыта дыханию современности. Этот художник ревниво скрывает горести и беды человека: он слишком предан искусству. Он становится неприятным, как тот человек, который так предается страсти, что не думает ни об усталости, ни о пресыщении. Таков автор «Записок маркиза Брадомина».

Самобытный стилист и страстный поклонник родного языка, страстный до фетишизма; творец романых вымыслов, порожденных историей человечества, а не его сегодняшним днем. Враг психологических изысканий, чистый художник и трудолюбивый создатель новых словосочетаний. И все эти черты доведены в нем до крайности, так что иной раз он кажется манерным. Как всякий неординарный человек, отмеченный печатью яркой индивидуальности, как всякий, кто с особым усердием возделывает свой маленький сад, Валье-Инклан окружен толпой подражателей. Кое-кто, спутав его искусство с искусством Рубена Дарио, а также их обоих — с французскими символистами, способствовал появлению у нас целой когорты поэтов и прозаиков, которые все говорят почти одно и то же, да к тому же одинаковым — вычурным, бедным и невыносимым языком. И оказывается, что работа над языком, страстное стремление усилить яр-

кость слов выцветших, отшлифовать слова шероховатые и заставить блеснуть потускневшие отнюдь не принесит пользы, а один лишь вред.

Если бы сеньор Валье-Инклан расширил рамки своего творчества, то его стиль стал бы строже, утратил бы мнимую музыкальность, болезненность и красоту, которые иной раз утомляют, но почти всегда чаруют. Сегодня это интересный писатель с резко выраженной индивидуальностью; тогда он стал бы великим писателем, мастером и учителем для других. Но до тех пор, черт возьми, следовать ему грешно и вредно.

Со своей стороны признаюсь, хотя мое признание вовсе не интересно, что это один из тех наших современных авторов, которые меня особенно увлекают и которых я читаю с величайшим вниманием. Уверен, что он лучше любого другого может научить некоторым познаниям в области фразеологической химии. Но как я порадуюсь в тот день, когда, открыв новую книгу сеньора Валье-Инклана, я не наткнусь в ней ни на «златоволосых принцесс, которые прыдут на хрустальных пряхках», ни на знаменитых разбойников, ни на ничемные инцесты! Когда, дочитав эту предполагаемую книгу и весело хлопнув несколько раз по ней рукой, я воскликну: «Наконец-то дон Рамон дель Валье-Инклан расстался со своими бернардинками и рассказывает нам о чем-то человеческом, в благородной манере писателя-аристократа!»

---

## АДАМ В РАЮ

---

Моему учителю Франсиско  
Алькантаре<sup>1</sup>

### I

Интересно, что сказал бы мой старинный друг Алькантара, увидев, что я ворую яблоки из его сада?<sup>2</sup> И действительно, когда мы



заводим разговор о том, в чем не совсем хорошо разбираемся, то чувствуем острое беспокойство, подобно человеку, без спросу проникшему в чужие владения: право собственности, которое мы попираем, жжет нам ступни, и за изгородью постоянно мерещится грозная фигура сторожа. Но Алькантара настолько влюблен в живопись, что готов слушать самые неуклюжие, самые снисходительные рассуждения об этом предмете. Что ж, снисхождение — одна из форм общения.

Как бы там ни было, я не вижу ничего предосудительного в честной попытке человека разобраться в том, что ему непонятно. Я хочу всего лишь уяснить для себя происхождение тех чувств, что вызвали во мне картины Сулоаги, когда я впервые увидел их. И это художникам потом судить, что верно и что неверно в моих рассуждениях, — ведь, правду сказать, только художники по-настоящему понимают живопись. Профан, который, отринув предвзятые мнения, созерцает произведение искусства, напоминает орангутанга. Никакое мнение невозможно без предвзятости. Именно в предвзятых мнениях, в предрассудках, и только в них, мы находим основания для наших суждений. Логика, этика и эстетика суть три подобных предрассудка, благодаря которым человек возвышается над животным миром и, опираясь на них, как на сваи, разумно и свободно возводит здание культуры, без вмешательства потусторонних сил и прочих мистических откровений, — кроме того, позитивного откровения, которое человек сегодняшней находит в деятельности человека вчерашнего. Предрассудки отцов дают некий отстой суждений, которые служат предрассудками для поколения детей, и так — возрастая и накапливаясь, звено к звену — на протяжении всей истории. Без этого традиционного накопления предрассудков нет культуры.

Художники — это наследники пластических традиций; поэтому оставим за ними право судить о живописи, а сами постараемся усвоить себе предрассудок, который организовал бы наше восприятие света, цвета и формы. Стоять перед «Святым Маврикием» Эль Греко, пытаясь при этом вернуться к первобытному видению мира, — такое же бесплодное и недостойное занятие, как попытка перенять хватку павиана.

Для картин Сулоаги характерно, что стоит нам только начать спорить о них, как мы неизбежно приходим к вопросу: «А такова ли Испания на самом деле?» Следовательно, речь идет уже не о живописи, — нас не интересует, в жестах или в мимике персонажей полнее воплотилась действительность. Эта проблема пластического реализма отброшена, как мешок, из которого вытряхнули целую россыпь золотых. Нет более несомненного доказательства, что Сулоага не заканчивается там, где кончается его живопись; его личность не укладывается целиком в его ремесло. Выходя за границы своего *métier*<sup>3</sup>, Сулоага стремится обрести нечто, что трансцендентно по отношению к линиям и краскам, нечто, о реальности чего мы и спорим. Обратите внимание: первое, с чем мы сталкиваемся, — это мазки на холсте, складывающиеся в картину внешнего мира; этот, первый план картины еще не творчество, это копирование. Но за ним брезжит внутренняя жизнь картины: над цветовой поверхностью как бы зыблется целый мир идеальных смыслов, пропитывающих каждый отдельный мазок; эта скрытая энергия картины не привносится извне, она зарождается в картине, только в ней живет; она и есть картина.

Таким образом, художники делятся на тех, кто изображает вещный мир, и тех, кто, отталкиваясь от вещи, творит картины. То, что составляет этот, второй план, то есть саму по себе картину, есть нечто чисто виртуальное: картина отображает некую вещь; все, что в ней заключено помимо, уже не вещь, а некое неразложимое и, бесспорно, ирреальное смысловое целое, которому нет прямых соответствий в природе. Картина — это смысловая связь живописных элементов. Возможно, наше определение покажется чересчур путаным и невнятным. Ведь живописные элементы мы тем или иным способом можем извлечь из так называемой действительности, копируя ее; но эта связь — откуда она? И что она? Цвет? Линия? Но и цвет и линия вещны; связь — нет.

Но что же такое вещь? Вещь — это часть вселенной, в которой нет ничего абсолютно обособленного, застывшего, не имеющего подобий. Каждая вещь является частью другой, большей, соотносится с другими вещами, существует лишь благодаря тому, что со всех

сторон ограничена ими. Каждая вещь есть отношение между другими вещами. Следовательно, правильно изобразить вещь не значит, как мы полагали раньше, попросту скопировать ее; для этого необходимо предварительно вывести формулу ее отношения к другим вещам, то есть установить ее значимость, ценность.

Доказательство того, что вещи не более чем значимости, очевидно: возьмите любую вещь, рассмотрите ее в разных оценочных системах, и вместо одной вещи вы получите несколько совершенно разных. Подумайте, что значит земля для крестьянина и для астронома: крестьянин попирает охристое тело планеты и ковыряется в нем своим плугом; земля для него — это проселок, вспаханное поле, урожай. Астроному нужно точно определить, какое место среди прочих звезд в бездне мыслимого пространства занимает земной шар в данный момент; требование точности заставляет его прибегнуть к математическим абстракциям, использовать законы небесной механики. Подобных примеров — бесчисленное множество.

Поэтому единой и неизменной действительности, по которой можно сверять произведения искусства, не существует; действительностей столько же, сколько точек зрения. Точка зрения определяет ракурс. Есть повседневная действительность, основанная на расплывчатых, условных, приблизительных отношениях, удовлетворяющих обыденные нужды. Есть действительность научная, точность отношений внутри которой обусловлена требованием точности. Видеть, осязать вещи — значит в конечном счете определенным образом мыслить их.

Что станет рисовать художник, который смотрит на мир с повседневной, общепринятой точки зрения? Вывески. А художник с видением ученого? Схемы для пособий по физике. А художник-историк? Картинки для учебника. Пожалуйста, пример: Морено Карбонеро. Не удивляйтесь, что я так отважно ссылаюсь на конкретные имена. Один из известнейших критиков, увидев «Копья»<sup>4</sup>, заявил, что (цитирую дословно), как долго он ни вглядывался в картину — славную страницу испанской истории, — живописи он в ней не нашел.

Но оставим все это в стороне; сейчас я хочу разобраться в одном: что же имеем мы в виду, говоря «художник», «живописец».

И насколько я понимаю, проблема в том, чтобы определить (допустив, что вещи суть отношения), какой же тип отношений свойствен именно живописи. Вначале мы полагали, что наши споры о Сулоаге и о том, правильно ли он изображает Испанию, говорят в пользу художника. Но похвала оказывается двусмысленной. Испания — это отвлеченная идея, историческое понятие. Литератору всегда симпатичны картины, дающие ему почувствовать себя пастырем своих мудрых мыслей; литератор всегда благодарен за повод написать статью. Но разве Сулоага изображает отвлеченные идеи? Разве внутренний мир картин, выделяющий его среди простых копиистов, основан на системе социологических отношений? Очень сомнительно, ибо, если картина легко перелagается на язык литературы или политики, это уже не картина, а аллегория. Аллегория же не серьезное, независимое искусство, а всего лишь игра, в которой мы лишь иносказательно выразим то, что могли бы (и даже еще лучше) выразить с помощью тысячи других иносказаний.

Нет, искусство не игрушка; им нельзя распоряжаться по своему усмотрению. Каждое искусство обусловлено необходимостью выразить то, что человечество не смогло и никогда не сможет выразить никаким иным способом. Критика, в лице литераторов, всегда сбивала художников с пути истинного, особенно с тех пор, как Дидро создал гибрид литературы и искусствоведения<sup>5</sup>, будто легкость, с какой содержание произведения искусства может быть выражено в других изобразительных формах, не является самым серьезным аргументом против этого искусства.

Останется ли место для художника, если мы отбросим присущее Сулоаге искусство копииста и социальное влияние его работ? Может ли он служить примером художника с пластическим видением?

Мы уже установили, что организующее картину единство должно иметь не философскую, математическую, мистическую либо историческую, а чисто живописную природу. Совершенно ясно, что, когда мы, задевая самолюбие художников, сетуем на недостаток значительности их работ, мы вовсе не требуем, чтобы работы эти превратились в озаренные свыше строки метафизических трактатов.

## II

Задавшись смутной целью отыскать идеальную формулу живописи, я написал первую статью под названием «Адам в раю». Сам не вполне понимаю, почему назвал ее именно так; к концу я совершенно потерялся в сумрачных дебрях искусства, где могут видеть ясно лишь слепцы, подобные Гомеру. В смятении вспомнил я об одном своем старинном немецком друге — профессоре философии докторе Вульпиусе. Я вспоминал о том, как не раз беседовали мы с этим метафизиком и тонким знатоком об искусстве; вечерами мы подолгу бродили по лейпцигскому зоологическому саду — сумрачному, заросшему высокими деревьями, с темно-зеленой, почти черной травой на газонах. Время от времени орлы нарушали тишину зычным, имперским клекотом; протяжно мычал канадский олень «вапити», тоскуя по холодным просторам тундры, и чета уток то и дело выписывала над водой затейливые петли, скандализуя честную животную публику своими сладострастными забавами.

Глубокомысленно и неспешно текли часы; доктор Вульпиус говорил исключительно об эстетике, делился планами о поездке в Испанию. По его мнению, эстетика должна окончательно сложиться именно в нашей стране. Современная наука имеет итало-французские корни; немцы создали этику, обретя себя в морали и теологии, за неимением прочего; англичане нашли себя в политике. Так рассуждал он на эти и прочие ученые темы, в то время как служитель зоопарка с удручающей медлительностью тер слону его мозолистый лоб. Слон выглядел мыслителем.

Я попросил своего друга написать что-нибудь в защиту названия моей первой статьи. То, что он прислал, слишком пространно и учено, или, как мы говорим, когда что-либо не вызывает у нас даже поверхностного интереса, слишком глубокомысленно. Тем не менее, если читателя волнуют проблемы искусства, пусть хоть немного поразмыслит над тем, что написано далее.

## III

Приверженцы искусства обычно недолюбливают эстетику. Этот феномен легко поддается объяснению. Эстетика старается приручить и оседлать крутонраво-

го Пегаса; она стремится уловить сетью определенных неистошимую, многоцветную суть художественности. Эстетика — это квадратура круга, а следовательно, занятие довольно унылое.

Прекрасное нельзя сковать рамками концепции, оно текуче, оно найдет щель и улетучится, как те низшие духи, за которыми тщетно охотился какой-нибудь чернокнижник, чтобы навсегда заключить их в свои пузатые реторты. Бывает, не успеваем мы с трудом запереть чемодан, как выясняется, что что-то забыто, и приходится снова отпирать и снова запираť его — и так до бесконечности. То же и в эстетике, с той лишь разницей, что забывают всегда самое главное.

Так и получается, что, соприкоснувшись с произведением искусства, эстетика неизменно оказывается несостоятельной. Она робеет, становится неловкой, подобострастной, словно сознавая свою принадлежность к более низменным, пошлым явлениям жизни. И это всегда нужно учитывать, когда речь заходит об искусстве. В искусстве царит чувственное восприятие, и в иерархии этого царства интеллект воплощает все плебейское и вульгарное, таков его статус. В науке и морали владеет концепция; ее воля — закон, она созидает и организует. В искусстве она лишь поводырь, ориентир, как эти нелепые указующие персты: «К таможене — прямо», намалеванные по распоряжению муниципалитета перед въездом в любой испанский город.

Этим и объясняется презрительное отношение читателей искусства к эстетике; она кажется им филистерской, формальной, плоской, бесплодной и сухой; им хотелось бы, чтобы она была прекраснее, чем сами картины и стихи. Но для человека, сознающего, сколь важна четкая определенность в подобных вещах, эстетическая концепция тоже произведение искусства.

#### IV

Чтобы уяснить себе значение какого-либо конкретного вида искусства, следует определить его сверхтему. Каждое искусство рождается в процессе дифференциации коренной потребности самовыражения, которая заложена в человеке, которая и есть человек.

Подобным же образом чувства животного — это каналы, пронизавшие ступок однородной материи вслед за появлением первого чувства — осязания. Так же и зрение проявилось впервые не благодаря глазным нервам и палочкам сетчатки; напротив, потребность в зрении, самый акт видения создали для себя инструмент. Незримый, полный света мир бурно распускался, подобно бутону, внутри примитивного организма, и эта полнота ощущения, которую невозможно было вкушать мгновенно, пролагала себе путь сквозь мышечные ткани, высвобождаясь, прокладывая русло, по которому выплеснулась и распространилась во внешнем пространстве.

Иными словами: функция создает орган\*. А что же создает функцию? Потребность. Потребность же создается проблемой.

В душе человеческой заключена проблема — возвышенная, трагическая; и, что бы ни делал человек, все его действия обусловлены этой проблемой, все они — шаги к разрешению этой проблемы. Она столь огромна, что дать ей генеральное сражение не удастся; следуя изречению *divide et impera*<sup>7</sup>, человек членит ее и разрешает по частям, постепенно. Наука — первая ступень на пути разрешения проблемы человека; мораль — вторая ступень. Искусство — это попытка добраться до самого сокровенного, тайного.

Следовательно, наша задача — указать, в чем состоит эта проблема, скрыто обуславливающая все человеческие поступки, а затем, определив, что в ней поддается разрешению с точки зрения науки и морали, мы получим в чистом и окончательном виде проблему искусства как такового.

Искусства суть благодарные, чувствительные орудия, с помощью которых человек выражает то, что не может быть выражено никаким другим образом. Далее мы увидим, что самой проблеме искусства свойственна неразрешимость. Учитывая это, человек стре-

\* Это утверждение также показалось бы мне сегодня если и не кощунственным, то наивным. Ни функция не создает органа, ни орган не создает функции. Орган и функция рождаются одновременно<sup>6</sup> (примеч. 1915 года). Это и последующие примечания были внесены автором при переиздании этой статьи в составе книги «Люди, деяния, вещи» (Мадрид, 1916). Слово «также» относится к примечаниям и исправлениям, появившимся в предшествующих статьях того же издания.

мится объять область искусства, деля ее на отдельные аспекты, поэтому каждый отдельный вид искусства — это выражение одного из аспектов общей проблемы.

Каждое искусство, таким образом, соответствует какому-то одному из основных, неразложимых проявлений человеческой души. Это проявление и будет сверхтемой для каждого из искусств.

История каждого искусства есть ряд попыток выразить одну из сторон души, что и обуславливает его отличие от прочих искусств; попытки образуют траекторию, по которой искусство, подобно легкой, оперенной стреле, стремится к своей цели, в даль времен. И эта точка в бесконечной дали отмечает направление, смысл и суть каждого искусства.

## V

Догадываться о вещи еще не значит познать ее; мы всего лишь отдаем себе отчет, что перед нами — нечто. Темное пятно на горизонте — что это? Человек, дерево, колокольня? Мы этого не знаем; темное пятно нетерпеливо ожидает, пока мы его назовем; перед нами не вещь, а проблема. Мы перевариваем пищу, не понимая процесса пищеварения; любим, не зная, что такое любовь.

Животные, камни по-своему живут; они суть жизнь. Животное двигается, повинуюсь, как нам кажется, собственным побуждением; чувствует боль, развивается, в этом — его жизнь. Камень покоится, погруженный в вечную дрему, давит на землю всей тяжестью своего сна; его жизнь — инертность — и наоборот. Но ни камень, ни животное не подозревают, что живут.

В один из многих дней, как принято выражаться в арабских сказках, там, в эдемском саду (который, как пишет берлинский профессор Делитц в своей книге «О местонахождении рая», располагался в местности Падам Арам, на пути от Тигра к Евфрату), — итак, однажды Господь сказал: «Сотворим человека по нашему образу и подобию». Значение этого события трудно переоценить: родился человек, и в мгновение ока вселенная наполнилась звуками, озарились ее пределы, жизнь приобрела запах и вкус, в мире



появились радости и страдания. Одним словом, жизнь во вселенной пробудилась с рождением человека.

По сути дела, бог есть не что иное, как имя, которое мы даем некой вседержительной силе. Поэтому если бог создал человека равным себе, то тем самым мы признаем, что он наделил его способностью сознавать себя существующим вне и помимо бога. Но священный текст говорит лишь — «по образу своему»; в остальном же человеческая способность уже не совпадала со способностями божественного оригинала, она лишь приближалась к божественному ясновидению, была ущербным, легковесным знанием, то есть «чем-то вроде». Между человеческой и божественной способностью такая же разница, как между помыслом о вещи и помыслом о проблеме, между догадкой и знанием.

Когда Адам, подобно невиданному дереву, возрос в райском саду, началось то, что мы называем жизнью. Адам стал первым существом, которое жило, чувствуя, что живет. Для Адама жизнь предстала как проблема.

Так что же такое Адам, окруженный райскими кущами и живой тварью; реками, в которых играет и плещется рыба; окаменевшими громадами гор; морями и материками; Адам на Земле, в окружении других миров?

Адам в раю — это в чистом виде жизнь, слабый росток бесконечной проблемы жизни.

Всемирное тяготение, мировая скорбь, неорганическая материя, органические ряды, вся история человечества, тревожная и ликующая, Ниневия и Афины, Платон и Кант, Клеопатра и Дон-Жуан, телесное и духовное, сиюминутное и вечное и непреходящее — как все это отягощает пурпурный, мгновенно созревший плод Адамова сердца! Понимаете ли вы, что стоит за этими ритмичными сокращениями и расширениями, какое неистощимое разнообразие явлений, вкладываемое нами в безмерное слово Жизнь, воплощается в каждом из биений этой ничтожной мышцы? Сердце Адама — средоточие Вселенной, или, иначе, сама Вселенная, наполнившая это сердце, как кубок, пенящейся влагой.

Проблема жизни и есть — человек.

## VI

Человек — это проблема жизни.

Все в мире — живое. «Как, — быть может, скажут нам, — неужели вы решили воскресить натурфилософскую мистику?» Фехнер<sup>8</sup> хотел видеть в планетах живых существ, наделенных инстинктами и мощной сентиментальностью, — существ, которые, подобно гигантским космическим носорогам, кружат по своим орбитам, снедаемые могучими астральными страстями. Фурье, этот шарлатан Фурье, полагал, что небесные тела живут своеобразной жизнью, которую он назвал «аромаль», считая, что законы небесной механики — это не больше и не меньше как математическое выражение непрерывных любовных связей между светилами, которые обмениваются ароматами, как некие влюбленные небожители<sup>9</sup>. Похоже ли это на то, что хочу сказать я, утверждая, что все в мире — живое? Неужели мы станем вновь охмурять себя мистикой?

Никогда не был я так далек от мистики, как сейчас, когда заявляю: все в мире — живое.

Наука отдает понятие «жизнь» на откуп одной дисциплине — биологии. Вследствие этого ни математика, ни физика, ни химия жизнью не занимаются; и есть существа живые — те же животные и неживые — те же камни.

С другой стороны, физиологи, пытающиеся определить жизнь с помощью чисто биологических понятий, всегда терпели неудачу и до сих пор не выработали хоть мало-мальски устойчивого определения.

В противовес всему этому я предлагаю свою концепцию жизни, более общую, но и более последовательную.

Жизнь вещи — ее бытие. Но что такое это бытие? Поясню на примере. Планетарная система не есть система вещей, в данном случае планет, — ведь до того, как она была задумана, планет не существовало. Это система движений, а следственно, отношений: бытие каждой планеты внутри этой совокупности отношений — как точка разбитой на квадраты плоскости. Таким образом, без других планет невозможна и планета Земля, и наоборот; каждый элемент системы нуждается в прочих, он и есть взаимоотношение между ними. Поэтому суть каждой вещи есть чистое отношение.

Именно в этом направлении и шло глубинное развитие человеческой мысли от Ренессанса до сегодняшнего дня: категория субстанции постепенно растворялась в категории отношений<sup>10</sup>. А так как отношение не *res*<sup>11</sup>, а идея, то и современная философия получила название идеализма, а средневековая, идущая от Аристотеля, — реализма. Идеализм — порождение арийской расы: к этому шел Платон, об этом писали древние индусы в своих пуранах<sup>12</sup>: «Ступив на землю — ступаешь на перепутье ста дорог». Каждая вещь и есть такое перепутье: ее жизнь, ее бытие — это совокупность отношений, взаимных влияний. Камень на обочине дороги не может существовать без остальной Вселенной\*.

Наука трудится не покладая рук, чтобы обнаружить эту неистощимую бытийность, которая является источником жизненной силы. Но как раз точность научных методов никогда не позволяет им вполне достичь цели. Наука предлагает нам лишь законы, иначе говоря, утверждения о том, что такое вещь вообще, что у нее общего с другими, об отношениях, которые идентичны для всех или почти для всех случаев. Закон падения твердых тел объясняет нам, что такое тело вообще, каковы общие закономерности движения каждого тела. Но что такое данное, конкретное тело? Что такое все тот же почтенный камень с отрогов Гвадаррамы?<sup>14</sup> Для науки этот камень — частный случай применения общего закона. Наука превращает каждую вещь в частный случай, иначе говоря, в то, что роднит эту вещь с множеством ей подобных. Это и называется абстракцией: жизнь, в представлении науки, — это абстрактная жизнь, в то время как, по определению, жизненное есть конкретное, уникальное, единственное. Жизнь — индивидуальна.

Для науки вещи суть частные случаи; таким образом получает разрешение первая часть жизненной проблемы. Но необходимо, чтобы вещи были чем-то несколько большим, чем просто вещи. Наполеон — это не просто человек, некий частный случай человеческой породы; он уникален, он — это он. И камень с Гвадаррамы отличается от другого, химически идентичного, камня альпийских отрогов.

\* Такое, в духе Канта и Лейбница, понимание бытия вещей, теперь вызывает во мне некоторую неприязнь<sup>13</sup> (примеч. 1915 года).

## VII

Наука разделяет проблему жизни на две большие, не сообщающиеся между собой области — на дух и природу. Так образовались две ветви научного познания — науки естественные и гуманитарные, изучающие соответственно формы жизни материальной и психической.

В области духа еще очевиднее, чем в области материи, что бытие, жизнь — это не что иное, как совокупность отношений. Дух не вещен; он — цепь состояний. Духовное состояние есть не что иное, как соотношение между состоянием предшествующим и последующим. К примеру, не существует некоей абсолютной, овеществленной «печали». Если раньше меня переполняла радость, а потом радость эта хоть немного уменьшилась, я почувствую печаль. Печаль и радость вырастают одна из другой, и обе представляют разные стадии единого физиологического процесса, который в свою очередь является состоянием материи или видом энергии.

Однако гуманитарные науки также используют метод абстрагирования: они описывают печаль вообще. Но печаль вообще — не печальна. Печаль, невыносимая печаль — это та, которую я испытываю в данный момент. Печаль в жизни, а не в обобщенном виде — это тоже нечто конкретное, неповторимое, индивидуальное.

## VIII

Каждая конкретная вещь есть сумма бесконечного множества отношений. Действуя дискурсивно, науки устанавливают эти отношения одно за другим; поэтому, чтобы установить их все, наукам требуется вечность. Такова изначальная трагедия науки: работать на результат, который никогда не будет полностью достигнут.

Трагедия науки порождает искусство. Там, где научный метод исчерпывает себя, на помощь приходит метод художественный. И если научный метод — в абстрагировании и обобщении, то художественный — в индивидуализации и конкретизации.

Нелепо утверждать, что искусство копирует природу. Где она, эта образцовая природа? Разве что на страницах учебников по физике. Природные процессы

совершаются в соответствии с физическими законами; искусство же связано с жизненным, конкретным, неповторимым постольку, поскольку оно неповторимо, конкретно и жизненно.

Природа — это царство стабильного, постоянного; жизнь, напротив, есть нечто в высшей степени переходящее. Отсюда следует, что природный мир — продукт научного исследования — воссоздается посредством обобщений, в то время как новый мир чисто жизненных сущностей, для созидания которых и появилось искусство, должен быть сотворен путем индивидуализации.

Природа, понимаемая как природа нами познанная, не содержит ничего индивидуального; индивидуальность лишь проблема, не разрешимая методами естественных наук, и все попытки биологов определить ее оказывались тщетны. Мы не пойдем Наполеона как индивидуальность до тех пор, пока какой-нибудь серьезный биограф не восстановит для нас его неповторимый облик. Что ж, биография — жанр поэтический. Камни с отрогов Гвадаррамы раскроют свои свойства, свой характер, свое имя не в минералогии, для которой они вкуче с идентичными образцами составляют класс, а лишь на картинах Веласкеса.

## IX

Как мы установили, индивидуальность — будь то вещи или человек — зависит от мироустройства в целом; это совокупность отношений. В росте травинки соучаствует все мироздание.

Понятно ли теперь, сколь огромна задача, которую берется разрешить искусство? Как сделать явной всю полноту отношений, составляющих простейшую жизнь, — жизнь вот этого дерева, этого камня, этого человека?

В действительности это невозможно; именно поэтому искусство по сути своей — уловка: оно должно создать некий виртуальный мир. Бесконечность отношений недостижима; искусство ищет и творит некую мнимую совокупность — как бы бесконечность. Это именно то, что читатель не раз должен был испытать, стоя перед знаменитой картиной или читая классичес-

кий роман. Нам кажется, что полученное ощущение дает нам бесконечное и бесконечно ясное и точное видение жизненной проблемы. «Дон Кихот», например, по прочтении оставляет в нашей душе светлый след, и мы в неожиданном озарении, без малейшего усилия способны одним взглядом охватить весь безбрежный мир в его упорядоченности — так, словно без всякой подготовки оказались наделены даром сверхчеловеческого видения.

Следовательно, каждый художник должен стремиться воспроизвести видимость совокупности; поскольку мы не можем обладать всеми вещами в одной, попробуем достичь хотя бы подобия совокупности. Материальная жизнь каждой вещи необъятна; удовлетворимся по крайней мере жизнеподобием.

## X

Наука создает в жизни двоemiрие духа и природы. В своих поисках полноты искусство обязано восстановить эту нарушенную цельность. Нет ничего, что было бы только материей; материя сама — идея; нет ничего, что было бы только духом; самое утонченное переживание — это вибрация нервных окончаний.

Чтобы осуществить свою функцию, искусство должно оттолкнуться от одного из этих полюсов и двигаться в направлении другого. Так зародились различные виды искусства. Если мы движемся от природы к духу, если мы пытаемся выразить эмоции через пространственное изображение, то перед нами пластическое искусство — живопись. Если от эмоции, распыленного во времени чувственного начала стремимся к пластическим, природным формам, перед нами искусства духовные — поэзия и музыка. В конечном счете каждое искусство включает в себе оба начала, но его направленность, его организация обусловлены исходной точкой.

## XI

Возможно, Сезанн никогда не был хорошим художником — для этого ему не хватало физических данных. Однако никто из современников не понимал так глубоко основополагающего значения живописи и никто

с такой ясностью не представлял ее основных проблем. И это не парадокс: человек с большими руками, неспособный держать кисть, может быть наделен в высшей степени развитым живописным чутьем.

Сезанн любил повторять слово, имеющее огромную эстетическую значимость, — воплощать. Он считал, что слово это выражает самую суть художественной задачи. Воплотить, то есть овеществить то, что само по себе вещью не является.

С давних пор искусство страдает от путаницы, произошедшей вследствие неточного употребления двух, в общем-то, безобидных терминов — «реализм» и «идеализм». Под реализмом — от латинского *res* — обычно понимают копию, подобие какой-либо вещи; таким образом, реальность — это объект копирования, а произведение искусства — его призрачное подобие.

Но мы с вами уже знаем, чего стоит на деле эта пресловутая «реальность» вещей; знаем, что вещь — это не то, что мы видим: каждый видит вещи по-своему, а случается, что и видение одного человека противоречиво.

Мы отметили также, что для того, чтобы создать вещь — *res*, — нам неизбежно потребуются и другие вещи. Следовательно, воплотить — значит скопировать не одну вещь, а всю их совокупность, а поскольку совокупность эта существует лишь в нашем сознании и лишь в виде идеи, то истинный реалист будет копировать именно эту идею, и с этой точки зрения гораздо более уместно и справедливо называть реализм идеализмом.

Но и слово «идеализм» часто толкуется превратно: идеалист — это, как правило, человек, который в практической жизни по совершенно необъяснимым причинам ведет себя нелепо, глупо; человек, который пытается выращивать пальмы на северном полюсе; человек, блуждающий по жизни как бы во сне. Нередко его называют романтиком или мечтателем. По-моему, это просто болван.

Исторически слово «идея» восходит к Платону. Платон в свою очередь называл идеями математические понятия. А называл он их так потому лишь, что они суть орудия мысли, с помощью которых мы создаем конкретные вещи. Без чисел, без операций сложения и вычитания, которые тоже — идеи, мир чувственных

реальностей, то есть «вещей», для нас бы не существовал. Следовательно, для идеи принципиально важна возможность ее приложения к конкретному, ее способность быть воплощенной. Таким образом, истинный идеалист — это не тот, кто простодушно копирует смутные образы, возникающие в его сознании, а тот, кто, как страстный охотник, углубляется в хаос предполагаемых реальностей и ищет в нем организующее начало, чтобы обуздать этот хаос, чтобы мертвой хваткой впитаться в вещь — *ges*, — овладеть ею, и это его единственная забота и единственный источник вдохновения. Поэтому на самом деле идеализм правильнее было бы назвать реализмом.

## ХII

Сезанн, будучи художником, говорит, по сути, то же, что и я, теоретик искусства, лишь выражаясь более «научно». По Сезанну, искусство — это воплощение. Я считаю, что искусство — это процесс индивидуализации, поскольку вещи — *ges* — суть индивидуальности.

Реальность — это реальность картины, а не реальность предмета изображения. Тот, кто послужил моделью для эльгрековского «Мужчины с рукой на груди», был самым заурядным существом, которому так и не удалось индивидуализироваться, воплотиться, которое отлилось в расхожую форму условного жителя Толедо XVII века. Именно Эль Греко в своей картине придал ему индивидуальность, конкретность, дав ему вечную жизнь. Художник нанес последний мазок — и в мире появилась одна из самых реальных, самых вещных вещей: портрет «Мужчины с рукой на груди».

И это случилось именно потому, что Эль Греко не стал копировать все и каждый в отдельности из лучей, исходивших от модели и достигавших его сетчатки!

Непосредственная реальность для искусства всего лишь материал, составная часть. Искусство расчленяет натуру, чтобы создать эстетическую форму. Живопись — будь то импрессионизм, люминизм<sup>15</sup> и т. д. — не натуралистична; натуралистична техника — орудие живописи. Живописные средства выражения не сводятся к одним краскам; натура, модель, тема — словом, все видимое не является конечной целью, а только средствами, материалом, подобно кисти и палитре.



## XIII

Важен прежде всего способ оформления этого материала: в науке он один, в искусстве — другой. Внутри искусства он один в живописи и другой в поэзии.

Интерпретируя проблему жизни, живопись — в качестве отправной точки — избирает пространственные элементы, тела. Форма жизни, бесконечная совокупность отношений, необходимых, чтобы воссоздать примитивную жизнь камня, в живописи называется пространством. Своей кистью художник организует пространственные отношения в систему и внутри нее создает «вещь»; только в этой системе вещь начинает жить для нас.

Пространство — это среда существования; разные вещи могут существовать одновременно лишь благодаря пространству. Отсюда следует, что каждый мазок на картине должен быть логарифмом по отношению к прочим; а также что картина будет тем более совершенной, чем больше связей существует между каждым квадратным сантиметром холста и другими. Таково условие сосуществования, которое отнюдь не сводится к простой рядоположности. Земля сосуществует с Солнцем, так как без Земли нарушилась бы жизнь Солнца и наоборот; сосуществовать — значит сожительствовать, жить друг с другом, взаимно поддерживая, помогая, терпя, питая, оплодотворяя, придавая друг другу силы.

Таким образом, необходимо, чтобы каждая частица, каждая клетка картины была активной по отношению к другим; искусство есть синтез, возможный благодаря необычному и странному умению художника делать так, чтобы вещь растворялась, пребывая в других вещах.

Структура сосуществования, пространства нуждается в объединяющем начале, в элементе, способном приобретать бесконечно новые качества, оставаясь в то же время самим собой. Этой высшей материей для живописи является свет.

Художник творит жизнь с помощью света, как Иегова в начале творения. Вспомним, что, по Библии, глядя на плоды своего труда, бог всякий раз видел, что «это хорошо». Так и представляешь себе Творца, отступившего назад и прищурившего глаза, чтобы еще

глубже, еще объективнее, как бы отрешившись от себя, увидеть свою работу — так, как это делает художник.

Живопись — категория световая.

#### XIV

Сказанное выше можно развить, сравнив живопись с каким-либо другим жанром искусства, к примеру с романом.

Роман — это поэтический жанр, чье зарождение, развитие и распространение полностью соответствует аналогичным стадиям живописной эволюции. Живопись и роман — это близкие нам, романтические, современные виды искусства. Оба они — плод Возрождения, иными словами, выражают характерную для Возрождения проблему индивидуального.

В XV и XVI веках происходит открытие внутреннего мира человека, мира субъективного, психологии. Рядом с миром вещей устойчивых, укоренившихся в пространстве, возникает мир мимолетных эмоций, по сути своей нестабильный, текучий, протяженный во времени. И эта область жизненных эмоций тут же обрела эстетическую форму — роман.

Роман тяготеет к эмоции; романы и существуют только ради того, чтобы раскрыть перед нами человеческие страсти, причем не в их активном, пластическом выражении, не в действиях (для этого достаточно эпической поэмы), а со стороны духовности, как зарождающиеся состояния духа. Если роман описывает поступки персонажей или даже окружающий их пейзаж, то для того лишь, чтобы дать читателю возможность непосредственно наблюдать душевные движения.

Но жизнь нашего духа разворачивается постепенно, и искусство, ее описывающее, тклет свои узоры по текучей временной основе. Сожительство душ обнаруживает себя шаг за шагом: душа открывает свое сокровенное другой душе; и так далее; так общаются между собой сердца. Поэтому объединяющее начало этого, временного вида искусства — диалог.

Диалог в романе — основное, так же как свет в живописи. Роман — категория диалогическая.

Пусть читатель вспомнит историю романа: в античной Греции бытовали лишь повествования о странствиях, так

называемые «тератологии»<sup>16</sup>. Если мы и попытаемся отыскать в эллинской культуре зачатки романа, то это будут платоновские диалоги и до известной степени комедия. В противоположность эпосу роман соотносится с современностью; эпическое повествование всегда проектировалось в сознании эллина на мифологическую древность; эпос — это предание. Единственное из современности, что сочли достойным описания, — беседа, разговор, обмен эмоциями.

Развитие романа завершилось в Испании: «Селестина»<sup>17</sup> — это последний набросок, последнее усилие в стремлении окончательно закрепить жанр; Сервантес в «Дон Кихоте» помимо прочих ошеломляющих открытий подарил человечеству новый литературный жанр. Однако «Дон Кихот» — это собрание диалогов. Быть может, как раз этот факт и дал повод для дискуссий между риториками и грамматиками той эпохи; и пусть люди более сведущие в этих материях скажут, не отголосок ли тех, давних споров такое замечание Авельянеды<sup>18</sup> из его пролога: «Ибо почти вся «История Дон Кихота Ламанчского» являет собою комедию...»

Свет — средство выражения в живописи, живящая ее сила. Для романа это диалог.

## XV

Думаю, все сказанное выше поможет нам окончательно установить, что призвано выразить каждое искусство и какими средствами оно для этого пользуется; одним словом, — разницу между сверхтемой и техникой.

Мы видели, что жизненное начало в его пространственном выражении — основополагающая цель живописи и что свет для нее — родовое орудие.

Это различие между конечной эстетической целью и техникой важно для любого рода искусства, но для живописи — особенно. Простейший пример объяснит нам причину.

Если мы возьмем, с одной стороны, всю историю живописи, а с другой — литературы и сравним количество признанных шедевров, вызывающих восхищение у критиков обеих сторон, то мы столкнемся с обескураживающим фактом, который требует если не полного, то хотя бы частичного разъяснения. А именно:

диспропорция между бесчисленными успехами человечества на живописном поприще и скудостью их на поприще литературном. Оказывается, что человек создал намного больше прекрасных полотен, чем блистательных поэтических творений.

Лично я не могу в это поверить. И те и другие — критики литературные и художественные — допустили ошибку, и ошибка эта, на мой взгляд, происходит именно от чрезмерной благожелательности к произведениям живописи. Художественная критика не скупилась на похвалы, сбитая с толку путаницей между эстетической ценностью и техническим мастерством.

Живописная техника чрезвычайно сложна: по сравнению с основным орудием литературы — языком — механизм создания картины гораздо менее непосредствен, гораздо дальше от тех средств и навыков, которыми пользуется человек в обыденной жизни. Иначе говоря, по технической сложности диалог из «Дон Кихота» гораздо меньше отличается от обычного уличного разговора, чем рисунок Рембрандта — от неумелой попытки запечатлеть на бумаге запомнившееся лицо или пейзаж. Благодаря этому техника в живописи приобрела самоценность, узурпировав лавры художественного содержания, хотя по-прежнему продолжала оставаться всего лишь материалом. Какое множество картин прославилось в истории искусства исключительно благодаря высокоученой тщательности технического исполнения. Если мы предъявим славным достижениям живописи строгие требования, относящиеся к чисто субстанциональному искусству, то весь ее «подвал» — то есть жанр портрета — потускнеет в наших глазах, кроме тех произведений, которые представляли из себя не столько портреты, а самостоятельные композиции, законченные картины. По всей вероятности, то же произошло бы и с пейзажами и с историческими картинами, скрывающими под цветовой напыщенностью одежд свою художественную убогость.

Значит ли это, что художнику не следует заботиться о технике? Разумеется, нет; прежде всего он должен быть превосходным рисовальщиком. Я имею в виду, что, только постигнув все тонкости ремесла, художник может впоследствии стать истинным мастером. Критик, пишущий на злобу дня, обязательно оставит последнее слово за техникой, потому что его задача не

столько оценить, сколько извлечь урок; но исходя из необъятных масштабов искусства как такового что могут значить выразительно написанные руки или какая-нибудь изысканно прихотливая линия?

Исходя из общего смысла сказанного, ясно, что гораздо важнее определить, что следует изображать; то, как следует изображать, — вопрос второстепенный, подчиненный, эмпирический, и тысячи художников сотен разных школ дают на него каждый свой ответ.

## XVI

Тем не менее можно сделать один вывод: поскольку живописец изображает с помощью света и в свете, ему нет нужды изображать сам свет. Таков мой упрек всем разновидностям люминизма, подменяющим художественную цель живописным средством.

Итак, покружив вдоволь вокруг темы, мы приходим к заключению, к окончательной формуле, которая должна дать ответ на вопрос — какова же сверхтема произведения живописи? Что следует изображать?

Мы установили, что отвлеченные идеи не подлежат изображению. Искусство не трамплин, который вдруг выбрасывает нас в область философии. Какой бы сильной ни была картина, заключенная в ней философия обязательно будет слабой. У философии есть свои средства выражения, своя «техника», сжато отразившаяся в научной терминологии, которая, впрочем, тоже не всегда эффективна. Лучшая из картин всегда худший из силлогизмов.

Картина до последней пяди своей обязана быть живописью; ее идеи — цвета, объемы, свет; предмет изображения — Жизнь.

Припомните теперь все, что я сказал, стараясь придать обедненному понятию «Жизни» хоть какую-то эстетическую гибкость. Жизнь — это обмен субстанциями, а следовательно, со-жительство, со-существование, сеть тончайших взаимоотношений, в процессе которых субстанции поддерживают, питают, придают друг другу силы.

Изобразить что-либо на картине — значит дать изображенному возможность вечной жизни.

Представьте себе работу какого-нибудь модного художника. Ее персонажи, оживая в наших глазах, трогают нас, будоражат нашу фантазию. Но проходит

полвека — и те же самые персонажи, увиденные глазами наших детей, немые, неподвижны, мертвы. Почему? В чем черпали они жизнь раньше? В нас, в наших проходящих, поверхностных, сиюминутных чувствах. Те далекие персонажи питались жившей в нас романтикой: она умерла — и вслед за ней умерли они, лишённые насущного хлеба. Поэтому модное искусство недолговечно: оно живет за счет зрителя — существа эфемерного, — которого жизнь изменяет каждый день, каждый час. Классическое искусство со зрителем не считается: поэтому в него так трудно войти.

Великий художник всегда воссоздавал на своих картинах не просто вещи, которые ему вдруг захотелось запечатлеть, а бесконечную питательную среду, для того чтобы жизнь этих вещей могла длиться вечно, в непрестанном обмене субстанциями. Открытие живописью «воздуха», «пространства» всего лишь частные случаи этого неумолимого и неисповедимого процесса.

Египтяне относились к смерти как к одной из форм жизни, как к некому потаенному, скрытому от глаз человеческих миру. И, заботясь об этой новой жизни, они мумифицировали трупы и клали вместе с ними в мастабу<sup>19</sup> все необходимое для пропитания.

Такова и задача живописца — живописать вечную жизненность. И именно эту задачу решали все великие подвижники кисти.

## XVII

Жизнь в человеке как бы двоятся: его мимика, движения разрешаются в пространстве и в то же время выражают скрытую жизнь эмоций. Живопись обретает цельность в человеческом теле; через него в царство живописи, где главенствует свет, проникает все, что не есть непосредственно пространство: чувства, история, культура.

Следовательно, свертхтема живописи — человек в природе. Не данный, конкретный, исторический человек, а человек как таковой; проблема человека как обитателя Земли. Ограничить эту проблему, скажем, рамками национального — значит низвести ее до уровня анекдота.

Прозвучит ли поэтому странно мысль о том, что основная, изначальная, древнейшая тема искусства живописи — та же, о которой говорится в начале Книги

бытия? Адам в раю. Кто же он — Адам? Каждый и никто в частности: самоё жизнь.

Где же он — рай? На севере или в полуденных странах? Что за разница: любой пейзаж — подходящие подмости для необъятной трагедии бытия, где человек-боец дает себе лишь минутную передышку, чтобы снова вступить в бой. Этот пейзаж не нуждается ни в символических деревьях, ни в доломитах, как «Джоконда»; это могут быть, как на эльгрековском «Распятии», лишь две пяди тьмы, обрамляющие измученный лик Христа. Эти, по выражению одного из критиков, «вспышки тьмы» замещают всю Землю. Их достаточно, чтобы вечно длить искупительное воскресение умирающего на кресте.

Здесь заканчиваются записки, присланные мне доктором Вульпиусом. Как то и подобает немецкому мыслителю, он глубоко изучил историю вопроса. Незначительная на первый взгляд проблема искусства живописи позволила ему нарисовать стройную, упорядоченную картину всего мироздания. И это неудивительно: его соотечественник Ланге в своей «Истории материализма»<sup>20</sup> пишет о том, что Германия — единственная страна, где аптекарь, толкущий лекарство в своей ступке, обязательно думает о том, соответствуют ли его действия мировой гармонии.

---

## ТРИ КАРТИНЫ О ВИНЕ

---

### I

#### Божественное вино

Скульптура, живопись и музыка, кажущиеся нам изобильными искусствами, на деле от века осуждены возвращаться в круг вечных тем. Традиционно сложившийся набор тем и сюжетов не

удавалось расширить даже гениальным художникам: и в их произведениях мы встречаем умирающего человека, любящую женщину, страдающую мать и прочее в этом роде; более того, эстетическая мощь творений этих мастеров провозглашает себя тем полнее, чем решительнее они высвобождают эти темы от всех и всяческих наслоений, от всего пустячного и малохудожественного, чем их «обогащали» заурядные художники, и возвращают на авансцену искусства в их изначальной простоте и вместе с тем способности излучать бесконечное богатство тонов и оттенков.

Думать, будто прогресс заключается в количественном возрастании вещей и идей, свойственно легкомысленным людям. Нет и еще раз нет; подлинный прогресс состоит во все более обостренном восприятии нами не более полудюжины кардинальных тайн, что пульсируют, подобно вечным сердцам, в потаенных глубинах истории. Каждая эпоха, выходя на историческую авансцену, приносит с собой особенную восприимчивость к тем или другим великим проблемам, игнорируя при этом все другие или же относясь к ним крайне небрежно.

Так и отдельные люди нередко бывают одарены настолько утонченно организованным органом зрения, что это позволяет им видеть мир как сокровищницу блистательных чудес, тогда как их слух, увы, препятствует восприятию мировой гармонии в целом.

Итак, извечные темы искусства мы вправе рассматривать как откровения истории. Обращаясь к ним и давая им собственную интерпретацию, каждая эпоха тем самым провозглашает свои фундаментальные склонности, целостную структуру своей души. Зная об этом, мы можем, выбрав какую-нибудь тему и проследив за изменениями, происходившими с ней в истории искусства, обрисовать моральный облик рождавшихся и исчезающих в потоке времени эпох, которые хмелели от сознания собственной ценности, когда жизнь убеждала их в этом, и в то же время предчувствовали свой неминуемый предел.

Однажды, бродя по залам музея Прадо<sup>1</sup>, слабо освещенным дневным светом, проникавшим через оконные витражи, я ненамеренно задержался перед тремя картинами: одной из них была «Вакханалия»



Тициана, другой — «Вакханалия» Пуссена, а третьей — «Пьяницы» Веласкеса<sup>2</sup>. Эти произведения, объединенные единой темой, но созданные столь непохожими мастерами, предлагали разные эстетические решения трагикомической проблемы, имя которой — вино.

Скажу больше: вино представляется мне по-настоящему космической проблемой. Вам кажется забавным то, что я вижу в вине космическую проблему? Это не удивляет меня, напротив, ваша реакция только подтверждает правоту моей мысли. Вино действительно является настолько серьезной, подлинно космической проблемой, что наше время, в ряду других эпох, тоже не смогло обойти ее вниманием, пытаюсь по-своему решить ее. Она высказалась по проблеме вина, избрав для себя... гигиеническую позицию. Лиги, законодательные акты, налоги, лабораторные исследования: какая только деятельность, какие конкретные мероприятия не связываются ныне с этим пресловутым словом — алкоголизм?!

Итак, вино представляется космической проблемой... Позвольте теперь мне самому отнестись к этой мысли без должной серьезности: ведь время, в которое я живу, — своего рода большая китайская ваза, внутри которой было возвращено мое сердце, и оно деформировалось сообразно этому времени, приучилось реагировать на великие космические тайны так, как это принято. Решение темы вина, предлагаемое моим временем, есть показатель заурядности этого времени, симптом характерных для него административного произвола, болезненного зуда всеохватывающей предусмотрительности, буржуазной склонности всюду наводить порядок и, в общем, нехватки героического порыва. Найдется ли сегодня кто-нибудь настолько проницательный, кто сумел бы увидеть за алкоголизмом — ибо по данному вопросу статистики ухитрились обнародовать горы разного рода сведений — просто образ прихотливо вьющейся виноградной лозы и тяжелых гроздьев винограда, насквозь пронизанных золотом солнечных лучей.

Едва ли найдется... и не следует этим обольщаться: ведь наше истолкование темы вина только одно из многих возможных, к тому же оно по времени самое последнее, — следовательно, незрелое... Задолго до то-

го, как вино стало проблемой для инстанций, управляющих жизнью общества, оно было богом.

Мир рассортирован нами по ящичкам лабораторного шкафа, а мы сами не что иное, как классифицирующие животные. Каждый ящичек — какая-то наука: в эти ящички мы запираем кучки осколков реальности, вырубленных нами из огромной материнской каменоломни, по имени Природа. В конечном счете в нашем распоряжении остается всего только щебень жизни, распределенный по маленьким кучкам на основе принципа сходства осколков, то есть, по существу, случайно. Для того чтобы стать хозяевами этой безжизненной сокровищницы, мы должны были расколоть на части вековую природу, должны были умертвить ее.

В старину перед человеком, напротив, предстал живой, цельный, не разбитый на части космос. Для него не существовало и той принципиальной классификации, в соответствии с которой мир делят на вещи материальные и духовные. Куда бы он ни глянул, он видел только проявления извечных сил, потоки особых энергий, творящих и разрушающих видимое. Водный поток казался ему не просто текущей, струящейся водой, а и каким-то особенным способом существования речных божеств. Впечатления о дневном времени образовывались у него в связи с великими проявлениями природных стихий, например со случившимися время от времени грандиозными пожарами степного травостоя, тогда как ночь он наделял восстанавливающей силой: в его воображении она являлась временем, когда из могил восстанут мертвецы. И в вине оцепеневший от изумления человек этого первобытного мира, казалось, тоже встречался с некой извечной силой. В его сознании виноградины запечатлевались как концентрации света, представлялись сгустками загадочнейшей силы, которая подчиняет людей и животных и увлекает в иную, лучшую жизнь. В такую, когда природа вокруг кажется просто великолепной, когда воспламеняются сердца, возжигаются взоры, а ноги непроизвольно пускаются в пляс. Вино — это мудрый, плодоносный и ветреный бог. Дионис, Вакх — в этих именах слышится гомон нескончаемого веселья; подобно жаркому ветру тропических лесов, он добирается до потаенных глубин жизни и там взбаламучивает ее.

## II

## «Вакханалия» Тициана

Я не думаю, что есть в мире еще одна столь же жизнерадостная картина... Перед нами плоскогорье, склоны которого поросли лесом: Деревья делают это место приятным для глаз; вдаль, за зелеными кронами, открывается море, по его темно-синему простору скользит судно.

Небо ярко-голубого цвета, а в самом его центре — белое облако, являющееся главным персонажем полотна: на фоне его четко прорисовываются деревья, холмы, руки и головы отдельных фигур, само же облако свободно от какой бы то ни было отягощенности материальным.

Мужчины и женщины выбрали это место, чтобы здесь насладиться жизнью: они пьют, веселятся, беседуют, танцуют, нежатся и отдаются дремоте. Тут кажутся равновозвышенными любые естественные акты. Чуть ли не посредине картины малыш задрал подол рубахи и удовлетворяет малую нужду.

На вершине холма загорает голый старик, а на переднем плане обнаженная белотелая Ариадна потягивается, одолеваемая дремой.

Этой картине следовало дать другое, более выразительное название, которое бы соответствовало тому, чем она является на самом деле, то есть торжеством мгновения. Миг за мигом мы идем по жизни, осужденные исчезнуть в какой-то миг этого движения; в большей части мгновения нашей жизни — это частицы неразлично-однообразного, вязкого потока времени. Какие-то из этих мгновений доставляют нам страдания и тем задоминаются, остаются занозами в наших сердцах. Тогда мы возглашаем: «О, горе мне!» — и стремимся отвести их от себя, отвергнуть и, насколько это возможно, вообще избавиться от них, чтобы они больше никогда не повторились. Случаются в нашей жизни и возвышенные мгновения; тогда нам кажется, будто мы сливаемся с целым миром, наша душа жаждет заполнить видимое пространство, и нас осеняет мысль о царящей в мире гармонии. Подобный миг наслаждения становится для нас пиком жизни и ее интегральным выражением.

В такие моменты наш дух как будто подхватывают невидимые руки, они возносят его, а сами хватаются за эти мгновения, чтобы непременно их остановить. Мы решаем безоглядно отдаться мгновению, в котором оказались благодаря таинственным силам, как если бы нам было ведомо, что нашей судьбой явится счастливое и, следовательно, вневременное плавание на тех кораблях — у Гомера они принадлежали феакам, — которым без руля и без кормчего подвластны морские пути<sup>3</sup>.

Один из таких моментов и изобразил Тициан. На его картине мы видим городских жителей, одолеваемых тревожностями, которые рождаются из повседневности их существования, — неудовлетворенными амбициями, чувством постоянной лишенности чего-то, отсутствием уверенности в себе, мучительными переживаниями безысходности. Случайно ли, что они глядят друг на друга злыми глазами... Но вот эти же люди выбирают на природу: здесь властвует свежий ветерок, вокруг них простор, сотканный из раззолоченных солнцем нитей, а в пышной кроне деревьев затаились синие тени. Кто-то из этих людей взял с собой амфоры и кубки, изящно сработанные серебрянные и золотые кувшинчики. Налитое в кубки вино искрится солнечными бликами. Эти люди пьют. И с душ спадает истерическая напряженность, загораются глаза, а в клетках мозга зреют фантазии. Оказывается, что, по существу, жизнь вовсе не враждебна им, что человеческие тела прекрасны в этом золотисто-лазурном буколическом окружении, что души благородны и возвышенны и переполнены благодатью и что благодаря этому каждый из них понимает других, а другие понимают его. Они пьют. Они воображают, будто невидимые персты ткуют бытие — землю, море, воздух, небо вокруг них, — как если бы мир был ковром, а они — фигурками на нем, такими же, как эти материальные силуэты на фоне девственно-белого облака... Они пьют. Сколько же минуло мгновений?

Словно в тумане возникают воспоминания об оставшихся где-то там, далеко, в городе, превратностях судьбы, лишениях и чьих-то кончинах. Им чудится, что происходящее сейчас с ними будет длиться вечно и так же вечно все вокруг будет принадлежать им, что вечно

будут падать на крутые серебряные бока вот этого сосуда лучи солнца, чтобы, отразившись от них, рассыпаться на блески. Этот миг, как если бы он являлся некой бесконечно растяжимой реальностью, похоже, уже простерся до едва угадываемых отсюда пределов времени. Эта воля к безвременности, к вечности, образующая основу каждого мига наслаждения, явилась для Ницше критерием выделения подлинных ценностей, новых принципов различения добра и зла<sup>4</sup>. В известных строках говорится:

«Настаивает скорбь: довольно, будет!  
А наслажденье вечным быть стремится,  
Бездонной жаждет вечности оно!»

Эти люди жаждут обнажить тела, чтобы каждой клеткой по-городскому вяловатой кожи впитывать возбуждающую энергию стихий, чтобы ощутить свою слитность с природой. Осушив бокал вина, они вдруг открывают в себе способность редкостного ясновидения, благодаря чему пред ними разверстываются предельные тайны космоса, созидательные парадигмы всех вещей. Этими тайнами являются ритмы: они обнаруживаются в декорирующей это празднество массе синих тонов, являющихся цветовой доминантой неба, моря, заросшего травой луга, деревьев, туник, и в том, что противостоит этой синеве и дополняет ее, — в теплых красновато-золотистых тонах мужских фигур, потоков солнечного света, крутых боков сосудов, янтарном цвете женских тел. Небо воспринимается как тончайший, неуловимо-бездонный вопрос, а земля, обширная и прочная, — как хорошо обоснованный и вполне удовлетворяющий их ответ. Находящиеся здесь люди осознают, что во всем есть правая и левая стороны, верх и низ, что есть свет и тень, покой и движение; становится очевидным, что вогнутое — это лоно, готовое принять в себя выпуклое, что сухое стремится к влажному, холодное — к горячему, что молчание подобно постоялому двору, пребывающему в ожидании шума и суматохи. Ритмическое таинство космоса открывается им не в результате извне почерпнутой учености: это вино, само являющееся мудрым богом, одарило их способностью мгновенного интуитивного постижения великой тайны. Разве можно

представить себе, чтобы в их головах могли поселиться какие-нибудь понятия; конечно же, нет: вино погрузило их тела в текучий разум, в котором плавает мир. Наступает минута, когда движения рук, торсов и ног этих людей тоже становятся ритмичными, мышцы не просто сокращаются — теперь это происходит согласованно. Ориентиром, компасом телесных движений является некая таинственная логика, пребывающая в мышцах человека: вино усиливает ее, и движения складываются в танец.

### III

#### «Вакханалия» Пуссена

Согласно Тициану, вино привносит духовную энергию в чистую органическую материю. Мы видим, как в этой великолепной картине в образе людей, наслаждающихся радостями жизни, провозглашает себя философия Возрождения. В Средние века говорили о духе как об антиподе и враге материи. Тогда духовное возрастало, одолевая материальное: в жизни видели войну души против тела, а тактику этой войны называли аскетизмом.

Возрождение по-иному чувствует загадку существования. Оно решительно отвергает пессимистический дуализм. Мир для него един и не сводится ни к грубой материи, ни к воображаемой духовности. То, что в Возрождении будут именовать материей, способно наполняться ритмической дрожью — она-то и называется духом. Самопроизвольно, хотя и под действием вина, побуждаются мышцы к танцу, гортань — к песне, сердце — к любви, губы — к улыбке, мозг — к идее.

Попробуем теперь придать обобщенный вид уже выявленному нами значению тициановской «Вакханалии»: она показывает зрителю миг, в котором исчезают какие бы то ни было различия между человеком, зверем и богом. Персонажи из плоти и крови посредством простого напряжения, концентрации своей природной, то есть бестияльной, энергии возвышаются до сущностного единения с космосом, до не знающей предела способности постигать мир, до абсолютного оптимизма. Все это является родовыми свойствами, по существу, уже божественного существования.

Теперь попробуем в самом общем виде сравнить с «Вакханалией» Тициана «Вакханалию» Пуссена.

Поверхность этого холста представляет сушие руины... Удручающий факт, поскольку верно передать замысел картины не в состоянии ни фотографические, ни гравированные репродукции. Эта картина, вывешенная в зале, в который почти не заходят посетители музея, неотвратимо агонизирует.

Красные краски, которыми Пуссен писал фигуры людей, уже поглощены хищными лучами реального света, они разложились за прошедшие века. Холодные синеватые тона, подмазанные черным, смешались в однородную массу. И если, глядя на картину Тициана, мы настраиваемся на веселье, то этот холст, потрепанный в житейских перипетиях, рождает в нас грустные чувства и мысли — о бренности славы, о том, что все приходит к своему концу, о жестокости времени, этого Великого Пожирателя!

И все же то, о чем повествует Пуссен, представляется даже большим весельем, нежели версия Тициана. Ибо у Тициана идет речь о случившемся, он показывает нечто сущностно мимолетное. Нам же остается только отметить усилие материи, посредством которого она возвышается до высших духовных вибраций. Да еще вообразить, как происходящее здесь должно будет естественным образом завершиться бесконечной утомленностью людей, телесной вялостью, ослабевшими мышцами и неприятным вкусом во рту.

Персонажами Пуссена, напротив, являются не люди, а боги. Это фавны, сирены, нимфы и сатиры, составившие в этом вечном лесу компанию Вакху и Ариадне в их безудержном веселье. На картине Пуссена вы не найдете ничего реалистического, человеческого. Но не потому, что человеческое было забыто или недооценено Пуссеном, а по принципиальным соображениям. Пуссен творил в эпоху, когда Возрождение уже минуло, а с ним завершилась и человеческая вакханалия. Он живет во время, следующее за тициановской оргией, и своим творчеством оплакивает ее результаты — скуку и бездушие. Оптимистические ожидания Возрождения не сбылись. Жизнь тягостна и чужда поэзии, она все более сжимается в пространстве. Народы Европы впадают то в мистицизм, то в рациона-

лизм. Что это за жизнь?! Она сведена к минимуму, ибо крайне ограничено действие; и все же, чем сильнее подавляет своей суровостью наше сегодняшнее существование, тем чаще память обращается к жизненному блеску в этом сейчас уже смутно нами представляемом прошлом.

Пуссен — романтик классической мифологии. В ирреальном пространстве его картины перед нашими глазами проходит гармоничный кортеж божеств, отмеченных неисчерпаемым жизнелюбием: они пьют, но не напиваются, и сама вакханалия является для них не праздником, а обычной, нормальной жизнью. Очень удачно сказал об этом Мейер-Грэфе: «Вакханалия» Пуссена чужда крайностей. Она не является, как у Тициана, полднем распутства, она есть счастье, ставшее нормой» \*5.

В самом деле, здесь и ребенок с картины Тициана помещен справа, рядом с фавном и нимфой, восседающей на козле. Впрочем, у малыша тоже ножки козленка, — это милovidный сатиренок, сын козла и... прекрасное божество. Вообще говоря, в этом уравнивании богов и животных я усматриваю столь характерную для романтизма низменную меланхолическую интенцию. Когда Руссо призывал человека возвратиться назад в Природу, он тем самым указал на сущностную противоречивость цивилизации: будучи творением человеческого гения, она оказалась его ошибкой, стала дорогой, ведущей в никуда. Природа совершеннее культуры, или, другими словами, зверь ближе к богу, чем человек. Немногим раньше Паскаль заявил: «Il faut s'abêtir» 6.

#### IV

#### «Пьяницы» Веласкеса

Пуссен сообщал нам, что красота и жизнелюбие — неотъемлемые свойства богов, а не людей. Веселье, которое он изобразил на холсте, рождает, увы, печальное чувство, поскольку в этой сцене для нас места нет. Реальность тягостна и печальна, счастье же призрачно, как эти боги и нимфы. Солнце как будто бы отомстило картине за ее ирреальность, краски на ней выцвели...

\* Эта фраза немецкого критика из его «Путешествия по Испании» явилась поводом для написания данного очерка.



говорят же, что олимпийские боги ослепили Гомера, отомстив ему за бесчестье, которым он навеки покрыл имя Елены.

Решение данной темы, избранное Пуссенем, сообщает нашему уму достаточно отвлеченное, ограниченное и неотчетливое понимание существа сюжета: мы воспринимаем лишь слабые отсветы безбрежного жизненного, которым светятся лица всех этих божеств. Такое мало обнадеживающее решение невольно укрепляет в нас чувство грусти. Но как бы то ни было, Пуссен уверяет нас, что боги есть. Пуссен пишет богов.

А наш Веласкес собирает на картине каких-то неотесанных типов, прощелыг, отбросы общества, нерях, продувных бестий и бездельников. А зрителям говорит: «Давайте посмеемся над богами».

Группа расположилась в винограднике, в центре ее полуобнаженный молодец несколько вялого телосложения надевает на голову другого босяка венок из виноградных листьев. Следовательно, теперь этот будет Вакхом. Компания, собравшаяся у кувшина с вином, совершает возлияние: глаза у выпивох осоловели, щеки и губы расплылись в нелепые подобия улыбок. И это, собственно, всё.

Таким образом, вакханалия опускается до заурядной попойки, а Вакхом становятся по очереди. Помимо того, что мы видим здесь, что можно воспринять, так сказать, на ощупь, больше ничего на холсте нет. Здесь нет богов.

Состояние духа, о котором заявляет эта картина, является вызовом всей мифологии, которая, как известно, всегда интересовала самого Веласкеса<sup>7</sup>, — достаточно вспомнить, например, его «Меркурия и Аргуса» или «Бога Марса»<sup>8</sup>. Здесь же — отважное согласие с материализмом, высокомерное *malgré tout*<sup>9</sup>. Только оправдан ли этот реализм и не ведет ли он к ограниченности?

Со своей стороны зададим художнику вопрос: а что же такое боги? И что символизируют люди в образе богов?.. Это трудный и большой вопрос. Предельно кратко я сказал бы так: боги — это верховное значение, которое получают некие вещи, когда они рассматриваются во взаимосвязях с другими вещами. Например, Марс наиболее ярко воплощает черты воина — муже-

ство, упорство, физическую силу. Венера выражает идеальный объект сексуального вожделения — желаемое, прекрасное, нежное и податливое, вечное женственное. Вакх — это концентрация естественного сверхвозбуждения, то есть порыв, любовь к просторам природы и к животным, изначальное братство живых существ и те дарящие счастье наслаждения, которые память еще доставляет несчастному человечеству. Боги — это всё наилучшее в нас самих, что некогда отделилось от обыденного и недостойного и сложилось в образ совершенной личности. Утверждать, будто богов нет, — значит не видеть в вещах ничего, кроме материального устройства, значит не воспринимать излучаемого ими благоухания, не видеть сияющего нимба их идеального значения. Или в конечном счете полагать, что жизнь не имеет смысла, что вещи мира существуют сами по себе. Тициан и Пуссен, каждый на свой лад, являются религиозными личностями: подобно Гете, они испытывают *набожное чувство к Природе*. Веласкес же великий атеист, колоссальный безбожник. Своей кистью он как метлой сметает с холста богов. В его вакханалии не просто нет Вакха; то, что здесь есть, — это бесстыдство под личиной Вакха.

Веласкес — наш художник. Он вымостил дорогу, по которой пришло наше время — время, в котором нет богов, административная эпоха, в которой мы, вместо того чтобы говорить о Дионисе, говорим об алкоголизме.

---

---

## ЭССЕ НА ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕМЫ В ФОРМЕ ПРЕДИСЛОВИЯ

---

---

Этот томик стихов, названный автором «Прохожий», позволяет нам присутствовать при рождении нового поэта, новой музыки. Искусство всегда полнится поэтическими голосами, среди них иные звонки и гармоничны, по меньшей мере не

фальшивы, но очень немногие оригинальны. Не будем слишком суровы с теми, кому не хватает оригинальности. От произведений искусства, не зачинающих нового стиля, будем требовать звучности, гармонии, по меньшей мере верности — внешних достоинств поэзии.

Но сохраним нашу читательскую любовь для настоящих поэтов, то есть для тех, кто принесет нам новый стиль, кто сам — этот новый стиль. Потому что они, эти поэты, обогащают мир, расширяют нашу реальность. Материя, как нам раньше говорили, не прибавляется, не убавляется<sup>1</sup>. Теперь физики говорят, что материя уничтожается, убавляется. Остается истиной хотя бы то, что она не прибавляется. Это означает, что вещи всегда те же самые, что из их материала нельзя выкроить ничего нового. Но вот поэт толкает внезапно вещи в вихрь и танец. Подчиненные этому скрытому динамизму, вещи обретают новый смысл, превращаются в другие, новые вещи.

Вечно старая и неизменная материя, увлеченная вихрями, несущимися по всегда новым траекториям, — вот тема истории искусства. Вихри, которые приносят в мир нечто новое, которые идеально увеличивают наш мир, — это стили.

Придя к решению — для меня непривычному и неожиданному — написать несколько страниц по поводу прекрасного сборника стихов, я не знал, как поступить.

Основное достоинство этой книги, как я уже сказал, состоит в том, что она возвещает о поэте подлинно новом, о стиле, о музе. С другой стороны, стиль здесь еще только прорастает. Я думаю, что было бы не деликатно слишком близко к нему приглядываться и уже сейчас давать ему определения. Лучше посвятить эти страницы тому, чтобы немного точнее определить, что же такое в общем смысле стиль, муза. Пусть передастся читателю чувство уважения к первым словам поэта, стремящегося к высшему, к чему может стремиться искусство, — быть самим собою.

Однако будь предупрежден, читатель, что к страницам абсолютной поэзии «Прохожего» эти заметки служат как бы абсолютно прозаическим преддверием. В них говорится об эстетике, которая во всем противоположна искусству, ибо является или претендует быть наукой.

## 1. РЕСКИН, ПОЛЕЗНОЕ И КРАСОТА

Читать стихи не есть одно из моих обыденных занятий. Я вообще не постигаю, как оно может быть обыденным для кого бы то ни было. Чтобы читать стихи, как и для того, чтобы слагать их, требуется некоторая торжественность. Не внешняя, помпезная торжественность, а то состояние внутренней напряженности, которое овладевает нами в решающие моменты нашей жизни. Современная педагогика самым прискорбным образом влияет на развитие художественной культуры, делая из искусства нечто полезное, обыденное и отмеренное по часам. Из-за этого мы теряем чувство дистанции: теряем уважение и страх перед искусством, приближаемся к нему в любую минуту, в каком придется костюме и настроении, и привыкаем не понимать его. Реальная эмоция, которую сегодня имеют в виду, когда говорят об эстетическом наслаждении,— это (если искренне признаться) бледное удовольствие, лишенное той силы и того напряжения, какие должно вызывать одно лишь прикосновение к прекрасному творению.

Одним из самых зловещих для Красоты людей был, вероятно, Рескин, который объяснял искусство на английский манер<sup>2</sup>. Объяснять вещи на английский манер— значит сводить их к домашним и обыденным предметам. Англичанин старается прежде всего жить удобно. Что для француза чувственность, а для немца философия, то для англичанина комфорт. Что же, комфорт, удобство требуют от вещей многих свойств, различных в зависимости от жизненной функции, которая в каждом случае призвана служить удобству; только одно свойство является родовым, неизбежным и как бы априорным для всего удобного. Это свойство— привычность, обыденность. Недаром именно Англия решила проблему— как продвигаться вперед, не порывая с вековыми обычаями. Все необычное уже по одному тому, что необычно, неудобно.

Рескин сумел дать искусству толкование, которое ограничивает искусство только тем, что можно превратить в повседневное занятие. Его Евангелие— это искусство как польза и удобство. Конечно, такому принципу отвечают лишь те искусства, которые не

являются, строго говоря, искусством, то есть промышленное или декоративное. Рескин старался усадить Красоту к суровому и уютному английскому очагу, а для этого надо сначала ее приручить, обескровить. Вот тогда, сделав ее призраком, сделав ее «прилагательным», можно ее ввести в почтенные жилища британских граждан.

Я не хочу сказать, что декор или художественная промышленность вовсе лишены красоты. Я только говорю, что их красота — это не сама красота, это полезность, лакированная красотой, это вода с несколькими вакхическими каплями. А в результате современный человек привыкает не просить у красоты эмоций более сильных, нежели те, что вызывает промышленное искусство, и если бы он был искреннее, то признался бы, что эстетическое наслаждение ничем не отличается от удовольствия, которое доставляют ему изящные и хорошо расставленные вещи.

Было бы благоразумно высвободить искусство из этих декоративных ножен, в которых его хотят удерживать и которые заставляют его закованную в сталь душу испускать под лучами солнца опасные вспышки. Добрый XX век, уносящий нас в своих крепких и твердых руках, кажется, решил порвать с некоторым лицемерием и настаивать на различиях, разделяющих вещи. Мы чувствуем, как из глубины нашей души поднимается полуденная воля, враждебная тому сумеречному видению, для которого все кошки серы. Ни наука не будет для нас здравым смыслом, вооруженным измерительными приборами, ни мораль не станет пассивной порядочностью в нашем социальном обиходе, ни красота — изяществом, простотой или соразмерностью. Все это — здравый смысл, гражданская порядочность, изящество — очень хорошо, мы ничего против этого не имеем, отвратителен тот, кто этим пренебрегает. Но Наука, Мораль, Красота — это совсем другое, совсем непохожее...

Читать стихи не есть одно из моих повседневных занятий.

Я хочу пить воду из чистого стакана, но не предлагайте мне красивый стакан. Вообще-то я считаю, что вряд ли можно сделать стакан для питья в строгом смысле слова прекрасным. Но, если бы он был таким,

я не смог бы поднести его к губам. Мне казалось бы, что я пью не воду — кровь ближнего, нет, не ближнего, а двойника. Или я стремлюсь утолить жажду, или стремлюсь к Красоте; нечто среднее было бы фальсификацией и того и другого стремления. Когда я хочу пить, пожалуйста, дайте мне стакан чистый, полный воды и лишенный красоты.

Есть люди, которые ни разу не знали жажды, настоящей жажды. И есть такие, что никогда не переживали Красоту в ее сущности. Только этим я объясняю, что кто-то может пить из прекрасного стакана.

## 2. «Я» КАК ДЕЙСТВОВАТЕЛЬ

Использовать, употреблять мы можем только вещи. И наоборот: вещи — это точки приложения наших сил в практической деятельности. Однако мы можем поставить себя в положение использующей стороны по отношению ко всему, кроме одной, одной-единственной вещи — нашего «я».

Кант свел мораль к своей известной формуле: поступай так, чтобы не употреблять других людей как средства, а чтобы они были всегда лишь целью твоих действий. Превратить, как это делает Кант, эти слова в норму и схему всякого долга — значит заявить, что на деле каждый из нас использует других своих сородичей, относится к ним как к вещам. Кантовский императив в разных его формулировках<sup>3</sup> направлен к тому, чтобы другие люди стали для нас личностями — не полезностями, не вещами. И это же достоинство личности приходит к людям, когда мы следуем бессмертной максиме Евангелия: возлюби ближнего, как самого себя<sup>4</sup>. Сделать что-либо своим «я» есть единственное средство достичь того, чтобы оно перестало быть вещью.

Как кажется, нам дано выбирать перед лицом другого человека, другого субъекта: обращаться с ним как с вещью, использовать его, либо обращаться с ним как с «я». Здесь есть возможность решения, которой не могло бы быть, если бы все другие люди на самом деле были «я». «Ты», «он» — это, следовательно, только кажущееся «я». На языке Канта мы скажем, что моя добрая воля делает из «ты» и «он» как бы другие «я».

Но выше мы говорили о «я» как об единственном, чего мы не только не хотим, но и не можем превратить в вещь. И это нужно понимать буквально.

Для уяснения этого уместно рассмотреть, как изменяется значение глагола в первом лице изъявительного наклонения в сравнении со вторым или третьим лицом. «Я иду», например. Значение «идти» в «я иду» и «он идет» на первый взгляд идентично, иначе не употреблялся бы один и тот же корень. Заметьте, что «значение» значит «указание на предмет», следовательно, «идентичное значение» — это указание на один и тот же объект, на один и тот же аспект объекта или реальности. Но если мы внимательно разберемся, какова же реальность, на которую указывают слова «я иду», мы сразу же увидим, насколько она отличается от реальности, на которую указывают слова «он идет». То, что «он идет», мы воспринимаем зрением, обнаруживая в пространстве серию последовательных позиций ног на земле. Когда же «я иду», — может быть, мне и приходит на ум зрительный образ моих движущихся ног, но прежде всего и непосредственнее всего с этими словами связывается реальность невидимая и неуловимая в пространстве — усилие, импульс, «мускульное ощущение» напряжения и сопротивления. Трудно представить себе более различные восприятия. Можно сказать, что в «я иду» мы имеем в виду ходьбу, взятую как бы изнутри, в том, что она есть, а в «он идет» — ходьбу, взятую в ее внешних результатах. Однако единство ходьбы как внутреннего события и как внешнего явления, будучи очевидным и не требующим от нас труда, вовсе не означает, что эти два ее лика хоть капельку похожи. Что общего, что схожего между этим особенным «внутренним усилием», ощущением сопротивления и переменой положения тела в пространстве? Есть, значит, «моя — ходьба» полностью отличная от «ходьбы других».

Любой другой пример подтвердит наше наблюдение. В случаях вроде «ходьбы» внешнее значение кажется первоначальным и более ясным. Не будем сейчас доискиваться, почему это именно так. Достаточно оговорить, что, напротив, почти все глаголы характеризуются первоначальным и очевидным значением, кото-

рое они имеют в первом лице. «Я хочу, я ненавижу, я чувствую боль». Чужая боль и чужая ненависть — кто их чувствовал? Мы только видим перекошенное лицо, испепеляющие глаза. Что в этих внешних признаках общего с тем, что я нахожу в себе, когда переживаю ненависть и боль?

Думаю, что теперь уже ясна дистанция между «я» и любой другой вещью, будь то бездыханное тело, или «ты», или «он». Как нам выразить в общей форме различие между образом или понятием боли и болью как чувством, как болением? Образ боли не болит, даже больше того, отдаляет от нас боль, заменяет ее идеальной тенью. И наоборот, болящая боль противоположна своему образу, — в тот момент, когда она становится образом самой себя, у нас перестает болеть.

«Я» означает, следовательно, не этого человека в отличие от другого или тем менее — человека в отличие от вещи, но все — людей, вещи, ситуации — в процессе бытия, осуществляющих себя, обнаруживающих себя. Каждый из нас, согласно этому, «я» не потому, что принадлежит к привилегированному зоологическому виду, наделенному проекционным аппаратом, именуемым сознанием, но просто потому, что является чем-то. Эта шкатулка из красной кожи, которая стоит передо мной на столе, не есть «я», потому что она только мое представление, образ, а быть представлением — значит как раз не быть тем, что представляется. То же отличие, что между болью, о которой мне говорят, и болью, которую я чувствую, существует между красным цветом кожи, увиденным мною, и бытием красной кожи для этой шкатулки. Для нее быть красной означает то же, что для меня — чувствовать боль. Как есть «я» — имярек, так есть «я» — красный, «я» — вода, «я» — звезда.

Все увиденное изнутри самого себя есть «я».

Теперь ясно, почему мы не можем находиться в позиции использующего по отношению к «я»: просто потому, что мы не можем поставить себя лицом к лицу с «я», потому, что нерасторжимо то полное взаимопроникновение, в котором находятся элементы нашего внутреннего мира.



## 3. «Я» И МОЕ «Я»

Все увиденное изнутри меня самого есть «я».

Эта фраза послужит лишь мостиком к верному пониманию нужной нам сути. Строго говоря, эта фраза не точна.

Когда я чувствую боль, когда я люблю и ненавижу,—я не вижу своей боли, не вижу себя любящим и ненавидящим. Чтобы я увидел мою боль, нужно, чтобы я прервал состояние боления и превратился бы в «я» смотрящее. Это «я», которое видит другого в состоянии боления, и есть теперь подлинное «я», настоящее, действующее. «Я» болящее, если говорить точно, было, а теперь оно только образ, вещь, объект, находящийся передо мной.

Так мы подходим к последней ступеньке анализа: «я»—это не человек в противоположность вещи; «я»—не «этот» человек в противоположность человеку «ты» или человеку «он»; «я», наконец,—не тот «я самый», *me ipsum*, которого я стараюсь узнать, когда следую дельфийскому правилу «Познай самого себя»<sup>5</sup>. Я вижу восходящим над горизонтом и поднимающимся, подобно золотой амфоре, над рассветными облаками не солнце, но лишь образ солнца. Точно так же «я», которое мне кажется тесно слитым со мной, всецело принадлежащим мне, есть только образ моего «я».

Здесь не место объявлять войну первородному греху современной эпохи, который, как всякий первородный грех, был необходимым условием немалочисленных достоинств и побед. Я имею в виду субъективизм, духовную болезнь эпохи, начавшейся с Возрождения. Болезнь эта состоит в предположении, что самое близкое мне—мое «я», то есть самое близкое для моего познания—это моя реальность и «я» как реальность. Фихте, который был прежде всего и более всего человеком преувеличений, преувеличений на уровне гениальности, довел до высшего градуса эту субъективистскую лихорадку<sup>6</sup>. Под его влиянием прошла целая эпоха, в утренние часы которой, когда-то, в германских аудиториях с такой же легкостью вытаскивали мир «я», как вытаскивают платок из кармана. Но после того, как Фихте начал нисхождение субъективизма, и возможно, даже в эти самые минуты замаячили

смутные очертания берега, то есть нового способа мышления, свободного от этой заботы.

Это «я», которое мои сограждане именуют имьяреком и которое есть я сам, скрывает на деле столько же секретов от меня, как и от других. И наоборот, о других людях и о вещах у меня не менее прямые сведения, чем обо мне самом. Как луна показывает мне лишь свое бледное звездное плечо, так и мое «я» — только прохожий, который проходит перед моими глазами, позволяя рассмотреть лишь спину, окутанную тканью плаща.

«Далеко от слова до дела», говорится в народе. И Ницше сказал: «Легко думать, но трудно быть». Это расстояние от слова до дела, от мысли о чем-то до бытия чем-то как раз и есть то самое, что разделяет вещь и «я».

#### 4. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ

Теперь мы добрались до следующей жесткой дилеммы: мы не можем сделать объектом нашего понимания, не можем заставить существовать для нас предмет, если не превратим его в образ, в концепцию, в идею, иными словами, если он не перестанет быть тем, что он есть, и не превратится в тень, в схему самого себя. Только с одной вещью вступаем мы во внутреннюю связь — с нашей индивидуальностью, нашей жизнью, — но и эта интимность, превращаясь в образ, перестает быть подлинной. Когда я написал, что «я иду» указывает на ходьбу, увиденную в ее внутреннем содержании, я утверждал нечто весьма относительное, поскольку образ передвижения тела в пространстве — это образ моих чувств и ощущений. Но подлинная, осуществляющаяся ходьба равно удалена как от образа внешнего, так и от образа внутреннего.

Внутреннее не может быть объектом ни нашей науки, ни практического мышления, ни искусственного воспроизведения. И все же именно оно подлинная сущность вещи, единственно нужное и полностью удовлетворяющее наше созерцание. Не будем углубляться в вопрос, возможно ли с точки зрения разума, а если возможно, то каким образом сделать объектом нашего созерцания то, что кажется обреченным никогда не

превращаться в объект. Это завело бы нас слишком далеко в дебри метафизики. Остановимся и поглядим внимательно на произведение искусства — например, на «Задумчивого»<sup>1</sup>, божественно спокойного под холодным светом капеллы Медичи. И спросим себя, что же это такое, что в конечном счете стало тут поводом, объектом и темой нашего созерцания.

Это ведь не глыба мрамора как образ действительности. Ведь, поскольку мы можем вызвать в памяти все его детали, нам вовсе не важно его материальное существование. Сознание реальности этого мраморного тела никак не участвует в нашем эстетическом переживании, или, вернее сказать, участвует только как средство почувствовать, что это чисто воображаемый объект, который мы можем полностью перенести в нашу фантазию.

Но и не фантастический предмет становится эстетическим предметом. Фантастический предмет ничем, собственно, не отличается от реального предмета: различие между ними сводится к тому, что одну и ту же вещь мы представляем себе как существующую либо как не существующую в действительности. Но «Задумчивый» — это новый объект, качественно несравнимый с предметом нашей фантазии. Он начинается там, где кончается всякий образ. Не белизна мрамора, не линии и формы, но то, о чем говорит все это и что вдруг оказывается перед нами в такой полноте своей, какую мы можем обозначить лишь словами: абсолютное присутствие.

В чем же различие между зрительным образом думающего человека, на которого мы смотрим, и раздумьем «Задумчивого»? Зрительный образ действует на нас как повествование, сообщает нам, что вон там, у нас на виду, кто-то думает; всегда сохраняется дистанция между тем, что дает нам образ, и тем, на что этот образ указывает. Но в «Задумчивом» осуществляется самый акт раздумья. Мы присутствуем при том, при чем никогда не могли бы присутствовать иным способом.

Ошибочной и банальной является трактовка, которую дает один современный эстетик тому особому способу познания предмета, которым располагает искусство. Согласно Липссу, я проецирую мое «я» в отшлифованный кусок мрамора, и внутренняя жизнь «За-

думчивого» есть как бы маскарад моей. Это явно ложно: я полностью отдаю себе отчет, что «Задумчивый» — это он, а не я, это его «я», а не мое.

Ошибка Липса — следствие того субъективистского зуда, о котором я уже говорил. Как будто эта несравненная прозрачность эстетического предмета открывает для меня — вне искусства — мое «я»! Не в интроспекции, не созерцая самого себя, я нахожу интимность раздумья; а в этом мраморном гиганте. Самое ложное — предполагать в искусстве подполье внутренней жизни, метод сообщения другим того, что происходит в нашем духовном подполье. Для этого существует язык, но язык только указывает на внутреннюю жизнь предмета, не представляет ее.

Заметьте три понятия, которые входят в каждое языковое выражение. Когда я говорю «мне больно», надо различать:

- 1) саму боль, которую я чувствую;
- 2) мой образ этой боли, который не болит;
- 3) слово «больно».

Что же передает другой душе звук «больно», что он означает? Не болящую боль, но бесцветный образ боли. Повествование делает из всякой вещи призраком самой себя, отдаляет ее, перебрасывает за горизонт актуальности. Рассказанное уже «было» и это «было» — форма, которую оставляет в настоящем та сущность, что теперь уже отсутствует, как кожу, сброшенную змеей.

Итак, подумаем, что означал бы язык, или система выразительных знаков, функция которой состояла бы не в рассказе о вещах, но в представлении их нам как осуществляющихся.

Такой язык — искусство. Именно это делает искусство. Эстетический объект — это внутренняя жизнь как она есть, это любой предмет, превращенный в «я».

Я не говорю — будьте внимательны! — что произведение искусства открывает нам тайну жизни и бытия; я говорю, что произведение искусства приносит нам то особое наслаждение, которое мы называем эстетическим, потому что нам кажется, что нам открывается внутренняя жизнь вещей, их осуществляющаяся реальность, — и рядом с этим все сведения, доставленные наукой, кажутся только схемами, далекими аллюзиями, тенями и символами.

## 5. МЕТАФОРА

Наш взгляд, устремленный на какой-либо предмет, сталкивается с его поверхностью и отскакивает, возвращаясь к нашему зрачку. Эта невозможность проникнуть в предмет придает любому познавательному акту — видению, образу, понятию — особый характер дуализма, разрыва между познаваемой вещью и познающим субъектом. Только прозрачные предметы, стекло например, как кажется, выпадают из этого закона: мой взгляд проникает через стекло, то есть я прохожу в акте зрения сквозь тело стекла и в какой-то момент возникает взаимопроникновение взгляда и стекла. В его прозрачности «я» и вещь становятся едины. Однако так ли это на самом деле? Чтобы прозрачность стекла была подлинной, нужно, чтобы я глядел через стекло на другие предметы, отражающие мой взгляд. Стекло, за которым пустота, для нас не существует. Сущность стекла состоит в том, чтобы позволять видеть другие предметы; его бытие как раз в том, чтобы не быть собой, а быть другой вещью. Какая страшная миссия смирения, самоотрицания возложена на некоторые существа! Вот женщина, как говорил Сервантес, «прозрачный сосуд красоты», тоже кажется обреченной «быть не собой, а другим» в телесном и духовном смысле. Женщина кажется предназначенной быть благоуханным вместилищем для других существ, позволять заполнить себя любовнику или сыну.

Но вернемся: если вместо того, чтобы видеть сквозь стекло другие вещи, я сделаю его самое целью моего взгляда, то оно перестанет быть прозрачным и передо мной окажется какой-то мутный предмет.

Пример со стеклом может помочь нам осознать то, что инстинктивно, с полной и непосредственной очевидностью дано нам в искусстве. А именно: существует нечто, соединяющее двойное бытие (прозрачного стекла и того, что видно через стекло), так что прозрачность предмета позволяет видеть не что иное, как сам этот предмет.

Этот предмет, что виден через самого себя, иными словами, эстетический объект в самой элементарной форме, дан в метафоре. Я сказал бы, что эстетический предмет и метафорический предмет — это одно и то

же, что метафора — это первичный эстетический предмет, ячейка прекрасного.

Несправедливое пренебрежение со стороны ученых держит метафору на положении terra incognita. Я не претендую на то, чтобы возвести на этих бедно написанных страницах целую теорию метафоры, и ограничусь лишь тем, что покажу, как раскрывается в ней подлинный эстетический предмет.

Прежде всего надо предупредить, что термин «метафора» обозначает одновременно и процесс и результат, то есть форму мыслительной деятельности и предмет, полученный посредством этой деятельности.

Один левантийский поэт, сеньор Лопес Пико<sup>8</sup>, называл кипарис «призраком мертвого пламени».

Вот очевидная метафора. Каков же здесь метафорический предмет? Не кипарис, не пламя, не призрак — все они принадлежат миру реальных образов. Новый объект, который выходит нам навстречу, — некий «кипарис — призрак пламени». И что же, такой кипарис уже не кипарис, такой призрак уже не призрак, такое пламя уже не пламя. Если мы хотим выделить то, что может остаться от кипариса, вдруг превращенного в пламя, и от пламени, ставшего кипарисом, то все сведется к реальному наблюдению над схожестью линейных очертаний кипариса и пламени. Это реальное сходство между тем и другим предметом. Во всякой метафоре есть реальное сходство между ее элементами, и поэтому принято думать, что метафора якобы по сути своей заключается в уподоблении или в уподобляющем сближении двух далеких друг от друга вещей.

И тут все ошибаются. Во-первых, большее или меньшее отдаление предметов друг от друга означает лишь их большее или меньшее сходство: сказать, что предметы далеки друг от друга, равнозначно тому, чтобы сказать, что они мало похожи друг на друга. А метафора нас удовлетворяет именно потому, что мы угадываем в ней совпадение между двумя вещами, более глубокое и решающее, нежели любое сходство.

Кроме того, если, читая стихи Лопеса Пико, мы будем думать заранее о действительном сходстве этих двух предметов — о линиях очертаний кипариса и пламени, — то мы заметим, что все очарование метафоры

улетучилось, оставив нам немое, незначительное геометрическое наблюдение. Нет, не реальное уподобление лежит в основе метафорического.

На деле позитивное сходство есть первое артикуляционное движение аппарата метафоры, но и только. Мы нуждаемся в реальном сходстве, в некоторой оправданности сближения двух элементов. Но цель у нас противоположная той, какую при этом предполагают.

Заметьте себе, что сходство, на которое опирается метафора, всегда несущественно с точки зрения реальности. В нашем примере идентичность очертаний кипариса и пламени настолько внешнее, незначительное для каждого из них свойство, что не колеблясь мы сочтем его только предлогом.

Механизм, следовательно, тут такой: идет речь о формировании нового предмета — назовем его «прекрасный кипарис» в противоположность «реальному кипарису». Чтобы получить его, нужно подвергнуть кипарис двум операциям: первая состоит в освобождении нас от кипариса как физической и зрительной реальности, в уничтожении реального кипариса; вторая операция состоит в придании ему тончайшего нового качества, сообщающего свойство прекрасного.

Чтобы совершить первую операцию, мы ищем какой-то другой предмет, на который кипарис действительно в чем-то похож, но в чем-то мало существенном. Опираясь на эту несущественную идентичность, мы заявляем об их абсолютной идентичности. Это абсурд, это невероятно. Соединенные совпадением в чем-то мало важном, во всем остальном эти образы сопротивляются взаимопроникновению, отталкивают друг друга. Реальное сходство служит на деле тому, чтобы подчеркнуть реальное несходство обоих предметов. Там, где обнаруживается реальная идентичность, нет метафоры. В метафоре живет ясное сознание неидентичности.

Макс Мюллер обратил наше внимание на то, что в «Ведах»<sup>9</sup> метафора еще не нашла словечка «как», порождающего главное заблуждение. Наоборот, метафорическая операция предстает там открытой, обнаженной, и мы присутствуем при акте отрицания идентичности. Поэт в «Ведах» не говорил «твердый, как камень», но «sa parvato na acuyatas» — «он твердый, но не камень». Как если бы он сказал: твердость поначалу

атрибут скал, но «он» тоже твердый, однако не твердостью скал, а новой твердостью, другого рода. Таким образом, поэт предлагает Богу свой гимн — *non suavem cibum*, то есть «сладкий, но не яство». Берег приближается мыча, «но он не бык»\*.

Традиционная логика употребляет способ утверждения отрицанием, согласно которому отрицание вещи есть в то же время утверждение новой вещи. Так, в нашем примере кипарис-пламя не есть уже реальный кипарис, но новый предмет, сохраняющий от физического дерева лишь мысленную форму, которая наполняется новой субстанцией, абсолютно чуждой кипарису, — призрачной материей мертвого пламени\*\*. И наоборот, пламя покидает узкие границы реальности, в пределах которой оно пламя и ничего более, чтобы перелиться в чисто идеальную форму. В результате первой операции предмет уничтожается как образ реального. В столкновении предметов ломается их твердый остов, и внутренняя материя в расплавленном состоянии напоминает плазму, готовую принять новую форму и структуру. Предмет «кипарис» и предмет «пламя» начинают перетекать, превращаться в идеальную тенденцию кипариса и идеальную тенденцию пламени. Вне метафоры, во внепоэтическом мышлении каждый из этих предметов — термин, конечный пункт движения нашего сознания. Поэтому движение к одному из них исключает движение к другому. Но когда метафора декларирует их абсолютную идентичность с той же силой, что и абсолютную неидентичность, она подводит нас к тому, что мы не ищем идентичности в реальных образах этих предметов, а используем их всего лишь как отправной пункт, как знак, за которым мы должны найти идентичность новых объектов, — кипарис, который без всякого абсурда мы можем считать пламенем.

Вторая операция: поскольку мы уже предупредены, что реальные образы не идентичны, метафора настаивает упрямо на идентичности. И увлекает нас в другой мир, где, по-видимому, такая идентичность возможна.

\* Müller M. *Origine et développement de la Religion*, p. 79.

\*\* Ясно, что в этой строке целых три метафоры: та, что из кипариса делает пламя; та, что из пламени делает призрак, и та, что из пламени делает мертвое пламя. Чтобы упростить дело, я анализирую лишь первую.



Простое объяснение укажет нам дорогу к этому новому миру, где кипарисы становятся пламенем.

У всякого образа, скажем так, два лица. Одно из них — это образ того или иного предмета; другое — образ чего-то моего. Я вижу кипарис, я воображаю кипарис, это мой образ кипариса. Что касается кипариса, это только образ; что касается меня, это мое реальное состояние, момент моего «я», моего бытия. Конечно, пока осуществляется жизненный акт моего видения кипариса, кипарис существует для меня как предмет; что же такое «я» в этот момент — это остается для меня секретом. Следовательно, слово «кипарис», с одной стороны, имя вещи, с другой — действие, мое видение кипариса. Чтобы превратить в свою очередь в объект моего восприятия это мое бытие или эту мою деятельность, нужно, чтобы я повернулся, если можно так сказать, спиной к кипарису и — противоположно тому, что делал раньше, — посмотрел бы внутрь себя. Тогда я увидел бы дереализующийся кипарис, превращающийся в мою деятельность, в «я». Иначе говоря, нужно, чтобы слово «кипарис», обозначающее существительное, начало бы размываться, двигаться, приобрело бы оттенок глагольности.

Каждый образ есть как бы мое состояние действия, актуализация моего «я». Дадим этому состоянию название чувства. Нынешняя психология уже преодолела ограниченность, когда чувством называли только состояние удовольствия и неудовольствия, радости и грусти. Всякий образ объекта, входя в наше сознание или покидая его, вызывает субъективную реакцию — как птица, садясь на ветку или вспорхнув с нее, заставляет ветку дрожать; как, включая или выключая электричество, мы возбуждаем новое движение тока. Эта субъективная реакция есть не что иное, как самый акт восприятия, будь то видение, воспоминание, осознание и т. п. Именно поэтому мы не отдаем себе в нем отчета: нам нужно отвернуться от объекта, чтобы заметить наш акт видения, а в этом случае акт этот прекратится. Мы снова повторим сейчас то, что было уже сказано: наша внутренняя жизнь не может быть для нас объектом непосредственного созерцания.

Вернемся к нашему примеру. Нас вначале приглашают подумать о кипарисе, затем его убирают и предлагают поставить на то же мысленное место призрак

пламени. Иначе говоря, мы должны видеть образ кипариса через образ пламени, видеть кипарис пламенем и наоборот. И так и этак они исключают друг друга, они взаимно не прозрачны. И однако же факт, что, читая этот стих, мы внезапно осознаем возможность полного взаимопроникновения между ними — одно, не переставая быть собою, может находиться на месте другого. В этом случае прозрачны наши чувства обоих предметов\*. Чувство-кипарис и чувство-пламя идентичны. Почему? Ах, не знаем мы почему! Это вечно иррациональное в искусстве. Это абсолютная эмпирика поэзии. Каждая метафора — открытие закона универсума. И даже после того, как метафора создана, мы по-прежнему не знаем, почему это так. Мы просто чувствуем, что это так, мы живем этим бытием кипариса-пламени.

Прервем на этом анализ нашего примера. Мы обнаружили предмет, состоящий из трех элементов, или измерений: вещь-кипарис и вещь-пламя, которые превращаются теперь в простые свойства третьей вещи — чувства или формы «я». Оба образа сообщают новому чудесному телу объективный характер, а чувство придает ему внутреннюю глубину. Стараясь подчеркнуть равноценность обеих сторон, мы могли бы назвать новый предмет «кипарисом-чувством».

Этот новый, созданный поэтом предмет для некоторых людей — символ высшей реальности. Так, у Карлуччи:

«Царить в стихе метафора должна,  
Ее владенье радостно и стройно.  
И, вымыслом рожденная, она  
Прозванья высшей истины достойна»<sup>10</sup>.

## 6. СТИЛЬ ИЛИ МУЗА

Нам остается добавить еще одно, последнее соображение. Почти все эстетические теории определяют искусство — в тех или иных терминах — как выражение

\* Слово «метафора» — «перенос», «перекладывание» — этимологически обозначает положение одной вещи на место другой. Но перенос в метафоре всегда обоюдный: кипарис — пламя и пламя — кипарис. Это доказывает, что место, на которое переносится каждый из предметов, — не место другого, а новое чувство, общее для обоих. Метафора, следовательно, состоит в переносе предмета с его реального места в чувство.

человеческой духовности, чувств субъекта. Я не стану сейчас дискутировать со сторонниками этой точки зрения, весьма распространенной и авторитетной, но только подчеркну пункт несогласия между этой теорией и моей, изложенной на предыдущих страницах.

Искусство — это не просто такое выражение, при котором выражаемое существует предварительно в реальности еще в невыраженном состоянии. В сжатом анализе метафорического механизма, только что сделанном нами, выясняется, что чувства не цель работы поэта. Неверно, ошибочно считать, что в произведении искусства выражается реальное чувство. В нашем примере эстетический объект — это в буквальном смысле предмет, который мы назвали «кипарис-чувство». Чувство в искусстве тоже знак, выразительное средство, а не нечто выражаемое. Это материал для нового тела *sui generis*<sup>11</sup>. «Дон Кихот» — не мое чувство и не реальный человек или образ реального человека. Это новый предмет, живущий в атмосфере эстетического мира, отличного и от мира физического и от мира психологического.

Экспрессивная функция языка ограничивается выражением при помощи образов (звукового или визуального образа слова) других образов — вещей, людей, ситуаций, чувств, — а искусство, наоборот, использует чувства (взятые как процесс переживания) в качестве средств выражения и благодаря этому показывает предметы как бы находящимися в процессе самоосуществления. Можно сказать, что если язык говорит нам о вещах, отсылает к ним, то искусство их осуществляет. Можно сохранить за искусством право на функцию выражения, но обязательно при этом учитывать, что у выражения есть две различные способности — аллюзивная и осуществляющая.

Из всего сказанного следует и другой важный вывод: искусство в сущности своей — ирреализация. Мы иногда классифицируем различные художественные тенденции на идеалистические и реалистические, но всегда остается неопровержимым тот факт, что сущность искусства — создание новой предметности, рождающейся только из разрыва и уничтожения реальных предметов. Поэтому искусство вдвойне ирреально: во-первых, потому, что оно не реально, его предмет — это

нечто новое, отличное от реальности; а в-вторых, потому, что этот новый эстетический предмет несет в себе как один из своих элементов уничтожение реальности. Как второй план возможен лишь позади первого плана, так территория красоты начинается лишь за границами реального мира.

В анализе метафоры мы видели, каким образом из наших чувств делают выразительное средство, используя в особенностях то, что есть в этих чувствах невыразимого. Механизм, с помощью которого достигается этот эффект, состоит в смешении нашего естественного видения вещей, так что под покровом этого смешения разрастается и становится решающим то, что обычно проходит незамеченным, — наше чувствование вещи.

Преодоление, или разрушение, реальной структуры вещи и ее новая структура (наше чувствование) — две стороны одного процесса.

Особый способ, который каждый поэт дереализует вещи, — это его стиль. Но ведь если взглянуть с другой стороны, то дереализация становится достижимой лишь тогда, когда объективная сторона образа подчиняется субъективной, чувствованию, когда объективное становится частицей нашего «я». Теперь понятна справедливость изречения: «Стиль — это человек»<sup>12</sup>.

Но не забывайте, что эта субъективность существует лишь постольку, поскольку она связана с предметом, что субъективность проявляется в деформации реальности. Стиль исходит из индивидуальности «я», но проявляется в вещах.

«Я» каждого поэта — это новый словарь, новый язык, посредством которого он дарит нам предметы вроде кипариса-пламени, неведомые ранее. В реальном мире вещи могут существовать для нас раньше, чем обозначающие их слова. Мы можем видеть и трогать вещи, не зная их имен. В эстетическом мире стиль — в одно и то же время и слово, и рука, и зрачок: только в нем и через него узнаем мы о каких-то новых существах. То, что сообщает нам стиль одного поэта, не скажет другой. Есть стиль с богатым запасом слов, как будто из таинственной каменоломни извлекает рудокоп бесчисленные секреты. А возможен стиль, располагающий тремя или четырьмя вокабулами, но благодаря им открывается уголок красоты, который только

ими и создан. Каждый подлинный поэт, многословный или скупой на слова, незаменим. Ученый будет превзойден другим ученым, пришедшим ему на смену; поэт всегда в буквальном смысле слова остается непревзойденным. Наоборот, всякое подражание в искусстве неуместно. К чему оно? В науке ценно именно то, что может быть повторено, ценность поэтического стиля — в его единственности.

Я чувствую поэтому религиозное волнение, когда, читая книги молодых поэтов, за всеми их достоинствами звучности, гармонии и точности я вдруг услышу детский крик, первый крик рождающегося стиля. Первая смутная улыбка новой музыки. Она обещает нам, что наш мир расширится.

#### 7. «ПРОХОЖИЙ», ИЛИ НОВАЯ МУЗА

Именно это случилось со мной, когда я прочел книгу Морено Вильи. Есть у него стихотворение, названное «В пылающей сельве». Его нужно читать сосредоточенно. Это чистая поэзия. Ничего в нем нет, кроме поэзии. Нет даже того минимума реальности, который сохранялся в стихах символистов, передававших нам впечатления от вещей. Здесь нет ни вещей, ни даже впечатлений (которые еще содержатся в описательных стихах, предшествующих в сборнике этому стихотворению).

Среди всех физических свойств есть одно, в котором уже намечается ирреальное, — это запах. Чтобы воспринять его, мы должны как бы уйти в себя. Мы чувствуем, что должны отъединиться от окружающего, которое нас подчиняет и включает в утилитарный порядок реальностей. Для этого мы закрываем глаза и делаем несколько глубоких вдохов, чтобы остаться на секунду наедине с ароматом. Что-то в таком роде нужно и для понимания этого стихотворения, сотканного из ароматов.

Из глубин этой чащи нам улыбается новая муза, она еще только растет, и мы будем ждать дня, когда она достигнет зрелости.

В нашей выжженной пустыне распускается роза.

## РАЗМЫШЛЕНИЯ О «ДОН КИХОТЕ»

## КРАТКИЙ ТРАКТАТ О РОМАНЕ

Давайте спросим себя, что такое «Дон Кихот»? Обыкновенно на этот вопрос (если брать его с чисто внешней стороны) отвечают, что «Дон Кихот» — роман, и, по-видимому, справедливо добавляют, что роман, занимающий первое место и по времени своего появления и по своему значению. Нынешнему читателю «Дон Кихот» доставит немалое удовольствие как раз благодаря тем чертам, которые роднят его с современным романом, излюбленным жанром нашей эпохи. Пробегаая взглядом страницы старинной книги, мы повсюду встречаем тот дух нового времени, который делает ее особенно близкой нашему сердцу. «Дон Кихот» так же волнует нас, как и произведения Бальзака, Диккенса, Флобера, Достоевского — первооткрывателей современного романа.

Но что такое роман?

Возможно, рассуждения о сущности литературных жанров вышли из моды, многие даже сочтут подобный вопрос риторическим. Есть и такие, что отвергают само существование литературных жанров.

Но мы не сторонники моды. Взяв на себя смелость сохранять спокойствие фараонов среди людской суеты, мы задаемся вопросом: что такое роман?

## 1. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ

Античная поэтика понимала под литературными жанрами определенные творческие правила, которые должен был соблюдать поэт, — пустые схемы, своего рода соты и ячейки, в которые муза, словно старательная пчела, собирала поэтический мед.

Однако я рассуждаю о литературных жанрах совершенно в ином смысле. Форма и содержание нераздельны, а поэтическое содержание настолько свободно, что ему нельзя навязать абстрактные нормы.

И тем не менее между формой и содержанием следует проводить различие, ибо они не одно и то же; Флобер говорил: «Форма исходит из содержания, как жар из огня». Верная метафора. Но правильнее сказать, что форма — орган, а содержание — функция, его создающая. Иными словами, литературные жанры представляют собой поэтические функции, направления, в которых развивается поэтическое творчество.

Современная тенденция отрицать различие между содержанием (темой) и формой (арсеналом выразительных средств, присущих данному содержанию) мне представляется столь же тривиальной, как и схоластическое разделение того и другого. На самом деле речь идет о различии, совершенно тождественном различию между направлением и путем. Избрать определенное направление еще не значит дойти до намеченной цели. Брошенный камень заключает в себе траекторию, которую он опишет в воздухе. Данная траектория будет представлять как бы разъяснение, развитие, осуществление изначального импульса.

Так, трагедия представляет собой развитие определенного фундаментального поэтического содержания, и только его, развитие трагической темы. Итак, в форме присутствует то же, что было и в содержании. Но то, что в содержании имело характер намерения или чистого замысла, представлено в форме как нечто выраженное, упорядоченное и развернутое. Именно в этом и состоит неразрывный характер формы и содержания как двух моментов одного и того же.

Таким образом, мое понимание литературных жанров противоположно тому, которое выдвинула античная поэтика; литературные жанры — определенные основные темы, принципиально несводимые друг к другу, — подлинные эстетические категории. Например, эпопея — это название не поэтической формы, а субстанционального поэтического содержания, которое в ходе своего развития или выражения достигает полноты. Лирика не условный язык, на который можно перевести что-то уже сказанное на языке драмы или романа, но одновременно и нечто, что следует сказать, и единственный способ сказать это с достаточной полнотой.

Так или иначе, основная тема искусства всегда человек. Жанры, понятия как эстетические темы, кото-

рые несводимы друг к другу и в равной степени имеют окончательный и необходимый характер, суть не что иное, как широкие углы зрения, под которыми рассматриваются важнейшие стороны человеческого. Каждая эпоха привносит с собой свое истолкование человека, принципиально отличное от предыдущего. Вернее, не привносит с собой, а сама есть такое истолкование. Вот почему у каждой эпохи — свой излюбленный жанр.

## 2. НАЗИДАТЕЛЬНЫЕ РОМАНЫ

Во второй половине XIX века европейцы наслаждались чтением романов.

Когда время произведет беспристрастный отбор среди огромного числа фактов, составивших ту эпоху, победа романа будет отмечена как яркое и поучительное явление. Это несомненно.

Однако что следует понимать под словом «роман»? Вот вопрос! Ряд довольно небольших по объему произведений Сервантес назвал «Назидательными романами»<sup>1</sup>. В чем смысл такого названия?

В том, что романы «назидательные», нет ничего удивительного. Оттенок правоучения, который придал своим сочинениям самый языческий из наших писателей, всецело следует отнести за счет того героического лицемерия, которое исповедовали лучшие умы XVII века. Это был век, когда дали всходы семена великого Возрождения, и в то же время — век контрреформации и учреждения ордена иезуитов. Это был век, когда основатель новой физики Галилей не счел для себя постыдным отречься от своих взглядов, ибо католическая церковь суровой догматической рукой наложила запрет на его учение. Это был век, когда Декарт, едва сформулировав принцип своего метода, благодаря которому теология превратилась в *ancilla philosophiae*<sup>2</sup>, стремглав помчался в Лорето<sup>3</sup> — благодарить Матерь Божию за счастье такого открытия. Это был век победы католицизма и вместе с тем век достаточно благоприятный для возникновения великих теорий рационалистов, которые впервые в истории воздвигли могучие оплоты разума для борьбы с верой. Да прозвучит это горьким упреком всем,



кто с завидной простотой целиком винит инквизицию в том, что Испания не привыкла мыслить!

Однако вернемся к названию «романы», которое Сервантес дал своей книге. Я нахожу в ней два ряда произведений, которые очень сильно отличаются друг от друга, хотя в некотором смысле они и взаимосвязаны. Важно отметить, что в каждом из этих рядов преобладает свое художественное намерение, так что они соответственно тяготеют к разным центрам поэтического творчества. Как стало возможным, что в один жанр объединились «Великодушный поклонник», «Английская испанка», «Сила крови» и «Две девицы», с одной стороны, и «Ринконете» и «Ревнивый эстремадурец» — с другой? В двух словах объясним, в чем различие. В первом ряде произведений мы сталкиваемся с повествованиями о любовных приключениях и о превратностях судьбы. Тут и дети, лишённые родительского крова и вынужденные скитаться по белу свету помимо своей воли, тут и молодые люди, которые в погоне за наслаждением сгорают в огне любви, подобно пламенным метеорам, тут и легкомысленные девицы, испускающие тяжкие вздохи в придорожных трактирах и с красноречием Цицерона рассуждающие о своей поруганной чести. И вполне вероятно, что в одном из таких постылых дворов сойдутся нити, сплетенные страстью и случаем, и встретятся наконец потерявшие друг друга сердца. Тогда эти обычные трактиры становятся местом самых неожиданных перевоплощений и встреч. Все рассказанное в этих романах неправдоподобно, да и сам читательский интерес зиждется на неправдоподобии. «Персилес»<sup>4</sup> — большой назидательный роман подобного типа — свидетельствует о том, что Сервантес любил неправдоподобие как таковое. А поскольку именно этим произведением он замыкает круг своей творческой деятельности, нам следует со всей серьезностью отнестись к указанному обстоятельству.

В том-то и дело, что темы некоторых романов Сервантеса — все те же извечные темы, созданные поэтическим воображением европейцев много, много веков тому назад, так много веков тому назад, что в преображенном виде мы обнаружим их в мифах Древней Греции и Малой Азии. После всего сказанного судите сами — можно ли считать романом литератур-

ный жанр, представленный у Сервантеса первым типом повествований? А почему бы и нет? Только не будем забывать, что этот литературный жанр повествует о невероятных, вымышленных, нереальных событиях.

Совсем иную задачу решает автор в другом ряде романов, например в «Ринконете и Кортадильо». Здесь почти ничего не происходит. Нас не занимают стремительные движения страстей. Нам незачем спешить от одной страницы к другой — узнать, какой новый оборот примут события. А если мы и ускоряем шаг, то лишь затем, чтобы опять отдохнуть и спокойно оглядеться по сторонам. Нашему взгляду открывается серия статичных и детально выписанных картин. Персонажи и их поступки... Они настолько далеки от неправдоподобия, что даже неинтересны. И не говорите мне, будто плуты Ринкон и Кортадо, веселые девушки Ганансиоса и Кариарта или негодяй Реполидо хоть чем-нибудь привлекательны. По ходу чтения становится ясно, что не сами они, а лишь то, как представляет их автор, вызывает наш интерес<sup>5</sup>. Более того, окажись они более привлекательны и менее пошлы, наше эстетическое чувство развивалось бы иными путями.

Какой контраст по сравнению с художественным замыслом романов первого типа! Там именно сами персонажи и их жизнь, полная приключений, служили источником эстетического наслаждения; участие автора было сведено к минимуму. Здесь же, напротив, нам интересно лишь то, каким взглядом смотрит сам автор на вульгарные физиономии тех, о ком он рассказывает. Отдавая себе полный отчет в указанном различии, Сервантес в «Беседе собак» писал: «Мне хочется обратить твое внимание на одну вещь, в справедливости коей ты убедишься, когда я буду рассказывать историю моей жизни. Дело в том, что бывают рассказы, прелесть которых заключается в них самих, в то время как прелесть других рассказов состоит в том, как их рассказывают; я хочу сказать, что иной рассказ пленяет нас независимо от вступлений и словесных прикрас, другой же приходится рядить в слова, и при помощи мимики, жестов и перемены голоса из ничего получается все: из слабых и бледных делаются они острыми и занятными».

Так что же такое роман?

## 3. ЭПОС

Не вызывает сомнений по крайней мере одно обстоятельство: то, что читатель прошлого понимал под словом «роман», не имеет ничего общего с античным эпосом. Выводить одно из другого — значит закрывать путь к осмыслению перипетий романного жанра: я имею в виду ту художественную эволюцию, которая завершилась становлением романа XIX века.

Роман и эпос — абсолютные противоположности. Тема эпоса — прошлое именно как прошлое. Эпос рассказывает о мире, который был и ушел, о мифическом веке, глубокая древность которого несоизмерима с любовью исторической стариной. Разумеется, локальный пietet пытался наладить слабые связи между героями и богами Гомера и выдающимися гражданами современности, однако подобные легендарные родословные не могли способствовать преодолению абсолютной дистанции между мифическим *вчера* и реальным сегодня. Сколько бы реальных *вчера* мы ни возводили над этой бездонной пропастью, мир Ахиллеса и Агамемнона никогда не сомкнется с нашим существованием. Нам никогда не удастся прийти к ним, отступая по той дороге, которую время уводит вперед. Эпическое прошлое — не *наше* прошлое. Мы можем представить наше прошлое как настоящее, которое когда-то было. Однако эпическое прошлое отвергает любую идею настоящего. Стоит нам напрячь память в надежде достичь его, как оно помчится быстрее коней Диомеда, держась от нас на вечной, неизменной дистанции. Нет и еще раз нет: это не прошлое воспоминаний, это идеальное прошлое.

Когда поэт умоляет Мнемне — Память — поведать ему о страданиях ахейцев, он взывает не к субъективной способности, а к живой космической силе памяти, которая, по его мнению, бьется во вселенной. Мнемне — не индивидуальное воспоминание, а первозданная мощь стихий.

Указанная существенная удаленность легендарного спасает объекты эпоса от разрушения. Та же причина, по какой нам нельзя приблизить их к себе и придать им избыток юности — юности настоящего, — не позволяет и старости коснуться их тел. Песни Гомера веют вечной свежестью и духом бессмертия не потому, что

они вечно юны, а потому, что никогда не стареют. Старость теряет смысл, если исчезает движение. Вещи стареют, когда каждый истекший час увеличивает дистанцию между ними и нами. Этот закон непреложен. Старое стареет с каждым днем. И тем не менее Ахиллес отстоит от нас на такое же расстояние, как и от Платона.

#### 4. ПОЭЗИЯ ПРОШЛОГО

Уже давно пора сдать в архив мнения, которые составили о Гомере филологи прошлого века. Гомер отнюдь не наивность и не чистосердечное добродушие, процветавшее на заре человечества. Теперь уже всем известно, что «Илиаду», по крайней мере дошедшую до нас «Илиаду», народ не понимал никогда. Иными словами, она была прежде всего произведением архаическим. Рапсод творит на условном языке, который ему самому представляется чем-то священным, древним и безыскусным. Обычай и нравы его персонажей несут на себе особый отпечаток суровых древних времен.

Слышанное ли дело, Гомер — архаичный поэт, детство поэзии — археологический вымысел! Кто бы мог подумать! Речь идет не просто о наличии в эпосе архаизмов; по существу, вся эпическая поэзия не что иное, как архаизм. Мы уже сказали: тема эпоса — идеальное прошлое, абсолютная старина. Теперь добавим: архаизм — литературная форма эпоса, орудие поэтизации.

На мой взгляд, это имеет решающее значение для понимания смысла романа. После Гомера Греция должна была пережить много столетий, чтобы признать в настоящем возможность поэтического. По правде сказать, Греция так никогда и не признала настоящее *ex abundantia cordis*<sup>6</sup>. В строгом смысле слова поэтическим было для греков только древнее, вернее, первичное во временном смысле. При этом отнюдь не то древнее, которое мы встречаем у романтиков и которое слишком похоже на ветошь старьевщиков и будит в нас болезненный интерес, заставляя черпать извращенное удовольствие в созерцании чего-то дряхлого, старого, разрушенного и изъеденного временем. Все эти умирающие предметы содержат только отраженную красоту, и не они сами, а волны эмоций, которые поднимаются в нас при их созерцании, служат

источником поэзии. Красота греков — внутренний атрибут существенного: все временное и случайное красоте непричастно. Греки обладали рационалистическим чувством эстетики\*, не позволявшим им отделять поэтическое достоинство от метафизической ценности. Прекрасным считалось все, что содержало в себе самом начало и норму, причину и абсолютную ценность явлений. В замкнутую вселенную эпического мифа входят только безусловно ценные объекты, способные служить образцами, которые обладали реальностью и тогда, когда наш мир еще не начал существовать.

Между эпическим миром и тем, где живем мы, не было никакой связи — ни ворот, ни лазейки. Вся наша жизнь, с ее вчера и сегодня, принадлежит к второму этапу космической жизни. Мы — часть поддельной и упадочной реальности. Окружающие нас люди — не люди в том смысле, в каком ими были Улисс или Гектор. Мы даже не знаем точно, были ли Улисс и Гектор людьми или богами. Тогда и боги были подобны людям, поскольку люди были под стать богам. Где у Гомера кончается бог и начинается человек? Уже сама постановка вопроса говорит об упадке мира. Герои эпоса — представители исчезнувшей с лица земли фауны, которая характеризовалась отсутствием различий между богом и человеком или, во всяком случае, близким сходством между обоими видами. Переход от одних к другим осуществлялся весьма просто: или через грех, совершенный богиней, или через семяизвержение бога.

В целом для греков поэтическим является все существующее изначально, не потому, что оно древнее, а потому, что оно самое древнее, то есть заключает в себе начала и причины\*\*.

Stock<sup>7</sup> мифов, объединявший традиционную религию, физику и историю, содержал в себе весь поэтический материал греческого искусства эпохи расцвета. Даже желая изменить миф, как это делали трагики, поэт должен был из него исходить и двигаться только

\* Понятие пропорции, меры, всегда приходившее на ум грекам, когда они рассуждали об искусстве, как бы играет своей математической мускулатурой.

\*\* «Почтеннее всего — самое старое» (Аристотель, «Метафизика», 983 \*)

внутри него. Попытка создать поэтический объект была для этих людей столь же нелепой, как для нас попытка придумать закон механики. Подобное понимание творчества составляет отличительную черту эпоса и всего греческого искусства: вплоть до своего заката оно кровными нитями было неразрывно связано с мифом.

Гомер уверен, что события происходили именно так, как о том повествуют его гексаметры. Более того, Гомер и не собирается сообщать чего-либо нового. Слушатели знают, о чем будет петь Гомер, а Гомер знает, что они это знают. Его деятельность лишена собственно творческого характера и не направлена на то, чтобы удивить своих слушателей. Речь идет скорее о художественной, чем поэтической работе, речь идет о высоком техническом мастерстве. Я не знаю в истории искусства примера более похожего по своему замыслу на творчество рапсода, чем знаменитые восточные врата флорентийского баптистерия работы Гибerti. Итальянского скульптора не волнуют изображаемые им предметы, им движет одна безумная страсть — запечатлевать, превращать в бронзу фигуры людей, животных, деревья, скалы, плоды.

Так и Гомер. Плавное течение ионийского эпоса, спокойный ритм, позволяющие уделять одинаковое внимание и большому и малому, были бы абсурдны, если бы мы представили себе поэта, озабоченного выдумыванием темы. Поэтическая тема дана заранее, раз и навсегда. Речь идет лишь о том, чтобы оживить ее в наших сердцах, придать ей полноту присутствия. Вот почему вполне уместно посвятить четыре стиха смерти героя и не менее двух — закрыванию двери. Кормилица Телемака

«Вышла из спальни; серебряной ручкою дверь затворила;

Крепко задвижку ремнем затянула; потом удалилась»<sup>8</sup>.

## 5. РАПСОД

По-видимому, общие места современной эстетики мешают нам правильно оценить наслаждение, которое испытывал милый и безмятежный слепец из Ионии, показывая нам прекрасные картины прошлого. Пожалуй,

нам даже может прийти в голову назвать это наслаждение. Ужасное, нелепое слово! Что бы подумал грек, услышав его? Для нас реальное — осязаемое, то, что можно воспринять слухом и зрением. Нас воспитали в злой век, который расплющил вселенную, сведя ее к поверхности, к чистой внешности. Когда мы ищем реальность, мы ищем ее внешние проявления. Но греки понимали под реальностью нечто прямо противоположное. Реальное — существенное, глубокое и скрытое: не внешность, а живые источники всякой внешности. Плотин не разрешал художникам писать с него портрет: по его мнению, это значило бы завещать миру лишь тень своей тени<sup>10</sup>.

Эпический певец встает меж нами с палочкой дирижера в руках. Его слепой лик инстинктивно повернут к свету. Луч солнца — рука отца, ласкающая лицо сияющего сына. Тело поэта, как стебель гелиотропа, тянется навстречу теплу. Губы его слегка дрожат, словно струны музыкального инструмента, который кто-то настраивает. Чего он хочет? Поведать нам о событиях, которые случились давным-давно. Он начинает говорить. Вернее, не говорить, а декламировать. Слова, подчиненные строгой дисциплине, как бы оторваны от жалкого существования, которое они влачат в повседневной речи. Словно подъемная машина, гексаметр поддерживает слова в воображаемом воздухе, не давая им коснуться земли. Это символично. Именно этого и хотел рапсод — оторвать нас от обыденной жизни. Фразы его ритуальны, речь — торжественна, как во время богослужения, грамматика — архаична. Из настоящего он берет только самое возвышенное, например сравнения, касающиеся неизменных явлений природы — жизни моря, ветра, зверей, птиц, — таким образом время от времени вбрасывая крохотную частицу настоящего в замкнутую архаическую среду, служащую для того, чтобы прошлое целиком завладело нами именно как прошлое и заставило отступить современность.

Такова задача рапсода, такова его роль в построении эпического произведения. В отличие от современного поэта он не живет, мучимый жаждой оригинальности. Он знает, что его песнь — не только его. Народное воображение, создавшее миф задолго до того, как он появился на свет, выполнило за него главную

задачу — сотворило прекрасное. На долю эпического певца осталось лишь быть добросовестным мастером своего дела.

## 6. ЕЛЕНА И МАДАМ БОВАРИ

Никак не могу согласиться с тем учителем греческого языка, который, желая познакомить своих учеников с «Илиадой», предлагает им представить себе вражду между юношами двух соседних кастильских деревень из-за местной красавицы. Напротив, когда речь идет о «Madame Bovary», на мой взгляд, вполне уместно обратить наше внимание на какую-нибудь провинциалку, изменяющую своему мужу. Романист достигает цели, конкретно представляя нам то, что мы уже знаем абстрактно\*. Закрыв книгу, читатель скажет: «Да, все одно к одному — и ветреные провинциалки, и земледельческие съезды». Подобное восприятие свидетельствует о том, что романист справился со своей задачей. Однако по прочтении «Илиады» нам не придет в голову поздравить Гомера с тем, что Ахиллес — подлинный Ахиллес, а прекрасная Елена — вылитая Елена. Фигуры эпоса — не типичные представители, а существа единственные в своем роде. Был только один Ахиллес и только одна Елена. Была только одна война на берегах Скамандра<sup>12</sup>. Если бы в легкомысленной жене Менелая мы признали обыкновенную молодую женщину, к которой чужестранцы воспылали любовью, Гомер не был бы Гомером. В отличие от Гиберти или Флобера автор «Илиады» не был свободен в выборе и показал именно того Ахиллеса и именно ту Елену, которые, по счастью, ничем не похожи на людей, встречаемых повсеместно.

Во-первых, в эпосе мы видим первую попытку вымыслить уникальные существа, имеющие «героическую» природу, — эту задачу взяла на себя многовековая народная фантазия. Во-вторых, эпос — воссоздание, воскрешение этих существ в нашем сознании, и эту, вторую задачу взял на себя рапсоd.

Думается, ценой столь долгого отступления мы добились более правильного взгляда на смысл романа. В романе мы обнаруживаем полную противоположность эпическому жанру. Если тема эпоса — прошлое

\* «Ma pauvre Bovary sans dout souffre et pleure dans vingt village de France à la fois, à cette heure meme» (Flaubert. Correspondance, 2, 284)<sup>11</sup>.



именно как прошлое, то тема романа — современность именно как современность. Если эпические герои вымышлены, имеют уникальную природу и самодовлеющее поэтическое значение, то персонажи романа типичны и внепоэтичны. Последние берутся не из мифа, который сам по себе поэтический элемент, творческая и эстетическая стихия, но с улицы, из физического мира, из реального окружения автора и читателя. Вот почему литературное творчество не вся поэзия, но лишь вторичная поэтическая деятельность. Таким образом, искусство — техника, механизм воплощения, который может, а иногда и должен быть реалистическим, но далеко не всегда. Пристрастие к реализму — определяющая черта нашего времени — не является нормой. Мы предпочли иллюзию сходства — у иных веков были иные пристрастия. Было бы крайней наивностью полагать, что весь род людской всегда любил и будет любить то же, что мы. Это неверно. Раскроем же наши сердца как можно шире — чтобы в них вместилось и то человеческое, что нам чуждо. В жизни всегда лучше отдать предпочтение неисчерпаемому многообразию, чем монотонному повторению.

## 7. МИФ — ФЕРМЕНТ ИСТОРИИ

Эпическая перспектива, которая, как мы установили, состоит в видении мировых событий сквозь призму определенного числа основных мифов, не умерла с Грецией. Она дошла и до нас. Когда народы расстались с верой в космогоническую и историческую реальность своих преданий, отошло в прошлое лучшее время эллинов. Но если эпические мотивы утратили свою силу, семена мифов сохраняют свое догматическое значение и не только живут, словно прекрасные призраки, которых нам никто не заменит, но стали еще более яркими и пластичными. Тщательно укрытые в подземельях литературной памяти, в кладовых народных преданий, они представляют своего рода дрожжи, на которых всходит поэзия. Стоит поднести к этим горючим веществам правдивую историю о каком-нибудь царе, например об Антиохе или Александре, как правдивая история запыляет со всех четырех концов и огонь выжжет в ней все правдоподобное и обычное. И на наших изумленных глазах,

светлая, как алмаз, воспрянет из пепла чудесная история о волшебнике Аполлонии\*, о чудеснике Александре<sup>13</sup>. Конечно, вновь созданная фантастическая история уже не история, ее называют романом. В этом смысле принято говорить о греческом романе.

Теперь нам становится ясной двойственность, заключенная в этом слове. Греческий роман не что иное, как история, чудесным образом искаженная мифом, или — как «Путешествие в страну аримаспов»<sup>14</sup> — фантастическая география (описания путешествий, которые миф разъединил, а потом соединил по своему вкусу). К этому жанру принадлежит вся литература воображения — все, что называется сказкой, балладой, житием, рыцарским романом. В основе ее всегда лежит определенный исторический материал, преобразованный мифом.

Нельзя забывать, что миф — представитель мира, в корне отличного от нашего. Если наш мир реален, то мир мифа покажется нам ирреальным. Во всяком случае, то, что возможно в одном, совершенно невозможно в другом. Физические законы нашей планетной системы не распространяются на мифические миры. Поглощение мифом события подлунного мира состоит в том, что миф делает его исторически и физически невозможным. Земная материя сохраняется, но она подчинена закону, настолько отличному от того, который управляет нашим космосом, что для нас это равно отсутствию какого-либо закона.

Литература воображения навсегда увековечила благотворное влияние, которое имела на человечество эпическая поэзия — ее родная мать. Она все так же будет удваивать мир, она все так же будет присылать нам вести из прекрасного далека, где правят если не боги Гомера, то их законные наследники. Под властью их династического правления невозможное возможно. В конституции, которой они присягали, только одна статья: *допускается приключение*.

## 8. РЫЦАРСКИЕ РОМАНЫ

Когда мифическое мировоззрение оказывается свергнутым с трона своею сестрою-соперницей наукой, эпическая поэзия утрачивает религиозную серьезность

\* Образ Аполлония построен из материала истории об Антиохе.

и не разбирая дороги бросается на поиски приключений. Рыцарство — это приключения: рыцарские романы были последним могучим отростком старого эпического древа. Последним до сего времени, но не последним вообще.

Рыцарский роман сохраняет характерные черты эпоса, за исключением веры в истинность рассказываемых событий\*. Все происходящее в рыцарских романах предстает нам также как нечто давнее, принадлежащее идеальному прошлому. Времена короля Артура, как и времена Марикастаньи<sup>15</sup>, лишь завесы условного прошлого, сквозь которые смутно брезжит историческая хронология.

Не считая отдельных, занимающих весьма скромное место монологов, в рыцарских романах, как и в эпосе, основным поэтическим средством выступает повествование. Я не могу согласиться с общепринятой точкой зрения, что повествование — художественное средство романа. Ошибка критики в том, что она не противопоставляет двух жанров, одинаково обозначаемых словом «роман». Произведение литературы воображения повествует, роман описывает. Повествование — форма, в которой существует для нас прошлое; повествовать можно только о том, что было, то есть о том, чего больше нет. Настоящее, напротив, описывают. Как известно, в эпосе широко употребляется идеальное прошедшее время (соответствующее тому идеальному прошлому, о котором оно говорит), получившее в грамматиках название эпического, или гномического, аориста.

В отличие от литературы воображения в романе нас интересует именно описание, ибо описываемое, по сути дела, не может представлять интереса. Мы пренебрегаем персонажами, которые нам представлены, ради того способа, каким они представлены нам. Ни Санчо, ни священник, ни цирюльник, ни Рыцарь Зеленого Плаща, ни мадам Бовари, ни ее муж, ни глупец Омэ нам нисколько не интересны. Мы не дадим и ломаного гроша, чтобы увидеть их в жизни. И напротив,

\* Я бы сказал, что и это в известной степени имеет место. Однако мне пришлось бы написать здесь много страниц, не имеющих прямого отношения к делу, о той загадочной галлоцинации, которая лежит в основе нашего удовольствия от чтения приключенческой литературы.

мы отдадим полцарства ради удовольствия видеть их героями двух знаменитых книг. Я не могу представить себе, как столь очевидное обстоятельство выпало из поля зрения тех, кто исследует проблемы эстетики. То, что мы непочтительно зовем *скукой*, — целый литературный жанр, хотя и несостоявшийся<sup>16</sup>. *Скука* — повествование о том, что неинтересно\*. Повествование должно находить себе оправдание в самом событии, и чем оно облегченнее, чем в меньшей степени выступает посредником между происходящим и нами, тем лучше.

Вот почему, в отличие от романиста, автор рыцарских повествований направляет всю свою поэтическую энергию на выдумывание интересных событий. Такие события — приключения. Ныне мы можем читать «Одиссею» как изложение приключений; без сомнения, великая поэма при этом утрачивает большую часть своих достоинств и смысла, и все же подобное прочтение не всюду чуждо эстетическому замыслу «Одиссеи». За богоравным Улиссом встает Синдбад-мореход, а за ними, совсем уже вдалеке, маячит славная буржуазная муза Жюля Верна. Сходство основано на вмешательстве случая, определяющем ход событий. В «Одиссее» случай выступает как форма, в которой проявляет себя настроение того или иного бога; в произведениях фантастических, в рыцарских романах он цинично выставляет напоказ свое естество. И если в древней поэме приключения интересны, поскольку в них проявляется капризная воля бога — причина в конечном счете теологическая, — то в рыцарских романах приключение интересно само по себе, в силу присущей ему непредсказуемости.

Если внимательно рассмотреть наше повседневное понимание реальности, легко убедиться, что реально для нас не то, что происходит на самом деле, а некий привычный нам порядок событий. В этом туманном смысле реально не столько виденное, сколько предвиденное, не столько то, что мы видим, сколько то, что мы знаем. Когда события принимают неожиданный оборот, мы считаем, что это невероятно. Вот почему наши предки называли рассказ о приключениях вымыслом.

\* В одном из выпусков «Критики» Кроче приводит определение *скудного человека*, которое дал один итальянец: «Зануда — тот, кто не избавляет нас от одиночества и не может составить нам компанию».

Приключение раскалывает инертную, гнетущую нас реальность, словно кусок стекла. Это все непредсказуемое, невероятное, новое. Всякое приключение — новое сотворение мира, уникальный процесс. И как не быть ему интересным?

Сколь мало бы мы ни прожили, нам уже дано ощутить границы нашей тюрьмы. Самое позднее в тридцать лет уже известны пределы, в которых суждено оставаться нашим возможностям. Мы овладеваем действительностью, измеряя длину цепи, сковавшей нас по рукам и ногам. Тогда мы спрашиваем: «И это жизнь? Только и всего? Повторяющийся, замкнутый круг, вечно один и тот же?» Опасный час для всякого человека!

В связи с этим мне вспоминается один прекрасный рисунок Гаварни. Старый плут прильнул к дощатой стене и жадно смотрит на какое-то зрелище, до которого так падка средняя публика. Старик с восхищением восклицает: «Il faut montrer à l'homme des images, la réalité l'embete!»<sup>17</sup> Гаварни жил в кругу писателей и художников — парижан, сторонников эстетического реализма. Его всегда возмущало, с каким легкомыслием современные ему читатели поглощали приключенческую литературу. Он был глубоко прав: слабые расы могут превратить в порок употребление этого сильного наркотика, помогающего забыть о тяжком бремени нашего существования.

## 9. БАЛАГАНЧИК МАЭСЕ-ПЕДРО

По мере развития приключения мы испытываем возрастающее внутреннее напряжение. Во всяком приключении мы наблюдаем как бы резкий отрыв от траектории, которой следует инертная действительность. Каждое мгновение сила действительности грозит вернуть ход событий в естественное русло, и всякий раз требуется новое вмешательство авантюрной стихии, чтобы освободить событие и направить его в сторону невозможного. Ввергнутые в пучину приключения, мы летим словно внутри снаряда, и в динамической борьбе между этим снарядом, который ускользает по касательной, вырываясь из плена земного тяготения, и силой притяжения земли, стремящейся им завла-

деть, мы всецело на стороне неукротимого порыва летящего тела. Наше пристрастие растет с каждой перипетией, способствуя возникновению своеобразной галлюцинации, в которой мы на мгновение принимаем авантюру за подлинную действительность.

Великолепно представив нам поведение Дон Кихота во время спектакля кукольного театра маэсе Педро<sup>18</sup>, Сервантес с поразительной точностью передал психологию читателя приключенческой литературы.

Конь Дона Гайфероса<sup>19</sup> мчится галопом, оставляя за собой пустое пространство, и яростный вихрь иллюзий уносит за ним все, что не столь твердо стоит на земле. И туда кувыркаясь, подхваченная смерчем воображения, невесомая, как пух или сухая листва, летит душа Дон Кихота. И туда за ним будет всегда уноситься все способное на доброту и чистосердечие в этом мире.

Кулисы кукольного театра маэсе Педро — граница между двумя духовными континентами. Внутри, на сцене, — фантастический мир, созданный гением невозможного: пространство приключения, воображения, мифа. Снаружи — таверна, где собрались наивные простаки, охваченные простым желанием жить, таких мы встречаем повсюду. Посредине — полоумный идалго, который, повредившись в уме, решил однажды покинуть родимый кров. Мы можем беспрепятственно войти к зрителям, подышать с ними одним воздухом, тронуть кого-нибудь из них за плечо — все они скроены из одного с нами материала. Однако сама таверна в свою очередь помещена в книгу, словно в другой балаганчик, побольше первого. Если бы мы проникли в таверну, то мы бы вступили внутрь идеального объекта, стали бы двигаться по вогнутой поверхности эстетического тела. (Веласкес в «Менинах» предлагает аналогичную ситуацию: когда он писал групповой портрет королевской семьи, он на том же полотне изобразил и свою мастерскую. В другой картине, «Пряхи», он навеки объединил легендарное действие, запечатленное на гобелене, и жалкое помещение, где этот гобелен изготовлен.)

Чистосердечие и открытость души — неперемennые условия взаимного общения двух континентов. Возможно, именно осмос и эндосмос<sup>20</sup> между ними и есть самое главное.

## 10. ПОЭЗИЯ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Сервантес сказал, что его книга направлена против рыцарских романов. Критика последних лет не уделяет должного внимания этому обстоятельству. Возможно, полагают, что подобное признание автора было лишь определенной манерой представить свое произведение читателям, своеобразной условностью, как и тот оттенок назидательности, который Сервантес придал своим коротким романам. Однако следует вновь вернуться к этому утверждению. Видеть произведение Сервантеса как полемику с рыцарскими романами существенно важно для эстетики.

В противном случае мы не сможем понять то необыкновенное обогащение, какое испытало искусство литературы в «Дон Кихоте». До сих пор эпический план (пространство вымышленных героев) был единственным, само поэтическое определялось в конститутивных чертах эпоса\*. Теперь, однако, воображаемое отходит на второй план. Искусство приобретает еще один план, как бы увеличивается в третьем измерении, получает эстетическую глубину, которая, как и геометрическая, требует многомерности. Мы уже больше не вправе сводить поэтическое к своеобразному очарованию идеального прошлого или к неповторимому, извечному интересу, присущему приключению. Теперь мы должны возвести современную действительность в ранг поэтического.

Заметьте всю остроту проблемы. До появления романа поэзия предполагала преодоление, избегание всего, что нас окружает, всего современного. «Современная действительность» была абсолютным синонимом «непоэзии». Перед нами максимальное эстетическое обогащение, которое только можно вообразить.

Но как могут приобрести поэтическую ценность постоялый двор, Санчо, погонщик мулов и плут мазсе Педро? Вне всяких сомнений, никак. Будучи противопоставлены сцене кукольного театра как зрители, они — формальное воплощение агрессии против всего поэтического. Сервантес выдвигает фигуру Санчо в противовес всякому приключению, чтобы, приняв

\* С самого начала мы абстрагировались от лирики, которая является самостоятельным эстетическим направлением.

в нем участие, он сделал его невозможным. Такова его роль. Итак, мы не видим, как поэтическое пространство может простираться поверх реального. Если воображаемое само по себе поэтично, то сама по себе действительность — антипоэзия. *Hic Rhodus, hic salta*<sup>21</sup>: именно здесь эстетика должна обострить свое видение. Вопреки наивному мнению наших начетчиков эрудитов, как раз реалистическая тенденция более всех других нуждается в объяснении; это настоящий *exemplum gravis*<sup>22</sup> эстетики.

В самом деле, данное явление вообще нельзя было бы объяснить, если бы бурная жестикуляция Дон Кихота не навела нас на правильный путь. Куда следует поместить Дон Кихота — с той или с другой стороны? Мы не можем однозначно отнести его ни к одному из двух противоположных миров. Дон Кихот — линия пересечения, грань, где сходятся оба мира.

Если нам скажут, что Дон Кихот принадлежит всецело реальности, мы не станем особенно возражать. Однако сразу же придется признать, что и неукротимая воля Дон Кихота должна составлять неотъемлемую часть этой реальности. И эта воля полна одной решимостью — это воля к приключению. Реальный Дон Кихот реально ищет приключений. Как он сам говорит: «Волшебники могут отнять у меня счастье, но воли и мужества им у меня не отнять». Вот почему с такой удивительной легкостью он переходит из унылого зала таверны в мир сказки. Природа его погранична, как, согласно Платону, человеческая природа в целом.

Не так давно мы не могли и помыслить о том, что теперь предстает нам со всей очевидностью: действительность входит в поэзию, чтобы возвести приключение в самый высокий эстетический ранг. Если б у нас появилась возможность получить этому подтверждение, мы бы увидели, как разверзлась действительность, вбирая в себя вымышленный континент, чтобы служить ему надежной опорой, подобно тому как в одну прекрасную ночь таверна стала ковчегом, который поплыл по раскаленным равнинам Ла-Манчи, увозя в своем трюме Карла Великого и двенадцать пэров, Марсилио де Сансуэнья<sup>23</sup> и несравненную Мелисендру. В том-то и дело, что все рассказанное в рыцарских



романах обладает реальностью в фантазии Дон Кихота, существование которого в свою очередь не подлежит никакому сомнению. Итак, хотя реалистический роман возникает в противовес так называемому роману воображения, внутри себя он несет приключение.

## 11. ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ — ФЕРМЕНТ МИФА

Новая поэзия, основоположником которой явился Сервантес, обнаруживает гораздо более сложную внутреннюю структуру, чем греческая или средневековая. Сервантес взирает на мир с вершин Возрождения. Возрождение навязало миру более жесткий порядок, ибо явилось цельным преодолением античной чувствительности. Галилей в лице своей физики дал вселенной суровую полицию<sup>24</sup>. Начался новый строй: всему отведено свое строгое место. При новом порядке вещей приключения невозможны. Чуть позднее Лейбниц приходит к выводу, что простая возможность абсолютно лишена полномочий, ибо возможно лишь «*compossibile*» \*<sup>25</sup>, иными словами, то, что находится в тесной связи с естественными законами. Таким образом, возможное, которое в мифе и чуде утверждает свою гордую независимость, упаковано в реальность, как приключение — в веризм<sup>26</sup> Сервантеса.

Другая характерная черта Возрождения — психологическое, которое приобретает первичность. Античный мир представляется голой телесностью, без внутреннего пространства, без интимных тайн. Возрождение открывает неисчерпаемое богатство интимного мира, то есть *me ipsum*<sup>27</sup>, сознание, субъективное.

Кульминация нового и существенного переворота, который произошел в культуре, — «Дон Кихот». В нем навсегда запечатлен эпос, с его стремлением сохранить эпический мир, который, хотя и граничит с миром материальных явлений, в корне от него отличается. При этом реальность приключения, безусловно, оказывается спасенной, однако такого рода спасение заключается в себе самую горькую иронию. Реальность при-

\* Для Аристотеля и Средневековья возможно все не заключающее в себе противоречия. «*Compossibile*» нуждается в большем. Для Аристотеля возможен кентавр, для нас — нет, ибо биология не может мириться с его существованием.

ключения сводится к психологии, если угодно — к состоянию организма. Приключение столь же реально, как выделения мозга. Таким образом, его реальность восходит, скорее, к своей противоположности — к материальному<sup>28</sup>.

Летнее солнце льет на Ла-Манчу лавины огня, и расплавленная зноем земля порою рождает мираж. И хотя вода, которую мы видим, нереальна, что-то реальное все же в ней есть. И этот горький источник, из которого бьет прозрачная струйка воды, — сухость бесплодной земли.

Подобное явление мы можем переживать в двух направлениях: одно — наивное и прямое (тогда вода, которую создало для нас солнце, для нас реальна), другое — ироническое и опосредованное (мы считаем, что эта вода — мираж, и тогда в свежести холодной влаги сквозит породившая ее бесплодная сухость земли).

Приключенческий роман, сказка, эпос суть первый, наивный способ переживания воображаемых смысловых явлений. Реалистический роман — второй, не прямой способ. Однако ему необходим первый, ему нужен мираж, чтобы заставить нас видеть его именно как мираж. Вот почему не только «Дон Кихот», который был специально задуман Сервантесом как критика рыцарских романов, несет их внутри себя, но в целом «роман» как литературный жанр, по сути, заключается в подобном внутреннем усвоении.

Это объясняет то, что казалось необъяснимым: каким образом действительность, современность может претвориться в поэтическую субстанцию? Сама по себе, взятая непосредственно, она никогда не сможет стать ею, — это привилегия мифа. Но мы можем взглянуть на нее опосредованно, рассмотреть ее как разрушение мифа, как критику мифа. И в этой форме действительность, по природе своей инертная и бессмысленная, недвижная и немая, приходит в движение, превращается в активную силу, атакующую хрустальный мир идеального. От удара хрупкий зачарованный мир разлетается на тысячи осколков, которые парят в воздухе, переливаясь всеми цветами радуги, и постепенно тускнеют, падая вниз, сливаясь с темной землей. В каждом романе мы свидетели

этой сцены. В строгом смысле слова действительность не становится поэтической и не входит в произведение искусства иначе как в том своем жесте или движении, где она вбирает в себя идеальное.

Итак, речь идет о процессе в точности обратном тому, который порождает роман воображения. Другое отличие: реалистический роман описывает сам процесс, а роман воображения — лишь его результат — приключение.

## 12. ВЕТРЯНЫЕ МЕЛЬНИЦЫ

Перед нами поле Монтель — беспредельное пылающее пространство, где, как в книге примеров, собраны все вещи в мире. Шагая по нему с Дон Кихотом и Санчо, мы понимаем, что вещи имеют две грани. Одна из них — «смысл» вещей, их значение, то, что они представляют, когда их подвергают истолкованию. Другая грань — «материальность» вещей, то, что их утверждает до и сверх любого истолкования.

Над линией горизонта, обогретой кровью заката — словно проколота вена небесного свода, — высятся мельницы Криптаны и машут крыльями. Мельницы имеют смысл: их «смысл» в том, что они гиганты. Правда, Дон Кихот не в своем уме. Но, даже признав Дон Кихота безумным, мы не решим проблемы. Все ненормальное в нем всегда было и будет нормальным применительно ко всему человечеству. Пусть эти гиганты и не гиганты — тем не менее... А другие? Я хочу сказать, гиганты вообще? Ведь в *действительности* их нет и не было. Так или иначе, миг, когда человек впервые придумал гигантов, ничем существенным не отличается от этой сцены из «Дон Кихота». Речь бы всегда шла о некоей вещи, которая не гигант, но, будучи рассмотрена со своей идеальной стороны, стремилась в него превратиться. В вертящихся крыльях мельниц мы видим намек на руки Бриарей<sup>29</sup>. Если мы подчинимся влекущей силе намека и пойдем по указанному пути, мы придем к гиганту.

Точно так же и справедливость, и истина, и любое творение духа — миражи, возникающие над материей. Культура — идеальная грань вещей — стремится образовать отдельный самодовлеющий мир, куда мы мог-

ли бы переместить себя. Но это иллюзия. Культура может быть расценена правильно только как иллюзия, как мираж, простертый над раскаленной землей.

### 13. РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Подобно тому как очертания гор и туч содержат намеки на формы определенных животных, все вещи в своей инертной материальности как бы подают нам знаки, которые мы истолковываем. Накапливаясь, эти истолкования создают объективность, которая становится удвоением первичной объективности, называемой реальной. Отсюда — вечный конфликт: «идея», или «смысл», каждой вещи и ее «материальность» стремятся проникнуть друг в друга. Эта борьба предполагает победу одного из начал. Когда торжествует «идея» и «материальность» побеждена, мы живем в призрачном мире. Когда торжествует «материальность» и, пробив туманную оболочку идеи, поглощает ее, мы расстаемся с надеждой.

Известно, что процесс видения заключается в применении к предмету предварительного образа, который у нас сложился по поводу возникшего ощущения. Темное пятно вдали видится нами последовательно то башней, то деревом, то человеческой фигурой. Следует согласиться с Платоном, который считал восприятие равнодействующей двух лучей: одного — идущего от зрачка к предмету и другого — идущего от предмета к зрачку. Леонардо да Винчи имел обыкновение ставить своих учеников перед каменной стеной, чтобы они привыкали вчувствоваться в форму камней, в многообразии воображаемых форм. В глубине души сторонник Платона, Леонардо видел в действительности только Параклета<sup>30</sup>, пробуждающего дух.

И все же существуют расстояния, освещения, ракурсы, в которых ощущаемый материал вещей сводит к минимуму возможность наших истолкований. Суровая и инертная вещь отвергает все «смыслы», которые мы хотим ей придать: она здесь, перед нами, утверждает свою немую, суровую материальность, противостоящую всему призрачному. Вот что называется реализмом: отодвинуть вещи на определенное расстояние, осветить и поместить их так, чтобы выделить

лишь ту их грань, которая повернута к чистой материальности.

Миф всегда начало любой поэзии, в том числе и реалистической. Дело, однако, в том, что в реалистической поэзии мы сопровождаем миф в его нисхождении, в его падении. Тема реалистической поэзии — ее (поэзии) разрушение.

Я не думаю, что действительность может войти в искусство иначе, чем претворив свою инертную пустоту в активную и борющуюся стихию. Действительность интересоваться нас не может. Еще меньше нас может интересоваться ее удвоение. Я повторяю здесь то, что уже сказал: персонажи романа лишены привлекательности. И все же почему нас волнует то, как они представлены? Ведь дело обстоит именно так: не сами персонажи как реальные лица волнуют нас, а то, как они представлены, иными словами, представление в них реальности. На мой взгляд, это различие имеет решающее значение: поэзия реальности — не реальность как та или иная вещь, но реальность как родовая, «жанровая» функция. Вот почему, в сущности, безразлично, какие объекты берет реалист для описания. Любой хорош, все окружены ореолом воображения. Речь идет о том, чтобы под ним показать чистую материальность. И в ней мы видим то, что принадлежит к последней инстанции, к могучей критической силе, пред которой отступает любое стремление идеального (всего, что любит и что создал в своем воображении человек) к самодостаточности.

Одним словом, ущербность культуры, ущербность всего благородного, ясного и возвышенного и составляет смысл поэтического реализма. Сервантес признает, что культура подразумевает все эти качества, но что все они — увь! — только фикция. Обступая культуру со всех сторон, как таверна — фантастический балаган, простерлась варварская и жестокая, бессмысленная и немая реальность вещей. Печально, что она являет себя нам такой, — ничего не поделаешь, она реальна, она — здесь; недвусмысленно и чудовищно довлеет самой себе. Сила и единственное значение этой действительности — в ее неустранимом присутствии. Культура — воспоминания и обещания, невозвратное прошлое и будущее мечты.

Но действительность — это простое и ужасное «быть здесь». Присутствие, покой, инерция. Материальность\*.

#### 14. МИМ

Несомненно, Сервантес не изобретает *a nihilo*<sup>31</sup> поэтическую тему действительности; он просто возводит ее в классический ранг. Тема текла, как струйка воды, неуверенно обходя препятствия, вясь, просачиваясь в другие тела, пока не нашла в романе, в «Дон Кихоте», соответствующую ей органическую структуру. Во всяком случае, эта тема имеет странную родословную. Она родилась у антиподов мифа и эпоса. В строгом смысле слова она родилась вне литературы.

Источник реализма — в стремлении человека подражать характерным чертам себе подобных или животных. Характерное — такой отличительный признак (человека, животного или вещи), при воспроизведении которого воскресают все остальные, быстро и выразительно представляя перед нашим взором. Однако никто не подражает ради самого подражания: стремление к подражанию, как и описанные более сложные формы реализма, не оригинально, не рождается из самого себя. Это стремление живет посторонней направленностью. Подражают из желания посмеяться. Вот искомый источник — мим.

Вероятно, только комическое намерение способно придать действительности эстетический интерес. Это явилось бы любопытным историческим подтверждением всему, что я сказал о романе.

Действительно, в Древней Греции, где поэзия требует идеальной дистанции для любого объекта, который она делает эстетическим, современные темы мы встречаем только в комедии. Как и Сервантес, Аристофан берет людей непосредственно с улицы и помещает их внутрь художественного произведения — для того чтобы посмеяться над ними.

\* В живописи направленность реализма представлена еще очевиднее. Рафаэль и Микеланджело пишут формы вещей. Форма всегда идеальна. Это образ прошлого или создание нашего воображения. Веласкес ищет впечатления от вещей. Впечатление не имеет формы и подчеркивает материю — атлас, холст, дерево, органическую протоплазму, из которых состоят те или иные объекты.

В свою очередь из комедии рождается диалог — жанр, которому так и не суждено было добиться самостоятельности. Платоновский диалог также описывает реальное и также смеется над ним. Он выходит за пределы комического, только когда преследует внеэтический — научный интерес. Вот еще один признак, который необходимо учесть. Реальное может войти в поэзию как комедия или наука. Мы никогда не встретим поэзию реального как просто реальное.

Таковы единственные точки греческой литературы, к которым можно привязать нить эволюции романа\*. Итак, роман появился на свет с острым комическим жалом. И дух и образ комического будут сопровождать его до могилы. Критика и насмешка в «Дон Кихоте» далеко не второстепенный орнамент. Они — органическая ткань не просто романа как жанра, но, быть может, всего реализма.

## 15. ГЕРОЙ

До сих пор нам никак не удавалось пристальнее взглянуть на лик комического. Когда я писал, что роман представляет нам мираж именно как мираж, слово «комедия» стало бродить вокруг острия пера, словно пес, который почуял, что его кличут. По какой-то непонятной причине тайное сходство заставляет нас сблизить мираж над выжженным жнивьем и комическое в душе человека.

История заставляет нас вновь вернуться к рассматриваемой проблеме. Что-то осталось неясным, что-то повисло в воздухе, колеблясь между помещением таверны и кукольным театром маэстро Педро. И это что-то — не что иное, как воля Дон Кихота.

У нашего приятеля можно отнять счастье, но мужество и упорство отнять у него нельзя. Пусть приключение — плод болезненного воображения; воля к приключению действительна и правдива. Но приключение — нарушение материального порядка вещей, ирреальность. В воле к приключению, в мужестве и упорстве мы наблюдаем странную двойственную природу. Два ее элемента принадлежат к противо-

\* «История любви» (Erotici) происходит из новой комедии (Wilamowitz — Moellendorf. — In: Greek historical writing, 1908, p. 22—23).

положным мирам: желание реально, желаемое ирреально.

Эпос не знает ничего подобного. Персонажи Гомера принадлежат к тому же миру, что их желания. Напротив, в романе Сервантеса изображен человек, желающий изменить действительность. Но разве он сам не часть той же действительности? Разве он сам не живет в ней и не является ее закономерным продуктом? Как то, чего нет, — замысел приключения — может править суровой действительностью, определяя ее порядок? Вероятно, никак. Безусловно, однако, в мире находятся люди, исполненные решимости не довольствоваться действительностью. Они надеются, что дела пойдут по-другому, они отказываются повторять поступки, навязанные обычаем и традицией; иными словами, биологические инстинкты толкают их к действию. Таких людей называют героями. Ибо быть героем — значит быть самим собой, только собой. Если мы оказываем сопротивление всему обусловленному традицией и обстоятельствами, значит, мы хотим утвердить начало своих поступков внутри себя. Когда герой хочет, не предки и не современные обычаи в нем хотят, а хочет он сам. Это желание быть собою самим и есть героизм.

Я не знаю более глубокого вида оригинальности, чем эта «практическая», активная оригинальность героя. Его жизнь — вечное сопротивление обычному и общепринятому. Каждое движение, которое он делает, требует от него сначала победы над обычаем, а затем изобретения нового рисунка поступка. Такая жизнь — вечная боль, постоянное отторжение той своей части, которая подчинилась обычаю и оказалась в плену материи.

## 16. ВСТУПЛЕНИЕ ЛИРИЗМА

Далее, перед лицом героизма — воли к приключению — мы можем занять две позиции: либо мы бросаемся вместе с героем навстречу страданию, ибо считаем, что героическая жизнь имеет «смысл», либо мы слегка встряхиваем действительность, и одного этого движения вполне довольно, чтобы уничтожить любой героизм, — так прогоняют сон, толкнув спящего. Выше



я назвал эти два направления, в которых развивается наш интерес, прямым и опосредованным.

Следует подчеркнуть, что ядро действительности, к которому относятся они оба, одно и то же. Следовательно, различие состоит в нашем субъективном подходе к явлению. Таким образом, если эпос и роман различались по своему предмету — прошлое и современная действительность, — то теперь следует провести новое различие внутри темы современной действительности. Но это деление основано уже не только на предмете, но берет начало в субъективной стихии, иными словами, в нашем отношении к предмету.

Выше мы целиком и полностью абстрагировались от лиризма, который служит столь же самостоятельным источником поэзии, как и эпос. Не будем особенно углубляться в сущность явления и долго рассуждать на тему о том, что такое лиризм. Всему свое время. Напомним только общеизвестную истину: лиризм — эстетическая проекция общей тональности наших чувств. Эпос не может быть радостным или грустным — это аполлоническое, равнодушное искусство, внешнее, неуязвимое, сплошь состоящее из форм вечных объектов, не имеющих возраста.

С лиризмом в искусство вторгается подвижная и изменчивая субстанция. Интимный мир человека изменялся в веках, вершины его сентиментальности иной раз устремлялись к Рассвету, а иной — к Закату. Есть времена радостные и времена печальные. Все зависит от того, представляется ли человеку оценка, которую он себе дает, положительной или нет.

Я не вижу необходимости повторять сказанное в самом начале моего небольшого трактата: независимо от того, служит ли содержанием прошлое или настоящее, поэзия и все искусство рассматривают человеческое, и только его. Если кто-то рисует пейзаж, в нем всегда следует видеть лишь сцену, где появится человек. В таком случае нам остается сделать только один вывод: все формы искусства берут начало в различных истолкованиях человека человеком. Скажи мне, как ты воспринимаешь человека, и я скажу тебе, в чем твое искусство.

И поскольку каждый литературный жанр есть до известного предела русло, проложенное каким-то ис-

толкованием человека, нет ничего удивительного в том, что каждая эпоха предпочитает свой жанр. Вот почему подлинная литература эпохи — общая исповедь сокровенных человеческих тайн своего времени.

Итак, вновь возвращаясь к понятию героизма, мы обнаруживаем, что иной раз рассматриваем его непосредственно, а иной — опосредованно. В первом случае наш взгляд превращает героя в эстетический объект, который мы называем трагическим, во втором — в эстетический объект, который мы называем комическим.

Бывали эпохи, которые почти не воспринимали трагическое, времена, пронизанные юмором и комедией. Век девятнадцатый — буржуазный, демократический и позитивистский, — как правило, видел во всем одну сплошную комедию.

Соотношение, которое мы наметили между эпосом и романом, повторяется здесь как соотношение между расположениями нашего духа к трагедии и комедии.

## 17. ТРАГЕДИЯ

Как я уже сказал, герой — тот, кто хочет быть самим собой. В силу этого героическое берет начало в реальном акте воли. В эпосе нет ничего подобного. Вот почему Дон Кихот — не эпическая фигура, а именно герой. Ахиллес творит эпопею, герой к ней стремится. Таким образом, трагический субъект трагичен и, следовательно, поэтичен не как человек из плоти и крови, но только как человек, изъявляющий свою волю. Воля — парадоксальный объект, который начинается в реальном и кончается в идеальном (ибо хотят лишь того, чего нет), — тема трагедии, а эпоха, которая не принимает в расчет человеческой воли, эпоха детерминизма и дарвинизма, не может интересоваться трагическим.

Не будем уделять особого внимания древнегреческой трагедии. Положа руку на сердце — мы недостаточно ее понимаем. Даже филология еще не приспособила наши органы восприятия к тому, чтобы мы стали настоящими зрителями древнегреческой трагедии. Вероятно, мы не встретим жанра, в большей мере зависящего от преходящих, исторических факторов. Нельзя

забывать, что афинская трагедия была богослужением. Таким образом, произведение осуществлялось, скорее, не на театральных подмостках, а в душе зрителя. И над сценой и над публикой нависала внепоэтическая атмосфера — религия. То, что до нас дошло, — немое либретто оперы, которую мы никогда не слышали, изнанка ковра, лицевая сторона которого выткана яркими нитями веры. Не в силах воссоздать древнюю веру афинян, эллинисты застыли пред нею в недоумении. Пока они не справятся с этой задачей, греческая трагедия будет оставаться страницей, написанной на неведомом языке.

Ясно одно: обращаясь к нам, древнегреческие трагики предстают в масках своих героев. Можно ли вообразить себе нечто подобное у Шекспира? Творческое намерение Эсхила, подвигающее его на создание трагедий, лежит где-то между поэзией и теологией. Тема его по крайней мере объединяет эстетические, метафизические и этические моменты. Я назвал бы Эсхила *теопоэтом*. Его волнуют проблемы добра и зла, оправдания мирового порядка, первопричины. Его трагедии — нарастающий ряд посягательств на решение этих божественных проблем. Его вдохновение сродни порыву религиозной реформы. Он, скорее, напоминает не *homme de lettres*<sup>32</sup>, а святого Павла или Лютера. Силою набожности он стремится преодолеть народную веру, которая недостаточно отвечает зрелой эпохе. В других обстоятельствах подобное намерение не подвигло бы человека на сочинение стихов, но в Греции, где религия была более гибкой и изменчивой и где жрецы не играли особенно большой роли, теологический интерес мог развиваться неотрывно от поэтического, политического и философского.

Однако оставим в покое греческую драму и все теории, основывающие трагедию на никому не ведомом фатализме, согласно которому именно поражение и гибель героя сообщают жанру трагическую направленность.

На самом деле вмешательство рока не обязательно и, хотя чаще всего герой побежден и ему не удастся вырвать победу из рук судьбы, он всегда остается героем. Обратимся к эффекту, производимому трагедией в душе обывателя. Если он искривлен, то обяза-

тельно скажет, что все происходящее ему представляется чем-то невероятным. Раз двадцать в течение представления он готов был подняться с места и посоветовать герою отказаться от своей цели, перестать стоять на своем. Обыватель справедливо считает, что все несчастья протагониста происходят из-за его упорного желания достичь намеченной цели. Откажись герой от цели, и все уладится, и тогда, как говорят китайцы в конце своих сказок (намекая на кочевой образ жизни, который они вели в прошлом), можно осесть и нарожать много детей. Итак, рока нет, или то, что неизбежно должно случиться, случается неизбежно, ибо сам герой хочет так. Несчастья Стойкого принца<sup>33</sup> фатальны с тех пор, как он решает быть стойким, но сам он не фатально стоек.

Я полагаю, что классические теории страдают здесь простым *quid pro quo*<sup>34</sup> и следует их исправить, принимая во внимание чувства, которые пробуждает героизм в душе обывателя, чуждой всему героическому. Простому обывателю неведомы проявления жизни, в которых она щедро себя расходует. Он не знает, как жизнь выходит из берегов, как жизненная сила нарушает свои пределы. Пленник необходимости, все, что он делает, он делает только по принуждению. Он действует лишь под влиянием внешних сил, его поступки не выходят за рамки реакции. Ему и в голову не придет, как ни с того ни с сего можно отправиться на поиски приключений. Всякий движимый волею к приключению кажется ему слегка ненормальным. В трагическом герое он видит лишь человека, обреченного на вечные муки из-за нелепого стремления к цели, к которой никто не заставляет стремиться.

Таким образом, рок — не трагическое начало. Герою суждено любить свою трагическую участь. Вот почему с обывательской точки зрения трагедия всегда мнима. Все страдания героя происходят из-за его нежелания отказаться от идеальной, вымышленной роли, «голе», которую он взялся играть. Несколько парадоксально можно сказать, что герой в драме играет роль, которая в свою очередь является ролью. Во всяком случае, именно свободное волеизъявление — источник трагического конфликта. И это «воление», создающее определенный трагический порядок, новое

пространство реальностей, которое только в силу этого существует, безусловно, пустая фикция для всех, кто не знает иных желаний, кроме направленных на удовлетворение самых элементарных потребностей, и кто всегда довольствуется тем, что есть.

## 18. КОМЕДИЯ

Трагедия не происходит на нашем обыденном уровне: мы должны до нее возвыситься. Нас допускают к трагедии, ибо она ирреальна. Если мы хотим обнаружить нечто подобное в реальном мире, нам следует устремить взор к величайшим вершинам истории.

Трагедия предполагает известное расположение нашего духа к восприятию великих деяний. В противном случае она покажется недостойным фарсом. Трагедия не предстает нам с неизбежной очевидностью реализма, который развертывает произведение прямо у нас под ногами и исподволь, без усилий вводит нас в его мир. В известном смысле наслаждение трагедией требует от нас, чтобы мы немного ее любили, как герой любит свою судьбу. Трагедия взывает к нашему атрофированному героизму, ибо все мы носим в себе некий обрубок героя.

Пускаясь в плавание героическим курсом, мы чувствуем, как глубоко внутри нас откликаются решительные поступки и возвышенные порывы, которые движут трагедией. Мы с изумлением обнаруживаем, что можем выносить огромные душевные напряжения, что все вокруг нас увеличивает размеры, приобретает высокую ценность. Театральная трагедия открывает нам глаза, помогая находить и ценить героическое в действительности. Наполеон, немного знавший психологию, не позволил актерам французской бродячей труппы представлять комедии перед зрителями Франкфурта, в душе которых еще были живы воспоминания об их побежденных монархах, но приказал Тальма играть героев Расина и Корнеля.

Но вокруг героя-обрубка, которого мы заключаем в себе, суетится целая толпа плебейских инстинктов. В силу достаточно веских причин мы не питаем доверия к сторонникам перемен. Мы не требуем объяснений у того, кто остается в границах привычного, но мы

их неуклонно требуем у того, кто хочет выйти за пределы этого привычного. Для нашего внутреннего плебея нет никого ненавистнее честолюбца. А герой, понятно, начинает с честолюбия. Вульгарность не раздражает нас так, как претензия. Следовательно, в любую минуту герой готов стать в наших глазах если не несчастным (что его возвысило бы до трагедии), то смешным. Афоризм: «От великого до смешного — один шаг» — формулирует ту опасность, которая всегда герою грозит. Горе ему, если он не оправдает своими делами и незаурядностью природы стремление не быть таким же, как все! Реформатор, то есть любой исповедующий новое искусство, науку, политику, на всю жизнь обречен преодолевать враждебное влияние среды, которая в лучшем случае видит в нем напыщенного шута или мистификатора. Все, что герой отрицает — а он герой именно благодаря этому отрицанию, — оборачивается против него: традиции, обычаи, заветы отцов, все национальное, местное, косное. Все это образует столетний пласт земли, кору непробиваемой толщины. А герой хочет смести этот груз с помощью мысли, частицы невесомее воздуха, возникшей в воображении. И тогда консервативный инстинкт инерции ему мстит, насылая на него реализм в лице комедии.

Поскольку феномен героического заключается в желании обладать чем-то еще не существующим, трагический персонаж наполовину находится вне реальности. Достаточно дернуть его за ноги и вернуть к жизни, и он превратится в комический. С большим трудом, как бы через силу соединяется с инертной реальностью благородный героический вымысел: он весь — стремление и порыв. Его свидетельство — будущее. *Vis comica*<sup>35</sup> ограничивается тем, что подчеркивает ту грань героя, которая обращена к чистой материальности. Сквозь вымысел проступает действительность и, вставая во весь рост перед нашим взором, поглощает трагическую роль, «голе»\*. Герой делал из нее свое собственное бытие, сливался с ней.

\* Бергсон приводит любопытный пример. Королева Пруссии приходит к Наполеону. Она хочет выразить ему свое возмущение и оживленно жестикует. Наполеон ограничивается тем, что просит ее присесть. Стоило королеве сесть, как она замолчала. Трагическая роль не соответствует буржуазной позе сидящей гостьи. Она находится с ней в противоречии.

Поглощаясь действительностью, волевое намерение затвердевает, материализуется, погребая под собой героя. В результате мы воспринимаем «голе» как смешное переодевание, как маску на вульгарном лице.

Герой предвосхищает будущее и взывает к нему. Его жесты имеют утопический смысл. Он провозглашает не то, кем он будет, но то, кем он хочет быть. Так и женщина-феминистка надеется, что когда-нибудь женщины перестанут быть феминистками. Однако автор комедии искажает идеал феминисток, представляя нам женщину, которая уже сейчас подчинила себя этому идеалу. Будучи отнесен к более раннему периоду — к современности, героический порыв как бы застывает, останавливаясь в своем движении. Не может выполнять элементарные функции существования то, что способно жить лишь в атмосфере грядущего. Идеальная птица падает, пролетев над испарениями мертвого озера. Люди смеются. Это полезный смех. Он убивает сотню мистификаторов на каждого героя, которого ранит.

Итак, комедия живет за счет трагедии, как роман за счет эпоса. Исторически комедия родилась в Греции как реакция на творчество трагиков и философов, которые хотели создать новых богов и ввести новые обычаи. Во имя народной традиции, во имя «наших отцов» и священных обычаев Аристофан выводит на сцене современные фигуры Сократа и Еврипида. И то, что один вложил в свою философию, а другой в свои стихи, Аристофан сделал личными качествами самих Сократа и Еврипида.

Комедия — литературный жанр консервативных партий.

От желания иметь что-то в будущем до веры в обладание им в настоящем — дистанция, разделяющая трагическое и комическое. Это и есть шаг от великого до смешного. Переход от воли к представлению знаменует собой уничтожение трагедии, ее инволюцию, ее комедию. Мираж проявляется именно как мираж.

Так вышло и с Дон Кихотом, когда, не довольствуясь тем, чтобы за ним признали только волю к приключению, он велит считать себя странствующим рыцарем. Бессмертный роман едва не превращается в комедию. И, как мы надеялись показать, занимает

промежуточное место между романом и чистой комедией.

Первые читатели «Дон Кихота» именно так и восприняли эту литературную новинку. В предисловии Авельянеды дважды указывается на данное обстоятельство: «Вся «История Дон Кихота Ламанчского» напоминает комедию», — сказано в начале пролога, и ниже та же мысль повторяется: «Наслаждайтесь его «Галатеей»<sup>36</sup> и комедиями в прозе, ибо они — лучшие из его романов». Трудно оценить по достоинству подобное замечание, если ограничиться только соображением, что слово «комедия» употреблялось в те времена как жанровое обозначение любого театрального произведения.

## 19. ТРАГИКОМЕДИЯ

Роман — жанр, безусловно, комический. Но не юмористический, ибо под покровом юмора таится немало суеты. Можно представить себе смысл романа в образе стремительно падающего трагического тела, над которым торжествует сила инерции, или действительность. Подчеркивая реализм романа, порой забывают, что сам этот реализм включает в себе нечто большее, чем реальность: то, что позволяет самой реальности достичь столь чуждой ей поэтической силы. В противном случае мы бы уже давно отдали себе отчет в том, что поэзия реализма заключена не в неподвижно простертой у наших ног реальности, а в той силе, с которой последняя притягивает к себе идеальные аэролиты.

Трагедия — вершина романа. С нее спускается муза, сопровождая трагическое в его нисхождении. Трагическая линия неизбежна, она необходимая часть романа и тогда, когда выступает как едва заметное обрамление. Исходя из этих соображений, я думаю, следует придерживаться названия, которое дал Фернандо Рохас своей «Селестине». Роман — трагикомедия. Возможно, «Селестина» представляет собой кризис этого жанра. В «Дон Кихоте», напротив, мы наблюдаем вершину его эволюции.

Совершенно очевидно: трагическая стихия может расширяться сверх меры, занимая в пространстве романа такой же объем и место, что и комическая.



В романе — синтезе трагедии и комедии — нашла воплощение та смутная мысль, которую высказал в свое время еще Платон (хотя она и не встретила должного понимания). Я имею в виду диалог «Пир». Раннее утро. Сотрапезники спят, опьяненные соком Диониса. «Когда уже поют петухи», Аристодем приоткрывает глаза. Ему чудится, будто Сократ, Агатон и Аристофан тоже проснулись и вполголоса беседуют между собой. Сократ доказывает Агагону, молодому трагику, и Аристофану, автору комедий, что не двое разных людей, а один и тот же человек должен сочинять и трагедии и комедии<sup>37</sup>.

Как я уже говорил, это место не получило удовлетворительного объяснения. Читая его, я всегда ловил себя на мысли, что Платон со свойственным ему даром предвидения посеял здесь семя романа. Если мы посмотрим в ту сторону, куда указал Сократ на «Symposion» ранним утром, мы неизбежно увидим Дон Кихота, героя и безумца.

## 20. ФЛОБЕР, СЕРВАНТЕС, ДАРВИН

Никчемность того, что принято называть патриотизмом в испанском мышлении, ярче всего проявляется в недостаточном внимании к действительно великим событиям нашей истории. Все силы уходят на восхваление того, что совершенно бесплодно, чему нельзя найти применения. Мы превозносим то, что нам выгодно, забывая о том, что важно.

Нам определенно недостает книги, где было бы детально доказано, что всякий роман заключает в себе, словно тончайшую филигранную нить, «Дон Кихота», подобно тому как любая эпическая поэма несет в себе, будто плод косточку, «Илиаду».

Флобер открыто заявляет: «Je retrouve, — говорит он, — mes origines dans le livre que je savais par coeur avant de savoir lire, don Quichotte»<sup>\*38</sup>.

Мадам Бовари — Дон Кихот в юбке и минимум трагедии в душе. Читательница романтических романов, представительница буржуазных идеалов, насаждавшихся в Европе в течение полувека. Жалкие

\* «Correspondance», 2, 16.

идеалы! Буржуазная демократия, позитивистский романтизм!

Флобер отдает себе полный отчет в том, что роман — жанр критической направленности и комического нерва. «Je tourne beaucoup à la critique, — писал он, когда работал над «Мадам Бовари», — le roman que je écris m'aiguise cette faculté, car c'est une oeuvre surtout de critique ou plutôt de anatomie» \*<sup>39</sup>.

И в другом месте: «Ah! ce que manque à la société modern ce n'est pas un Christ, ni un Washington, ni un Socrate, ni un Voltaire, c'est un Aristophane» \*\*<sup>40</sup>.

Я думаю, что приступы реализма, которым был подвержен Флобер, не вызывают сомнений. Более того, точку зрения романиста следует считать свидетельством исключительной важности.

Если современный роман в меньшей степени обнаруживает комическую природу, то лишь потому, что подвергаемые критике идеалы недостаточно отделены от действительности, с которой идет борьба. Напряжение крайне слабо: идеал *низвергнут* с очень небольшой высоты. По этой причине можно предугадать, что роман XIX века очень быстро станет неудобочитаемым: он содержит наименьшее из возможного количества поэтического динамизма. Уже сейчас ясно: книги Доде или Мопассана не доставляют нам ныне того наслаждения, как лет пятнадцать тому назад. И наоборот, напряжение, которое несет в себе «Дон Кихот», обещает никогда не ослабнуть.

Реализм — идеал XIX века. «Факты, только факты!» — восклицает персонаж из «Тяжелых времен» Диккенса. Как, а не почему, факт, а не идея, проповедует Огюст Конт <sup>41</sup>.

Мадам Бовари дышит с месье Омэ одним воздухом — атмосферой контизма. Работая над «Madame Bovary», Флобер читал «Позитивную философию»: «Est une ouvrage, — писал он, — profondément farce; il faut seulement lire, pour s'en convaincre, l'introduction qui en est le résumé; il y a, pour quequ'un qui voudrait faire des charges au théâtre dans le gout aristophanesque, sur les theories sociales, des californies de rires» \*\*\*<sup>42</sup>.

\* «Correspondance», 2, 370.

\*\* Ibid., 2, 159.

\*\*\* Ibid., 2, 261.

Действительность столь сурова, что не выносит идеала, даже когда идеализируют ее саму. А XIX век не только возвел в героический ранг любое отрицание героизма, поставив во главу угла идею позитивного, но снова принудил героическое к позорной капитуляции перед жестокой реальностью. Флобер обронил как-то весьма характерную фразу: «On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre; car c'est en hain du réalisme que j'ai entrepris ce roman» \*<sup>43</sup>.

Те поколения, наши непосредственные предшественники, заняли роковую позицию. Уже в «Дон Кихоте» стрелка поэтических весов склонилась в сторону грусти, чтобы так и не выправиться до сих пор. Тот век, наш отец, черпал извращенное наслаждение в пессимизме, он погрузился в него, он испил свою чашу до дна, он потряс мир так, что рухнуло все хоть скольконибудь возвышавшееся над общим уровнем. Из всего XIX столетия до нас долетает словно один порыв злобы. За короткий срок естественные науки, основанные на детерминизме, завоевали сферу биологии. Дарвин приходит к выводу, что ему удалось подчинить живое — нашу последнюю надежду — физической необходимости. Жизнь сводится только к материи, физиология — к механике <sup>44</sup>.

Организм, считавшийся независимым единством, способным самостоятельно действовать, погружен отныне в физическую среду, словно фигура, вытканная на ковре. Уже не он движется, а среда в нем. Наши действия не выходят за рамки реакций. Нет свободы, оригинальности. Жить — значит приспособливаться, приспособливаться — значит позволять материальному окружению проникать в нас, вытесняя из нас нас самих. Приспособление — капитуляция и покорность. Дарвин считает героев с лица земли.

Пришла пора экспериментального романа («roman expérimental»). Золя учится поэзии не у Гомера или Шекспира, а у Клода Бернара. Нам все время пытаются говорить о человеке. Но поскольку теперь человек не субъект своих поступков, он движим средой, в которой живет, — роман призван давать представление среды. Среда — единственный герой.

\* «Correspondance», 3, 67—68. См. также, что он пишет о своем «Лексиконе прописных истин»: Gustavus Flaubertus, Bourgeoisiphobus <sup>45</sup>.

Поговаривают, что нужно воспроизводить «обстановку». Искусство подчиняется полиции — правдоподобию. Но разве трагедия не имеет своего внутреннего, независимого правдоподобия? Разве нет эстетического *vego*<sup>46</sup> — прекрасного? Видимо, нет, ибо, согласно позитивизму, прекрасное — только правдоподобное, а истинное — только физика. Роман стремится к физиологии.

Однажды поздно ночью на *Père Lachaise*<sup>47</sup> Бувар и Пекюше<sup>48</sup> хоронят поэзию — во имя правдоподобия и детерминизма.

---

## ВОЛЯ К БАРОККО

---

Любопытный симптом изменения в идеях и чувствах, переживаемого европейским сознанием — мы говорим о том, что происходило еще в довоенные годы, — новое направление наших эстетических вкусов.

Нас больше не интересует роман, эта позиция детерменизма<sup>1</sup>, позитивистский литературный жанр. Факт бесспорный! Кто сомневается, пусть возьмет томик Доде или Мопассана, и он изумится, как мало они его трогают и как слабо звучат. С другой стороны, нас давно не удивляет чувство неудовлетворенности, остающееся после чтения современных романов. Высочайшее мастерство и полное безлюдье. Все, что недвижно, — присутствует, все, что в движении, — отсутствует начисто.

Между тем книги Стендаля и Достоевского завоевывают все большее признание. В Германии зарождается культ Хеббеля. Каково же новое восприятие, на которое указывает этот симптом?

Думаю, что изменение в литературных вкусах соотносится не только хронологически с возникшим в пластических искусствах интересом к барокко. В прошлом

веке пределом восхищения был Микеланджело; восхищение словно бы задерживалось на меже, разделяющей ухоженный парк и заросли дикой сельвы. Барокко внушало ужас; оно представлялось царством беспорядка и дурного вкуса. Восхищение делало большой крюк и, ловко обогнув сельву, останавливалось по другую ее сторону, там, где в царство искусства вместе с Веласкесом, казалось, возвращалась естественность.

Не сомневаюсь, что стиль барокко был вычурным и сложным. В нем отсутствуют прекрасные черты предшествующей эпохи, те черты, которые возвели ее в ранг эпохи классической. Не буду пытаться хоть на мгновение вернуть в полном объеме права художественному периоду барокко. Не стану выяснять его органическую структуру, как и многое другое, потому что и вообще-то толком не известно, что он из себя представляет.

Но, как бы то ни было, интерес к барокко растет с каждым днем. Теперь Буркхардту не понадобилось бы в «Сисепоне»<sup>2</sup> просить прощения у читателей за свои занятия творениями семнадцатого века<sup>3</sup>. И хоть нет у нас еще четкого анализа основ барокко, что-то притягивает нас к барочному стилю, дает удовлетворение; то же самое испытываем мы по отношению к Достоевскому и Стендалю.

Достоевский, который пишет в эпоху, всецело настроенную на реализм, словно бы предлагает нам не задерживаться на материале, которым он пользуется. Если рассматривать каждую деталь романа в отдельности, то она, возможно, покажется вполне реальной, но эту ее реальность Достоевский отнюдь не подчеркивает. Напротив, мы видим, что в единстве романа детали утрачивают реальность и автор лишь пользуется ими как отправными точками для взрыва страстей. Достоевскому важно создать в замкнутом романном пространстве истинный динамизм, систему душераздирающих страстей, бурный круговорот человеческих душ. Прочитайте «Идиота». Там появляется некий молодой человек, приехавший из Швейцарии, где он с самого детства жил в санатории. Приступ детского слабоумия начисто изгладил все из его памяти. В стерильной атмосфере санатория некий милосердный врач создал на основе нервной системы ребенка, словно на

проволочном каркасе, как раз такую духовность, которая необходима для постижения высокой нравственности. На самом же деле это чудесное дитя в образе мужчины. Все это не слишком убедительно, но нужно Достоевскому как отправная точка: с психологическим правдоподобием покончено, и в свои права вступает муза великого славянина. Месяе Бурже прежде всего занялся бы подробнейшим описанием слабоумия. Достоевский совсем об этом не заботится, потому что все это предметы внешнего мира, а для него важен исключительно мир поэтический, создаваемый им внутри романа. Слабоумие ему нужно, чтобы среди людей одного приблизительно круга могла разбушеваться буря страстей. Все, что в его произведениях не есть буря, попало туда только как предлог для бури. Как если бы скорбный сокрытый дух сдернул покрывало видимости и мы бы внезапно увидели жизнь состоящей из отдельных составных частиц — вихрей и молний — или из ее изначальных течений, которые увлекают человеческую личность на круги Дантова ада — пьянства, скупости, излишеств, безволия, слабоумия, сладострастия, извращений, страха.

Даже говорить дальше в таком духе означало бы разрешить реальности слишком глубоко вторгнуться в структуру-маленьких поэтических миров. Скупость и слабоумие — это движения, в конечном счете это движения душ реальных, и можно было бы поверить, что в замыслы Достоевского входило описание реальности душевных движений, как для других писателей — описание их неподвижности. Вполне понятно, что свои идеалы поэт должен облекать в реальные образы, но стиль Достоевского характерен именно тем, что не дает читателям долго созерцать материал, которым он пользовался, и оставляет их наедине с чистым динамизмом. Не слабоумие само по себе, а то, что в нем есть от активного движения, составляет в «Идиоте» поэтическую объективность. Поэтому самым точным определением романа Достоевского был бы нарицательный в воздухе одним взмахом руки эллипс.

А разве не таковы некоторые картины Тинторетто? А в особенности весь Эль Греко? Полотна отступившего от правил грека высятся перед нами как вертикали скалистых берегов далеких стран. Нет другого

художника, который так затруднял бы проникновение в свой внутренний мир. Недостает подъемного моста и пологих склонов. Веласкес подкладывает нам свои картины почти что под ноги, и мы, даже не задумавшись и ничего не ощутив, оказываемся внутри этих полотен. Но суровый критянин бросает дротики презрения с высот своих скалистых берегов; он добился того, что к его земле столетиями не причаливает ни одно судно. Сегодня эта земля стала людным торговым портом, и это, по моему мнению, тоже не случайный симптом нового барочного восприятия.

Так вот: от романа Достоевского мы, даже не ощутив этого, переносимся к картине Эль Греко. Здесь материя тоже воспринимается лишь как предлог для устремленного вперед движения. Каждая фигура — пленница динамичного порыва; тело перекручено, оно колеблется и дрожит, как тростник под штормовым ветром — вендавалем<sup>4</sup>. Нет ни единой частицы в организме, которая не извивалась бы в конвульсиях. Жестикуют не только руки, все существо — сплошной жест. У Веласкеса все персонажи неподвижны; если кто-нибудь и схвачен в момент, когда он делает какой-то жест, то жест этот всегда скупой, замороженный, — скорее, поза. Веласкес пишет материю и власть инерции. Отсюда бархат в его живописи — подлинная бархатная материя и атлас — это атлас и кожа — протоплазма. У Эль Греко все превращается в жест, в *dynamis*<sup>5</sup>.

Если мы охватим взглядом не одну фигуру, а целую группу, то будем вовлечены в головокружительный водоворот. Картина у него — то ли стремительная спираль, то ли эллипс, то ли буква «S». Искать правдоподобие у Эль Греко — вот когда поговорка более чем уместна! — все равно что искать груш на яблоне. Формы предметов всегда формы предметов неподвижных, а Эль Греко гонится только за движением. Зритель, возможно, отвернется от картины, придя в дурное расположение духа от запечатленного на полотне *perpetuum mobile*, но он не станет добиваться, чтобы живописца вышвырнули из пантеона. Эль Греко — последователь Микеланджело, вершина динамичной живописи, которая, уж во всяком случае, не менее ценна, чем живопись статичная. Его творения вселяли в лю-

дей ужас и тревогу, подобные тем, которые они выражали, говоря о «terribilità»<sup>6</sup> Буонаротти. Неистовый напор насилия был обрушен Микеланджело на неподвижные стены и мрамор. По утверждению Вазари, все изваяния флорентийца обладали «un magnifico gesto di muoversi»<sup>7</sup>.

Круг нельзя сделать еще более круглым; именно в этом суть того, что и сегодня и в ближайшем будущем нас будет интересовать в барокко. Новое восприятие жаждет в искусстве и в жизни восхитительного жеста, передающего движение.

## ЭСТЕТИКА В ТРАМВАЕ

Требовать от испанца, чтобы, войдя в трамвай, он не окидывал взглядом знатока всех едущих в нем женщин, — значит требовать невозможного. Ведь это одна из самых характерных и глубоко укоренившихся привычек нашего народа. Та настырность и почти осязаемость, с какими испанец смотрит на женщину, представляются бестактными иностранцам и некоторым моим соотечественникам. К числу последних отношу себя и я, ибо у меня это вызывает неприятие. И все же я считаю, что эта привычка — если оставить без внимания настырность, дерзость и осязаемость взгляда — составляет одну из наиболее своеобразных, прекрасных и благородных черт нашей нации. А отношение к ней такое же, как и к другим проявлениям испанской непосредственности, которые кажутся дикарскими из-за смещения в них чистоты и скверны, целомудрия и похоти. Но если их очистить, освободить изысканное от непристойного, возвысить благородное начало, то они могли бы составить весьма своеобразную систему поведения, наподобие той, суть которой передается словами *gentleman* или *homme de bonne compagnie*<sup>1</sup>.

Художникам, поэтам, людям света надо подвергнуть этот сырой материал многовековых привычек



реакции очищения путем рефлексии. Это делал Веласкес, и можно не сомневаться, что восхищение представителей других народов его творчеством в немалой степени обусловлено тем, с какой любовью выписал он телодвижения испанцев. Герман Коген говорил мне, что каждый свой приезд в Париж он использует для того, чтобы побывать в синагоге и полюбоваться жемами евреев — уроженцев Испании\*.

Сейчас, однако, я не задаюсь целью раскрыть благородный смысл, скрывающийся за взглядами, которыми испанец пожирает женщину. Это было интересно, по крайней мере для «Наблюдателя», в течение нескольких лет испытывавшего влияние Платона, отменного знатока науки видения. Но в данный момент у меня другое намерение. Сегодня я сел в трамвай, и поскольку ничто испанское мне не чуждо, то пустил в ход вышеупомянутый взгляд знатока, постаравшись освободить его от настырности, дерзости и осязаемости. И, к величайшему своему удивлению, я отметил, что мне не понадобилось и трех секунд, чтобы эстетически оценить и вынести твердое суждение о внешности восьми или девяти пассажиров. Эта очень красива, та — с некоторыми изъянами, вон та — просто безобразна и т. д. В языке не хватает слов, чтобы выразить все оттенки эстетического суждения, складывающегося буквально в мгновение ока.

Поскольку путь предстоял долгий, а ни одна из моих попутчиц не давала мне повода рассчитывать на сентиментальное приключение, я погрузился в размышления, предметом которых были мой собственный взгляд и произвольность суждений.

«В чем же состоит, — спрашивал я себя, — этот психологический феномен, который можно было бы назвать вычислением женской красоты?» Я сейчас не претендую на то, чтобы узнать, какой потаенный механизм сознания определяет и регулирует этот акт эстетической оценки. Я довольствуюсь лишь описанием того, что мы отчетливо себе представляем, когда осуществляем его.

Античная психология предполагает наличие у индивида априорного идеала красоты — в нашем случае

\* Эту же мысль, облеченную в общую форму, можно найти в «Размышлениях о «Дон Кихоте»<sup>2</sup>.

идеала женского лица, который он налагает на то реальное лицо, на которое смотрит. Эстетическое суждение тут состоит просто-напросто в восприятии совпадения или расхождения одного с другим. Эта теория, происходящая из Платоновой метафизики, укоренилась в эстетике, заражая ее своей изначальной ошибочностью. Идеал как идея у Платона оказывается единицей измерения, предсуществующей и трансцендентной.

Подобная теория представляет собой придуманное построение, порожденное извечным стремлением эллинов к единому. Ведь бога Греции следовало бы искать не на Олимпе, этом подобии *château*<sup>3</sup>, где наслаждается жизнью изысканное общество, а в идее «единого». Единое — это единственное, что есть. Белые предметы белы, а красивые женщины красивы не сами по себе, не в силу своеобразия, а в силу большей или меньшей причастности к единственной белизне и к единственной красивой женщине. Плотин, у которого этот унитаризм доходит до крайности, нагромождает выражения, говорящие нам о трагической устремленности вещей к единому: *Ἐπιδέξω ὁρέυσθαι πρὸς τὸ ἓν* — (они) спешат, стремятся, рвутся к единому. Их существование, заявляет он, не более чем *τοῖχνοζ τοῦ ἐνός* — след единого<sup>4</sup>. Они испытывают почти что эротическое стремление к единому. Наш Фрай Луис<sup>5</sup>, платонизирующий и плотинизирующий в своей мрачной келье, находит более удачное выражение: единое — это «предмет всепоглощающего вожделения вещей».

Но, повторю, все это — умственное построение. Нет единого и всеобщего образца, которому уподоблялись бы реальные вещи. Не стану же я, в самом деле, накладывать на лица этих дам априорную схему женской красоты! Это было бы бестактно, а кроме того, не соответствовало бы истине. Не зная, что представляет собой совершенная женская красота, мужчина постоянно ищет ее с юных лет до глубокой старости. О, если бы мы знали заранее, что она собою являет!

Так вот, если бы мы знали это заранее, то жизнь утратила бы одну из лучших своих пружин и большую долю своего драматизма. Каждая женщина, которую мы видим впервые, пробуждает в нас возвышенную надежду на то, что она и есть самая красивая. И так,

в чередовании надежд и разочарований, приводящих в трепет сердца, бежит наша жизнь по живописной пересеченной местности. В разделе о соловье Бюффон рассказывает об одной из этих птичек, дожившей до четырнадцати лет благодаря тому, что ей никогда не доводилось любить. «Очевидно,— добавляет он,— что любовь сокращает дни нашей жизни, но правда и то, что взамен она их наполняет».

Продолжим наш анализ. Поскольку я не имею этого архетипа, единого образа женской красоты, то у меня рождается предположение, которое возникало уже у некоторых эстетиков, что, возможно, существует некое множество различных типов физического совершенства: совершенная брюнетка, идеальная блондинка, простушка, мечтательница и т. д.

Сразу же заметим, что это предположение лишь умножает связанные с данным вопросом сложности. Во-первых, у меня нет ощущения, что я владею всем набором подобных образцов, и я даже не подозреваю, где и как я мог бы им обзавестись. Во-вторых, в рамках каждого типа красоты я вижу возможность существования неограниченного числа вариантов. Это значит, что количество идеальных типов пришлось бы увеличить настолько, что они утратили бы свой видовой характер. А если их, как и индивидуальных лиц, будет бесчисленное множество, то сведется на нет сама цель этой закономерности, состоящая, между прочим, и в том, чтобы единое и общее сделать нормой и прототипом для оценки единичного и многообразного.

Тем не менее нам хотелось бы кое-что подчеркнуть в этой теории, дробящей единую модель на множество типовых образцов. Что же вызвало такое дробление? Это, несомненно, осознание того, что в действительности при вычислении женской красоты мы руководствуемся не единой схемой, налагая ее на конкретное лицо, лишенное права голоса в эстетическом процессе. Напротив, руководствуемся лицом, которое видим, и оно само, согласно этой теории, выбирает такую из наших моделей, которая должна быть к нему применена. Таким образом, индивидуальность сотрудничает в выработке нашего суждения о совершенстве, а не ведет себя совершенно пассивно.

Вот, по моему разумению, точная характеристика, которая отражает действительную работу моего со-

знания, а не является гипотетическим построением. В самом деле, глядя на конкретную женщину, я рассуждал бы совсем иначе, чем некий судья, поспешающий применить установленный кодекс, соответствующий закон. Я закона не знаю; напротив, я ищу его во встречающихся мне лицах. По лицу, которое я перед собой вижу, я хочу узнать, что такое красота. Каждая женская индивидуальность сулит мне совершенно новую, еще незнакомую красоту; мои глаза ведут себя подобно человеку, ожидающему открытия, внезапного откровения.

Ход нашей мысли в момент, когда какую-то женщину мы видим впервые, можно было бы точно охарактеризовать при помощи довольно-таки фривольного галантного оборота: «Всякая женщина красива до тех пор, пока не будет доказано обратное». Добавим к этому: красива не предусмотренной нами красотой.

Воистину ожидания не всегда осуществляются. Я припоминаю по этому поводу анекдот из жизни журналистской братии Мадрида. Речь в нем идет об одном театральном критике, умершем довольно давно, который хвалу и хулу в своих писаниях увязывал с соображениями финансового порядка. Однажды приехал к нам на гастроли некий тенор, которому на следующий день предстояло дебютировать в театре «Реаль»<sup>6</sup>. Наш вечно нуждающийся критик поспешил к нему с визитом. Рассказал ему о своем многодетном семействе, о скудных доходах, и сговорились они на тысяче песет. Настал день дебюта, а критик условленной суммы не получил. Начался спектакль — денег все не было; прошел первый акт, второй, последний, и, когда в редакции критик принялся за статью, вознаграждение так и не поступило. На следующее утро газета вышла с рецензией на оперу, в которой имя тенора упоминалось лишь в последней строчке: «Да, мы чуть не забыли: вчера дебютировал тенор X.; это многообещающий артист, посмотрим, выполнит ли он то, что обещает».

Так вот, обещание красоты иногда не исполняется. Мне, к примеру, достаточно было лишь мельком взглянуть на вон ту даму на заднем сиденье трамвая,

чтобы признать ее некрасивой. Давайте разложим на составные части этот акт неблагоприятного суждения. Для этого нам нужно повторить его в замедленном темпе, чтобы наша рефлексия могла проследить шаг за шагом стихийную деятельность нашего сознания.

И вот что я замечаю: сначала взгляд охватывает лицо в целом, в совокупности черт, и как бы обретает некую общую установку; затем он выбирает одну из черт — лоб, к примеру, — и скользит по ней. Линия лба плавно изгибается, и мне доставляет удовольствие наблюдать этот изгиб.

Мое настроение в этот момент можно довольно точно описать фразой: «Это хорошо!» Но вот мой взгляд упирается в нос, и я ощущаю некое затруднение, колебание или помеху. Нечто подобное тому, что мы испытываем на развилке двух дорог. Линия лба как будто требует — не могу сказать почему — другого продолжения, отличного от реального, которое ведет мой взгляд за собой. Да, сомнений нет, я вижу две линии: реальную и едва различимую, как бы призрачную над действительной линией носа из плоти, честно говоря несколько приплюснутого. И вот ввиду этой двойственности мое сознание начинает испытывать что-то вроде *piétinement sur place*<sup>7</sup>, колеблется, сомневается и в нерешительности измеряет расстояние от линии, которая должна была быть, до той, которая есть на самом деле.

Мы, конечно, не будем сейчас проделывать шаг за шагом то, от чего отказались при оценке лица в целом. Нет ведь идеального носа, рта, идеальных щек. Если подумать, то всякая некрасивая (не уродливая\*) черта лица может показаться нам красивой в другом сочетании.

Дело в том, что мы, замечая изъяны, умеем их исправлять. Мы проводим незримые, бесплотные линии, при помощи которых в одном месте что-то добавляем, в другом — убираем. Я говорю «бесплотные линии», и это не метафора. Наше сознание проводит их, когда мы неотрывно смотрим туда, где никаких линий не находим. Известно, что мы не можем безразлично

\* Уродство — дефект биологический, а следовательно, предшествующий плану эстетического суждения. Антонимом «уродливого» является не «красивое», а «нормальное».

смотреть на звезды на ночном небе: мы выделяем те или иные из светящегося роя. А выделить их — значит установить между ними какие-то связи; для этого мы как бы соединяем их нитями звездной паутины. Связанные ими светящиеся точки образуют некую бес-телесную форму. Вот психологическая основа созвездий: от века, когда ясная ночь зажигает огни в своем синем мраке, язычник возводит взор горе и видит, что Стрелец выпускает стрелу из лука, Кассиопея злится, Дева ждет, а Орион прикрывается от Тельца своим алмазным щитом.

Точно так же как группа светящихся точек образует созвездие, реальное лицо, которое мы видим, создает впечатление более или менее совпадающего с ним лица идеального. В одном и том же движении нашего сознания соединяются восприятие телесного бытия и смутный образ идеала.

Итак, мы убедились в том, что образец не является ни единым для всех, ни даже типовым. Каждое лицо, словно в мистическом свечении, вызывает у нас представление о своем собственном, единственном, исключительном идеале. Когда Рафаэль говорит, что он пишет не то, что видит, а «*una idea che mi vien in mente*»<sup>8</sup>, не следует думать, что речь идет о Платоновой идее, исключаящей неистощимое многообразие реального. Нет, каждая вещь рождается со своим, только ей присущим идеалом.

Таким образом, мы открываем перед эстетикой двери ее темницы и приглашаем ее осмотреть все богатства мира.

«*Laudata sii Diversità,  
delle creature, sirena  
del mondo*»<sup>9</sup>.

Вот так я из этого ничем не примечательного трамвая, бегущего в Фуэнкарраль<sup>10</sup>, посылаю свое возражение в сад Академа.

Мною движет любовь, она заставляет меня говорить... Это любовь к многообразию жизни, обеднению которого способствовали порой лучшие умы. Ибо как греки сделали из людей единичные души, а из красоты — всеобщую норму или образец, так и Кант в свое время сведет доброту, нравственное совершенство к абстрактному видовому императиву.

Нет и нет, долг не может быть единым и видовым. У каждого из нас он свой — неотъемлемый и исключительный. Чтобы управлять моим поведением, Кант предлагает мне критерий: всегда желать того, чего любой другой может пожелать. Но это же выхолащивает идеал, превращает его в юридический истукан и в маску с ничейными чертами. Я могу желать в полной мере лишь того, чего мне лично хочется.

Рассмотренное нами вычисление женской красоты служит ключом и для всех остальных сфер оценки. Что приложимо к красоте, приложимо и к этике.

Мы уже видели, что всякое отдельно взятое лицо являет собой одновременно и проект самого себя и его более или менее полное осуществление. То же самое и в сфере нравственности: каждый человек видится мне как бы вписанным в свой собственный нравственный силуэт, показывающий, каким должен бы быть характер этого человека в совершенстве. Иные своими поступками всецело заполняют рамки своих возможностей, но, как правило, мы либо их не достигаем, либо за них выходим. Как часто мы ловим себя на страстном желании, чтобы наш ближний поступал так или иначе, ибо с удивительной ясностью видим, что тем самым он заполнил бы свой идеальный нравственный силуэт!

Так давайте соизмерять каждого с самим собой, а то, что есть на самом деле, с тем, что могло бы быть. «Стань самим собой» — вот справедливый императив... Обычно же с нами происходит то, что так чудесно и загадочно выразил Малларме, когда, делая вывод относительно Гамлета, назвал его «сокрытым Господом, не могущим стать собой»<sup>11</sup>.

Где угодно и в чем угодно будет нам полезна эта идея, открывающая в самой действительности, во всем непредвиденном, что она в себе таит, в ее способности к беспредельному обновлению источник идеалов, норм, образцов совершенства.

К литературной или художественной критике наша теория применима самым непосредственным образом. А анализ, направленный на формирование суждения о женской красоте, применим к предмету чтения. Когда мы читаем книгу, то ее «тело» как бы испытывает постукивание молоточков нашей удовлетворенности

или неудовлетворенности. «Это хорошо,—говорим мы,—так и должно быть». Или: «Это плохо, это уходит в сторону от совершенства». И автоматически мы намечаем критическим пунктиром ту схему, на которую претендует произведение и которая либо придется ему впору, либо оказывается слишком просторной. Да, всякая книга — это сначала замысел, а потом его воплощение, измеряемое тем же замыслом. Само произведение раскрывает и нам свою норму и свои огрехи. И было бы величайшей нелепостью делать одного писателя мерилom другого.

А эта дама, сидящая передо мной...

— Куатро Каминос!<sup>12</sup> — выкрикивает кондуктор. Этот крик всегда вызывал у меня тяжелое чувство, ибо он — символ замешательства.

Однако приехали. За десять сантимов далеко не уедешь.

---



---

## MUSICALIA

---



---

### I

Завсегда и концертных залов по-прежнему неистово рукоплещут Мендельсону и не перестают ошикивать Дебюсси. Новая музыка, и прежде всего та, что является новой по самой своей сути,—новая французская музыка остается непризнанной.

Поистине ее величество публика всегда ненавидит все новое просто потому, что оно новое. Это заставляет нас вспомнить о том, про что обычно забывают в наши дни: а именно, что все хоть сколько-нибудь ценное на земле было создано горсткой избранных вопреки ее величеству публике, в отчаянной борьбе с тупой и злобной толпой. Не так уж не прав был Ницше, измерявший достоинство человека тем, насколько он способен быть одиноким, то есть той духовной



дистанцией, которая отделяет его от толпы. Полтора века повсеместно курили фимиами народным массам, и если мы сегодня возьмемся утверждать, что без немногих избранных личностей мир закоснеет в непроходимой глупости и пошлом эгоизме, то утверждение наше будет попахивать крамолой.

Сегодня ее величество публика освистывает Дебюсси так же, как вчера — Вагнера. Не случится ли с первым то, что случилось со вторым? Сорок лет спустя публика все же отважилась аплодировать Вагнеру, и этой зимой Королевский театр едва выдержал натиск охваченного вагнерианским пылом племени меломанов. История повторяется. Лишь когда музыка Вагнера утратила новизну, когда почти и следа не осталось от весенней свежести ее юного и мощного обаяния, когда оперы композитора в руках ростовщика-времени превратились в унылые иллюстрации из трактата по геологии — скалы, гигантские хвощи и папоротники, рептилии и белокурые дикари, — лишь тогда толпа сочла уместным расчувствоваться. Неужели то же случится с Дебюсси?

Возможно, что и нет. Если все новое непопулярно, то есть явления, которые продолжают оставаться таковыми, даже несмотря на весьма почтенный возраст. Существует музыка, поэзия, живопись, научные идеи, нравственные доктрины, обреченные на девственную непознанность.

В определенном смысле можно говорить о целых культурах, не снискавших популярности.

Если мы сравним азиатскую культуру с европейской, то заметим, что в азиатской культуре нет, пожалуй, ни одного изначального мотива, который не был бы доступен одновременно простолыдину и эрудиту. Философия ученого индуса, по сути, ничем не отличается от философии неграмотного парии. Произведения китайских художников в равной степени волнуют мандарина и живущего подножным кормом бездомного кули. Старания, которые азиаты издавна прилагают, чтобы полярно противопоставить культуру простонародную и элитарную, лишь подтверждают в глазах стороннего наблюдателя их исконное тождество. Европейской же культуре никогда не было нужды намеренно подчеркивать это различие, так как оно всегда

было самоочевидно. «Илиада» — творение, с которого начала свой долгий путь западная литература, — было написано на искусственном, условном языке, на котором никогда не говорил ни один народ, языке, сложившемся в сравнительно узком кругу профессионалов рапсодов, и многие века дивная эпическая поэма пелась лишь на праздниках греческой знати. Греческая наука — первообраз европейского научного знания — с самого начала выдвинула такие парадоксы, что толпа *ipso facto*<sup>1</sup> отказалась вступить в ее таинственные чертоги. Отсюда и укоренившаяся в простом народе по отношению к творческому меньшинству ненависть, враждебность, которая, как изжога, давала себя знать на протяжении всей европейской истории и совершенно неизвестна великим цивилизациям Востока.

Но степень популярности творений меньшинства внутри нашей культуры колеблется в зависимости от эпохи. Так, сейчас мы переживаем момент, когда непопулярность научного и художественного творчества резко возросла. Да и как могут быть популярны современная математика и физика? Идеи Эйнштейна, к примеру, могут быть поняты (не говорю уж — оценены) едва ли несколькими десятками умов на всей нашей планете.

Причина этого непонимания, на мой взгляд, представляет серьезный интерес. Обычно непонимание приписывают сложности современной науки и искусства. «Это так сложно!» — говорят кругом. Если мы назовем сложным все, что нам непонятно, это, несомненно, будет верно; но в таком случае мы ничего не объясним. Если постараться быть более точным, сложным мы, как правило, называем все запутанное, неясное. Но в таком значении приписать чрезмерную сложность сегодняшней науке или искусству — неверно. Строго говоря, теории Эйнштейна в высшей степени просты, по крайней мере намного проще теорий Кеплера или Ньютона.

Думаю, что музыка Дебюсси как раз и относится к разряду явлений, обреченных на непризнанность. Все заставляет предположить, что она разделит судьбу сходных течений в поэзии и живописи. Эта музыка — младшая сестра поэтического символизма Верлена и Лафорга и импрессионизма в живописи. Что ж,

Верлен (так же как для нас — Рубен Дарио) никогда не сравняется в популярности с Ламартином или Сорилей, а Клод Моне всегда будет иметь меньше поклонников среди простых смертных, чем Мейсонье или Бугеро. И все же мне кажется бесспорным, что искусство Верлена гораздо проще, чем искусство Виктора Гюго или Нуньеса де Арсе, так же как импрессионисты несравненно проще Рафаэля и Гвидо Рени.

Следовательно, речь идет о сложности иного рода, и как раз музыка Дебюсси лучше всего поможет объяснить, в чем она состоит. Никто, думается мне, не станет отрицать, что признанные Бетховен и Вагнер несравненно более сложны, чем непризнанный автор «Пелеаса»<sup>2</sup>. “C'est simple comme bonjour”<sup>3</sup>, как выразился недавно Кокто, говоря о новой музыке. Произведения Бетховена и Вагнера, с их наисложнейшей архитектоникой, напротив, лишний раз доказывают, что ее величество публику не смутит даже самая утонченная, мудреная сложность, если по своему душевному складу художник близок толпе. В этом, на мой взгляд, вся разгадка того, почему так трудно слушать новую музыку: средства ее более чем просты, но духовный склад ее творцов диаметрально противоположен складу толпы. Таким образом, она непопулярна не потому, что сложна, а сложна потому, что непопулярна.

С какой бы стороны мы ни подошли, как бы ни трактовали этот вопрос, в конечном счете нам придется признать, что искусство — это выражение чувств. Разумеется, не только это; но именно выражение чувств и составляет суть искусства. Что останется — и прежде всего от той же музыки, — если мы отбросим ее способность выражать эмоции.

Строго говоря, тема художественного произведения, особенно музыкального, всегда сентиментальна, а изменения стиля связаны с переходом от выражения одних чувств к выражению других.

Возьмем любой пример; представьте, скажем, весеннюю лужайку, на которой воцарился флореаль<sup>4</sup>. Оказавшись на ней, и мирный коммерсант, и добродетельный профессор, и простодушный чиновник дадут увлечь себя

буйному потоку упоительных эмоций. Подобные чувства охватят любого среднего человека, овеянного дыханием цветов и трав, очарованного светлым, праздничным одеянием, в котором, с похвальной обязательностью, являет нам себя каждый год Природа. Возьмите великого музыканта и заставьте его облечь в звуки все эти вульгарные, пошлые, филистерские переживания. Результатом будет одна из частей Шестой симфонии, озаглавленная «Приятные впечатления от загородной прогулки»<sup>5</sup>. Отрывок восхитителен; вряд ли можно с большим совершенством выразить совершенно банальные эмоции.

Но вот на лужайке появляется тонко чувствующий человек, истинный художник. Если в нем случайно зародятся свойственные посредственности примитивные эмоции, он со стыдом подавит их в себе и даст развиваться лишь тем вибрациям, которыми отзовется на пейзаж художественная сторона его души. Истребляя реакции посредственности, он постарается отобразить и удержать лишь то, что чувствует в нем художник. И если композитор меньшего масштаба, чем Бетховен, даст гармоническое выражение этим исключительно эстетическим ощущениям, мы получим «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси<sup>6</sup>.

В Шестой симфонии и мирный коммерсант, и добродетельный профессор, и простодушный чиновник, и барышня *de comptoir*<sup>7</sup> узнают себя, свои привязанности и почувствуют трогательную благодарность. «Послеполуденный отдых фавна», напротив, обратится к ним на языке чувств, которым они никогда не пользовались и который им непонятен. Нет ничего более сложного для нехудожника по природе, чем уловить то редкое расположение человеческого духа, ту прихотливую траекторию, двигаясь по которой он лучится и играет своими художественными гранями.

Такова, по моему мнению, основная причина непопулярности, на которую обречена новая французская музыка. В «Послеполуденном отдыхе фавна» Дебюсси описал лужайку, увиденную глазами художника, а не доброго буржуа.

Композиторы-романтики, в том числе и Бетховен, посвящали свое музыкальное дарование выражению

исконных, первообразных чувств, которые моментально и безоговорочно пленяют доброго буржуа. К тому же стремились и поэты, писавшие до 1850 года. Романтизм — одно из многочисленных детищ политических и идеологических революций XVIII века. Они же подготовили явление буржуазии. Торжественное, в теории, провозглашение прав человека на деле обернулось торжеством прав доброго буржуа. Когда в борьбе за существование людям предоставляются равные условия, наверняка восторжествуют худшие из людей, ибо их большинство. До сих пор демократия ревностно и кичливо, с маниакальным упорством превозносила предоставленные каждому равные права. Полагаю, что этот опыт закончится провалом, если идея демократизма не будет дополнена. Признание прав должно сопровождаться признанием обязанностей. Утонченнейшие умы нашего времени, которым претит видеть вокруг толпы людей, грозно потрясающих своими правами, с отрадой обращают взор к Средним векам, противопоставившим идее права идею долга. «Noblesse oblige»<sup>8</sup> — таков был девиз той кипучей, бурной эпохи, избравшей непрямой и тяжкий путь подвижничества и творчества. Демократия выбрала права; аристократия — обязанности.

Итак, подобно тому как демократия признала за каждым права, данные ему от рождения, романтизм наделил художественными полномочиями каждое чувство, поскольку оно рождается в человеке. Свобода всегда предполагает определенные преимущества: право на неограниченную экспансию личности плодотворно в искусстве прежде всего тогда, когда личность, предпринимающая подобную экспансию, незаурядна. Но эта же свобода может стать пагубной, если чувства, которым она неограниченно предоставлена, оказываются низкими, пошлыми.

Романтическая музыка и поэзия представляют нескончаемую исповедь, в которой художник, не особенно стесняясь, повествует о переживаниях своей частной жизни. Иногда это частная жизнь выдающегося представителя человеческой породы, одаренного благородными чувствами, мощным влиянием, гениальностью. Тогда — как в случае с Шатобрианом, Стендалем, Гейне — романтизм приносит плоды, вкус которых отбивает вкус к прочим художественным направлениям. Но

так как гораздо проще быть великим художником, чем интересным человеком, нередко случается, что музыка и поэзия с блеском описывают нам (в расчете на наше сочувствие) переживания приказчика из аптеки.

Представьте, к примеру, человека, потерявшего возлюбленную и решившего вновь посетить то озеро, где год назад любящие сердца уединились под сенью струй для веселой воскресной пирушки. Более чем вероятно, что чувства этого человека будут пугающе тривиальны. Даже в лучшем случае это не будут переживания эстетического порядка. И современный поэт, которому тоже не чужды некоторые чувствованьица, в подобной ситуации ощутит то же, что ощутил бы на его месте любой другой далекий от искусства мужчина. Но понимая, что искусство — это не просто прекрасное украшение, не род *toilette*<sup>9</sup>, который накладывается на внехудожественную тему, он, подобно Аполлону-Мусагету, в святом гневe отвергнет даже самую мысль о том, чтобы рифмовать такого рода эмоции. Ламартин, напротив, на удивление отважно, не упуская ни единой, перекладывает их в стихи — и вот перед нами сколь знаменитое, столь же и несносное «Озеро»:

«O lac!, l'année à peine a fini sa carrière,  
Et, près des flots chéris qu'elle devait revoir,  
Regarde!, je viens seul m'asseoir sur cette pierre  
Où tu la vis s'asseoir!»<sup>10</sup>

Именно такова и романтическая музыка — сентиментальные общие места, нежащие слух мирного коммерсанта, муниципального служащего, добродетельного профессора и всех барышень *de comptoir*.

## II

Все мои упреки романтической музыке в целом не значат, что я недооцениваю романтизм. Я тем более далек от такого взгляда потому, что эта бурная духовная революция всегда казалась мне одной из самых славных и героических авантур в истории. До романтиков чувства, которые часто называли «страстями», «*pathos*», то есть «аффектами», обычно приводили человека к патологии, в лечебницу для душевнобольных,

в исповедально или даже прямой дорогой в ад. В круге втором, по Данте, обитают души, обуреваемые страстями, те,

«que la raggion somettono al talento»<sup>11</sup>,

причем под «вожделениями» подразумеваются все те же чувства. И вот, наказанные за свою одержимость, увлекаемые неистовым черным вихрем, проносятся перед нами вечной чередой страстные души, и «как скворцов уносят их крыла, в дни холода...»<sup>12</sup> И вот тут-то и проявляется глубоко укоренившийся в каждом из нас романтик: когда мы видим, как Паоло и Франческа, словно две сцепившиеся крыльями черные птицы, ломано кружат в смятенном, сумрачном воздухе, их пылкая одержимость сообщается нам, и мы стремимся вслед их роковому полету, и порывы адского вихря хлещут нас по лицу. Так охваченные воинственным пылом мальчишки, слышав звуки полкового оркестра, готовы тут же примкнуть к чеканящим шаг рядам.

Романтизм выпустил на волю обитавшие в нас чувства. Благодаря тому, что чувства наконец получили свои права, в литературе начиная с 1800 года проявились два замечательных качества, раньше полностью отсутствовавшие, — цвет и тепло. За несколькими поистине гениальными исключениями, вся поэзия и проза, созданная до романтизма, сегодня кажется мертвой, безжизненной плотью, не согретой пьянящим биением крови. Возьмите любой отрывок греческого или римского автора — и на вас повеет мраморно-бронзовой стылостью. Гете и Шатобриан дали искусству слова способность чувствовать: героические подвижники, они вскрыли себе вены, и живительный поток их крови через поэтическое русло устремился к разветвленному устью новой эпохи\*. Все мы, ныне пишущие, — более или менее правоверные внуки этих двух полубогов. Даже творчество Барохи, который терпеть не может Шатобриана, лишь продолжение мечта-

\* Незадолго до смерти, подводя итог своей жизни, Гете сказал: «Если бы мне пришлось определять, чем я был для немцев, и особенно для молодых немецких поэтов, я вполне мог бы назвать себя освободителем, поскольку на моем примере они убедились, что подобно тому, как человек живет из себя вовне, художник должен творить из себя вовне, ибо, что бы он ни делал, он способен выразить лишь самого себя».

тельных прогулок французского виконта по окрестным лесам Комбура<sup>13</sup>. И разве герой его последнего романа, «Извращенная чувственность», не тот же Рене, только страдающий артритом, без родового герба,—Рене, на которого дамы уже не обращают внимания?

Но первый этап узаконения чувств — эпоха романтическая *sensu strictu*<sup>14</sup> — имел и свои изъяны. Как уже было сказано, провозгласив права, романтизм забыл о связанных с ними обязанностях, без которых любое право несправедливо и бесплодно. В искусстве каждый имеет право выражать то, что чувствует. Но лишь тогда, когда эти чувства к чему-то обращаются.

Свобода — будь то в искусстве или в политике — оправдана только как переход от несовершенного порядка к порядку более совершенному. Политический либерализм освобождает людей от *ancien régime*<sup>15</sup>, то есть несправедливого порядка, для чего признает за каждым некие минимальные прирожденные права. Задерживаться на этой переходной стадии, которая имеет смысл единственно как отрицание несправедливого прошлого, все равно что располагаться на жительство, не дойдя до конца пути. Отсюда тот странно незавершенный отпечаток, проявляющийся в облике всех современных демократических институтов. Необходимо идти дальше, к созданию *nouveau régime*<sup>16</sup> — нового порядка, новой социальной структуры, новой иерархии. Недостаточно признания минимальных, уравнительных прав, под покровом которых все кошки серы; нужны права максимальные, различительные, нужна табель о рангах. Кризисы, которые потрясают сегодня мир, необходимы для того, чтобы в обществе сложилась новая аристократия.

Подобным же образом коренное устремление романтизма заключается в вере в то, что чувства составляют более глубокий пласт человеческой души, чем воля и разум — единственные силы, которые признавало прошлое, — и, подобно им, способны создать порядок, систему связей, иерархию; в конечном счете — культуру. В этом смысле все мы — и я первый — сегодня романтики. Когда Данте противопоставлял *raggion*<sup>17</sup> чувству, он имел в виду интеллект. Но дело



в том, что существует чувственный разум, то, что Паскаль называл *raison du coeur*<sup>18</sup>, который в силу своей сердечности отнюдь не менее разумен, чем интеллект. Появление его на свет и развитие — одна из величайших проблем нашей эпохи, которую предвидел еще Конт, настаивавший на *organisation des sentiments*<sup>19</sup>.

За первой, раскрепощающей стадией романтизма следует вторая, которая уже давно заявила о себе в искусстве и девиз которой — иерархия и отбор. Поэтому нам не совсем безразлично, что нравится и что не нравится в современной музыке. Необходимо воспрепятствовать анархии вкусов, которая пагубно отразилась на уровне восприятия европейской публики.

Искусство необратимо развивается, последовательно очищаясь, иными словами, изживая в себе то, что не является беспримесно художественным.

У Педро умерла невеста, и он, как то и полагается, охвачен глубокой скорбью. Эта скорбь есть некое первообразное чувство, рождающееся в самом процессе жизненных отношений, а потому — не художественное, не эстетическое. Если Педро покажется, что выражать свою скорбь так, как это делают все простые смертные, недостаточно и он сочинит о ней сонатину, то он лишь даст художественное выражение чему-то неэстетическому.

Сердобольный Пабло и художник Хуан становятся свидетелями несчастья, постигшего Педро. Следуя свое натуре, Пабло проникается нечалью друга, сочувствует ему, сердце его сжимается от боли, он доподлинно переживает горе ближнего. Хуан, будучи художником, противится такому воздействию и, установив между собой и чувством скорби некую духовную дистанцию, становится зрителем, и только зрителем, но при этом зрителем-художником. Боль, которую источает сердце убитого горем влюбленного, возбуждает в нем вторичные чувства — уже не чувства участника сцены, а эстетические эмоции стороннего наблюдателя. И если затем он придаст этим своим эмоциям ясный строй и лад, то мы получим произведение,

в котором художественными будут не только средства выражения, но также и сама тема.

Вряд ли бы мне удалось с большей ясностью и отчетливостью сформулировать разницу между романтической и новой музыкой: между Шуманом и Мендельсоном, с одной стороны, и Дебюсси и Стравинским — с другой. Скорбящий жених Педро — это Мендельсон; Хуан, возможно, Дебюсси; что касается сердобольного Пабло, то его лицо то и дело мелькает среди публики, восхищенной мелизмами<sup>20</sup> скорбного Педро.

Все прочие расхождения между старой и новой музыкой, особенно в том, что касается техники, лишь производные от этого коренного различия: речь идет о двух стилях, выражающих два весьма далеко друг от друга залегающих пласта чувств. Для одного искусство — прекрасная оболочка, скрывающая нечто банальное. Для второго искусство есть жесткое, категорическое условие для достижения цельности и красоты. Таким образом, они автоматически занимают разные уровни в эстетической иерархии. Свободы выбора здесь нет. Предпочитать Мендельсона Дебюсси — эстетическая диверсия, которой чревато всякое восхваление низшего в ущерб высшему. Достопочтенная публика, рукоплещущая «Свадебному маршу» и освистывающая выдающееся творение современности — «Иберию»<sup>21</sup>, — совершает террористический акт в отношении искусства.

Ту же разницу эстетических уровней между романтиками и новыми композиторами мы обнаружим, если от рассмотрения стиля перейдем к вопросу о том, как воспринимают ценители ту и другую музыку.

Ибо произведение искусства, как и пейзаж, раскрывается во всей своей красоте, лишь когда на него смотрят с определенной точки. Более того, думаю, что в целях спасения музыки и живописи от грозящего им краха следует безотлагательно разработать учение об их восприятии, систему приемов наслаждения искусством — искусство об искусстве.

Но, оставив в стороне столь сложную задачу, я хотел бы только отметить, что, наслаждаясь музыкой,

человеческая душа может пребывать в двух перемежающихся состояниях. Некоторые современные психологи называют эти состояния «центробежной» и «центростремительной» сосредоточенностью.

Иногда из самой сокровенной глубины вдруг пробивается родник упоительных воспоминаний. Тогда мы словно замыкаемся для внешнего мира и, уйдя в себя, прислушиваемся к потаенному журчанию, следим, как трепетно распускается в душе цветок памяти. Это состояние и есть центростремительная сосредоточенность. Но когда за окном неожиданно раздаются пистолетные выстрелы, мы, словно очнувшись, поднимаемся из глубины на поверхность и, выйдя на балкон, всеми пятью чувствами жадно впитываем подробности происходящего на улице. Этот вид сосредоточенности называется центробежным.

Так вот: слушая скрипичный романс Бетховена или какую-нибудь другую характерно романтическую пьесу и наслаждаясь ею, мы сосредоточиваемся на себе. Отвернувшись (фигурально выражаясь) от того, что происходит со скрипкой, мы погружаемся в поток эмоций, которые она в нас вызывает. Нас привлекает не музыка как таковая, а ее механический отзвук в нас, сентиментальное облачко радужной пыли, поднятое в душе чередой проворных звуков. Таким образом, мы наслаждаемся не столько музыкой, сколько сами собой. В музыке подобного рода звуки лишь предлог, средство, толчок, помогающий возникновению в нас потока зыбких эмоций. Эстетическая ценность, следовательно, заключается в большей степени в них, чем в объективном музыкальном рисунке, чем в смятенном музыкальном эхо, населившем скрипичную деку. Я бы сказал, что, слушая бетховенский романс, мы слышим песнь собственной души.

Музыка Дебюсси и Стравинского предполагает совсем иное внутреннее состояние. Вместо того чтобы прислушиваться к сентиментальным отзвукам в собственной душе, мы сосредоточиваем слух и все наше внимание на самих звуках, на том дивном, волшебном, что происходит в оркестре. Мы перебираем звуковые оттенки, смакуем их, оцениваем их цвет и даже, быть может, форму. Эта музыка есть нечто внешнее, некий

удаленный, расположенный вне нашего я объект, по отношению к которому мы выступаем в чисто созерцательной роли. Наслаждаясь новой музыкой, мы сосредоточиваемся вовне. И она сама, а не ее отзвук интересует нас.

Из этих наблюдений можно извлечь немало весьма полезных уроков. Пусть даже я ничего не понимаю в музыке (а насчет этого читатель может ни минуты не сомневаться), я все же осмелюсь порекомендовать их молодым музыкальным критикам.

Что до меня, то позволю себе напоследок сделать один вывод: любой художественный стиль, существующий за счет эффектов, возникающих от механического воздействия на зрителя, по сути своей принадлежит к низшим формам искусства. Мелодрама, фельетон и порнографические романы — образцы крайних форм механического воздействия. Показательно, что по силе эффекта, по способности захватить, увлечь ничто не сравнится с ними. И это доказывает, как ошибочно оценивать произведение по тому, насколько оно захватывающе, насколько способно подчинить себе человека. Будь это так, высшими жанрами искусства считались бы щекотка и алкоголь.

Нет, любое удовольствие, передающееся механически, внушаемое извне, — ничтожно, ибо бессознательно. В данном случае мы наслаждаемся не самим произведением, а слепой силой эффекта. Сталкиваясь, атомы разлетаются в пустоте; но причина их движения им неведома. Искусство не серия столкновений, а созерцание. Этот факт предполагает дистанцию между созерцателем и предметом созерцания. Красота — высшая форма ясности и благородства — требует этой дистанции.

Так сумеем же обуздать свой порыв и, слушая завывания черного вихря, кружащего Паоло и Франческу, не позволим увлечь себя вслед за ними в их трагическом путешествии по преисподней; пусть исчезают вдаль — лишь тогда мы в полной мере насладимся тонкой горечью их неистовой страсти, провожая внезапно обострившимся взглядом эту объятую любовным пылом крылатую пару, следя,

«comme i gru van cantando lor lai»<sup>22</sup>.

---

---

## ВРЕМЯ, РАССТОЯНИЕ И ФОРМА В ИСКУССТВЕ ПРУСТА

---

---

Вот и еще одной жизни пришел конец, а заодно и праздникам нашим конец настал. Немало людей во всех странах предвкушали наслаждение от новых книг Пруста. Чтобы публика «ждала» выхода книги, такого уже давно не бывало. Конечно, есть весьма уважаемые писатели, мы часто принимаем их в читательских клубах. Но преувеличенная почтительность, с которой мы их приветствуем, говорит о том, что не так-то уж они и желанны. Для этих господ писать — значит принимать некую позу. С завидным постоянством они демонстрируют нам свой скудный арсенал стереотипных «пластических» картин. Последствия не заставляют себя ждать: после нескольких представлений у нас пропадает охота еще раз посмотреть спектакль.

Но есть другой род писателей — это те, которым повезло «напасть на жилу». Их положение очень схоже с судьбой научных первооткрывателей. Просто и с ошеломляющей очевидностью они обнаруживают, что их ноги топчут не торенные искусством тропы. Если по отношению к писателям, о которых говорилось выше, можно воспользоваться случайным и невнятным определением, назвав их «творцами», то последних следовало бы именовать первооткрывателями. Они набредают на невиданную фауну неведомых земель и обнаруживают новый способ видения с необычным показателем преломления, некую простую оптическую закономерность. Положение таких авторов много устойчивее, и, хотя их творчество всегда равно самому себе, оно сулит нам новизну, первозданную свежесть, зрелище, от которого трудно отвернуться. Вот и Платон, когда ищет, куда бы ему вписать философов, помещает их в разряд *filotheamones*, или друзей созерцания<sup>1</sup>. Может статься, Платон считал

визуальную страсть наиболее стойкой человеческой добродетелью. Пруст — один из таких «первооткрывателей». И среди нынешней продукции, столь манерной, столь никчемной, его творчество предстает насущно необходимым. Если из литературы XIX века изъять произведения Пруста, то на этом месте останется дыра с четко очерченными краями. И еще одно нужно сказать, чтобы подчеркнуть неизбежность его искусства: оно было несколько запоздалым, и тот, кто к нему приглядится, различит в его облике следы легкого анахронизма.

«Изобретения» Пруста капитальны, потому что они относятся к самым основополагающим параметрам литературного объекта. Речь идет не более и не менее как о новой трактовке времени и пространства. Если для того, чтобы не читавший Пруста мог составить себе о нем представление, мы перечислим, о чем он пишет — о летнем отдыхе в родовом поместье, о любви Свана, о детских играх на фоне Люксембургских садов, о лете в Бретани, о роскошном отеле, о морских брызгах в лицо, о фигурах скользящих по волнам нерсид, о лицах девушек в цвету и т. д., — то, перечислив, мы поймем, что решительно ничего не сказали и что сами эти темы, множество раз использованные романистами, не позволяют определить вклад Пруста. Много лет назад в библиотеку Сан Исидро захаживал один бедный горбун, такой маленький, что не доставал до стола. Он неизменно подходил к дежурному библиотекарю и просил у него словарь. «Вам какой? — вежливо спрашивал служащий. — Латинский, французский, английский?» На что маленький горбун отвечал: «Да знаете, любой, мне под себя положить».

Ту же ошибку, что и библиотекарь, совершили бы и мы, если бы попытались определить искусство Клода Монэ, сказав, что он написал Богоматерь или вокзал Сэн Лазар<sup>2</sup>, или искусство Дега, отметив, что он изображал гладильщиц, балерин и жокеев. А ведь для обоих художников эти объекты, кажущиеся темами их картин, не более чем предлог, — они действительно их писали, но могли писать что угодно другое. Что им было важно, что поистине было темой их полотен — это воздушная перспектива, зыбкое радужное марево,

окутывающее вокруг все без исключения. Нечто похожее происходит с Прустом. Тематика его романов представляет интерес вспомогательный, второстепенный,—эти внезапно возникающие темы напоминают дрейфующие в глубоководном потоке памяти поплавки. До недавнего времени писатели чаще всего пользовались воспоминаниями как материалом, с помощью которого выстраивается прошлое. Но поскольку того, что может предоставить в распоряжение память, недостаточно и к тому же она удерживает из прошлого только то, что ей заблагорассудится, то романист, следующий традиции, дополняет эти данные наблюдениями, сделанными позже, всякого рода догадками и предположениями, смешивая истинные воспоминания с подложными.

Такой метод работы имеет смысл, когда целью является, а это так всегда и было, реконструкция прошлого, придание ему свежего и злободневного вида. Но намерение Пруста прямо противоположно: он не желает, прибегая к помощи памяти как поставщика материала, реконструировать былую реальность, но, напротив, он желает, используя все воображимые средства—наблюдения над настоящим, размышления, психологические выкладки,—смочь воссоздать собственно воспоминания. Итак, не вещи, которые вспоминаются, но воспоминания о вещах—главная тема Пруста. Впервые память из поставщика материала, с помощью которого описывается другая вещь, сама становится вещью, которая описывается. Поэтому автор обычно не добавляет к вспоминаемому того, чего ему не хватает, он оставляет воспоминание таким, как оно есть, объективно неполным,—и тогда и возникают в призрачном отдалении изувеченные временем несчастные калекки.

У Пруста есть поразительные страницы, на них говорится о трех деревьях, что растут на склоне,—за ними, помнится, было что-то очень важное, да забылось что, выветрилось из памяти. Автор напрасно силится вспомнить и воссоединить уцелевший обрывок пейзажа с тем, что уже не существует: только трем деревьям удалось пережить крушение памяти.

Таким образом, романические темы для Пруста всего лишь предлог, и как через *spigacula*, отверстия

в улье, через них вырывается наружу растревоженный рой воспоминаний. Не случайно он дал своему произведению общий заголовок «*A la recherche du temps perdu*»<sup>3</sup>. Пруст предстает исследователем утраченного времени как такового. Он наотрез отказывается навязывать прошлому схему настоящего, практикуя строгое невмешательство, решительно уклоняясь от какого-либо конструирования. Из ночной глубины души отделяется, воспаряя, воспоминание, и это похоже на то, как в ночи над горизонтом загорается созвездие. Пруст удерживает желание восстановить воспоминание и ограничивается описанием того, что сохранилось в памяти. Вместо того чтобы реставрировать утраченное время, он довольствуется созерцанием его обломков. Поэтому можно сказать, что жанр *Memoires*<sup>4</sup> у Пруста обретает достоинство чистого метода.

Мы говорили о временном порядке. Но еще больше ошеломляют его открытия в области порядка пространства. Не раз подсчитывали количество страниц, понадобившихся Прусту для того, чтобы сообщить, что бабушка ставит градусник. Действительно, невозможно говорить о Прусте, не упоминая о его многословии и растянутых описаниях. И однако это тот случай, когда растянутость и многословие перестают быть недостатками, превращаясь в два могучих источника вдохновения, в авторских муз. Прусту не обойтись без растянутости и многословия уже по тому простому соображению, что он ближе обычного подходит к предметам. Ведь Пруст был тем, кто установил между нами и вещами новое расстояние. Это немудреное нововведение дало, как я уже говорил, ошеломляющие результаты,—прежняя литература в сравнении с творчеством этого упоительно близорукоего таланта кажется обзорной, кажется литературой с птичьего полета.

Дело в том, что для удобства нашей жизни каждая вещь является нам на определенном расстоянии, на том расстоянии, с которого она наиболее привлекательно выглядит. Тот, кто хочет хорошенько разглядеть камень, приближается к нему настолько, чтобы мочь различить прожилки на его поверхности. Но тот, кто пожелал хорошенько разглядеть собор, вынужден отказать от рассмотрения прожилок и должен, отойдя



подальше, распахнуть свой горизонт. Этими расстояниями заведует та естественная целесообразность, которая властвует над всей нашей жизнью. И все же поэты ошибались, когда считали, что расстояние, пригодное для реализации жизненных планов, пригодно также и для искусства. Прусту, вероятно, наскучило любоваться изображением руки, выглядящей уж слишком скульптурно, и он наклоняется над ней, она заполняет весь горизонт, и он с изумлением различает на первом плане поразительный пейзаж с пересекающимися долинами кожных пор, увенчанных сельвой волосяного покрова. Естественно, это метафора, Пруста не интересуют ни руки, ни вообще телесность, а только фауна и флора внутреннего мира. Он утверждает новые расстояния по отношению к человеческим чувствам, ломая сложившуюся традицию монументального изображения.

Я думаю, имеет смысл заняться немного этим вопросом и выяснить, как же произошло это столь радикальное преобразование литературной перспективы.

Когда старый художник рисует кувшин или дерево, он исходит из предположения, что каждая вещь имеет свои очертания или внешнюю форму, которая четко отграничивает одни вещи от других. Точно уловить абрис предметов — вот страсть старого художника. Импрессионисты, напротив, полагают, что эти очертания иллюзорны и нашему зрению не дано их различить. Если мы присмотримся к тому, что мы видим, когда смотрим на дерево, нам откроется, что у дерева нет четких контуров, что силуэт его смутен и неотчетлив, что отделяют его от всего прочего вовсе не несуществующие очертания, но многоцветная гамма внутри самого объема. Поэтому импрессионизм не ставит себе цели нарисовать предмет, — он добивается изображения, нагромождая маленькие цветные мазки, сами по себе неопределенные, но в совокупности рождающие представление о мерцающем в воздушном мареве предмете. Импрессионист пишет кувшин или дерево, а на его картине нет ничего, что имело бы фигуру кувшина или дерева. Живописный стиль импрессионизма заключается в отрицании внешней формы реальных вещей и воспроизведении их внутренней формы — полихромной массы.

Этот импрессионистический стиль властвовал над европейскими умами конца века. Представляется любопытным, что то же самое происходило в философии и психологии того времени. Философы поколения 1890 года полагали единственной реальностью наши чувственные ощущения и эмоциональные состояния. Что касается простого смертного, то он, точно так же как и старый художник, считает мир чем-то неподвижным, тем, что находится вне нас и не подвержено переменам. Но это простой смертный, а импрессионист убежден в том, что универсум — исключительно проекция наших чувств и аффектов, поток запахов, вкусовых ощущений, света, горестей и надежд, бесконечная череда неустойчивых внутренних состояний. Психология на раннем этапе своего развития тоже считала, что личность имеет некое незыблемое ядро, и вообще личность представлялась чем-то вроде духовной статуи, с несокрушимым спокойствием взирающей на то, что вокруг происходит. Таков Плутарх. Человек Плутарха<sup>5</sup> предстает нам погруженным в водоворот жизни, он терпеливо сносит удары жизни, как скала сносит удары волн, а статуя — непогоду. Но уже психолог-импрессионист отрицает то, что именуется характером, это чеканное воплощение личности, — он предпочитает говорить о бесконечных мутациях, о последовательности смутных состояний, о вечно новом выражении чувств, идей, цветовых ощущений, ожиданий.

То, что я сказал, поможет разобраться в творчестве Пруста. Книга о любви Свана — пример психологического пуантилизма. Для средневекового автора «Тристана и Изольды» любовь — чувство, имеющее четкий контур, любовь для автора этого раннего психологического романа — это любовь, и ничего кроме, как любовь. Напротив, у Пруста любовь Свана ничем не напоминает любовь. И чего только в ней нет: огненных вспышек чувственности, темно-лилового тона ревности, бурого — скуки, серого — угасания жизненных сил. Единственное, чего нет, — это любви. Она возникает, как возникает на гобелене фигура, когда вдруг переплетутся несколько нитей, и не важно, что ни одна не имеет очертаний этой фигуры. Без Пруста осталась бы невоплощенной та литература, которую надлежит читать так, как рассматривают картины Манэ, — прищурив глаза.

Приглядимся повнимательнее к Стендалю. Во многих смыслах Пруст и Стендаль полярны, они антагонисты. Стендаль прежде всего фантазер. Он придумывает сюжеты, ситуации, персонажей. Он ничего не списывает с действительности. У него все выдумка, сухая и отточенная фантазия. Его герои так «продуманны», как продуманна линия на изображениях мадонн в картинах Рафаэля. Стендаль твердо уверен в том, что характеры есть. И его обуревают желание создать некий безошибочный портрет. У персонажей Пруста, напротив, нет четких контуров, они, скорее, напоминают изменчивые атмосферные скопления пара, облачка души, которые ветер и свет каждый миг преобразуют. Он, конечно, из того же цеха, что и Стендаль, этот «исследователь человеческого сердца». Но в то время как для Стендаля человеческое сердце твердо очерчено, для Пруста наше сердце — некое непрерывно меняющееся в непостоянстве воздушной среды неуловимое испарение. От того, что рисует Стендаль, до того, что пишет Пруст, то же расстояние, что от Энгра до Ренуара. Энгр изобразил прекрасных женщин, в них можно влюбиться. Совсем не то Ренуар. Его манера этого не допускает. Мерцающие светоносные точки, составляющие женщину Ренуара, дают нам сильнейшее ощущение телесности: но женщине, для того чтобы быть поистине красивой, надо обрамить это полководье телесности правильными очертаниями. Психологический литературный метод Пруста тоже не позволяет ему сделать женские фигуры привлекательными. Несмотря на авторские симпатии, герцогиня Германтская нам кажется некрасивой и сумасбродной. И конечно, если бы возвратилась пылкая юность, несомненно, мы снова влюбились бы в Сансеверину, женщину с таким безмятежным выражением лица и таким смятенным сердцем.

В конечном счете Пруст приносит в литературу то, что можно назвать воздушной средой. Пейзаж и люди, внешний и внутренний мир — все пребывает в состоянии мерцающей неустойчивости. Я бы сказал, что мир у Пруста устроен так, чтобы его вдыхали, ибо все в нем воздушно. В его книгах никто ничего не делает, там ничего не происходит, нам является только череда состояний. Да и как может быть иначе — ведь

для того, чтобы что-то делать, надо быть чем-то определенным. Действия животного осуществляются целенаправленно, его поведение можно изобразить в виде прямой линии, ломающейся тогда, когда она наталкивается на какое-то препятствие, и неизменно возрождающейся, свидетельствуя о наличии борющегося с препятствием субъекта. Эта ломаная линия, воплощающая в данном случае действия животного — человека или зверя, полна скрытого динамизма. Но прустовские персонажи живут растительной жизнью. Ведь для растений жить — это пребывать и бездействовать. Погруженное в воздушную среду растение неспособно противостоять ей, его существование не приемлет никакой борьбы. Так же и персонажи Пруста: как растения они инертно покоряются своим атмосферным предназначениям, ботанически смиренно сводя жизнь к выработке хлорофилла, всегда анонимному, идентичному химическому диалогу, в котором растения повинуются приказам среды. В этих книгах ветры, физический и моральный климат гораздо более, нежели конкретные личности, являются передатчиками витальных побуждений. Биография каждого героя покоряется воле неких духовных тропических вихрей, поочередно взвывающих над ними и обостряющих чувствительность. Все зависит от того, откуда рождается живительный порыв. И как существуют ветры северные и ветры южные, персонажи Пруста меняются в зависимости от того, дует ли шквал жизни со стороны Мезеглиз или со стороны Германтов. Потому-то и не удивляет частое упоминание *côtés*<sup>6</sup>, что для автора мироздание есть метеорологическая реальность, но тогда все дело в направлении ветра. Вот и получается, что гениальное забвение условностей и внешней формы вещей обязывает Пруста определять эти вещи со стороны внутренней формы, в зависимости от их внутреннего строения. Однако это строение можно рассмотреть только под микроскопом. Поэтому Пруст был вынужден подходить к вещам ненормально близко, практикуя метод своеобразной поэтической гистологии. На что больше всего походят его произведения, так это на анатомические трактаты, которые немцы имеют обыкновение называть «Über feineren Bau der Retina des Kaninehens» — «О тонком строении глазной

сетчатки у кроликов». Микроскопический метод ведет к многословию. А многословие требует места. Атмосферная интерпретация человеческой жизни, кропотливая тщательность описаний связаны с очевидным недостатком. Я имею в виду особую усталость, которой не избежать даже самому завязтому поклоннику Пруста. Если бы речь шла об обычной усталости от глупых книг, говорить было бы не о чем. Но усталость того, кто читает Пруста, носит совершенно особый характер и не имеет ничего общего со скукой. С Прустом никогда не скучно. Почти всегда это страницы захватывающие, и даже очень захватывающие. Тем не менее в любой миг книгу можно отложить. С другой стороны, в процессе чтения все время не покидает ощущение, что нас удерживают насильно, что мы не можем идти по своей воле куда хотим, что авторский ритм не так легок, как наш, что нашему шагу постоянно навязывают некое «ritardando»<sup>7</sup>.

В этом неудобстве — завоевание импрессионизма. В томах Пруста, как я говорил, ничего не происходит, нет столкновений, нет развития. Они состоят из ряда очень глубоких по смыслу, но статических картинок. Ну а мы, смертные, — мы по природе существа динамичные, и интересует нас только движение.

Когда Пруст сообщает нам, что на воротах сада в Комбрэ звенит колокольчик и в сумерках слышится голос приехавшего Свана, наше внимание сосредоточивается на этом и мы напрягаемся, готовясь перескочить к другому событию, которое само собой должно последовать, потому что то, что произошло сейчас, только подготовка к нему. Мы равнодушно оставляем то, что уже произошло, во имя того, что должно произойти, потому что полагаем, что в жизни каждое событие всего лишь предвестие и исходная точка для следующего. И так одно за другим, пока не выстраивается траектория, наподобие того, как за математической точкой следует другая точка, образуя линию. Пруст умерщвляет наш динамический удел, понуждая нас непрерывно задерживаться на первом эпизоде, растягивающемся иногда на сотни с лишним страниц. За приездом Свана не следует ничего. К этой точке не прибавляется никакая другая. Но напротив,

появление Свана в саду; этот простой факт, это мгновение жизни, распространяется, не двигаясь вперед; оно наливается соками, не обращаясь в нечто иное. Оно разбухает, текут страницы, а нам никак не сдвинуться с этого места; эпизод раздувается как резиновый, обрастает деталями, наполняется новым смыслом, растет как мыльный пузырь и, как мыльный пузырь, всплывает всеми оттенками радуги.

Итак, чтение Пруста в некотором роде мука. Его искусство действует на нашу потребность активности, движения, прогресса наподобие постоянной узды, и мы чувствуем себя как мечущаяся и ударяющаяся о проволочные своды клетки перепелка. Музу Пруста можно было бы назвать «ленью» — ведь его стиль заключается в литературном воплощении того самого *delectatio morosa*<sup>8</sup>, которое так осуждалось вселенскими соборами.

Вот теперь стало совершенно ясно, к чему приводят основополагающие «открытия» Пруста. Вот теперь стало совершенно ясно, что изменения обычного расстояния — естественное следствие отношения Пруста к воспоминанию. Когда мы пользуемся воспоминанием как одним из способов интеллектуальной реконструкции действительности, мы берем только тот обрывок, который нам нужен, а потом, не дав ему развиться согласно собственным законам, отправляемся дальше. Рассудок и простейшая ассоциация идей развиваются по траектории, переходят от одной вещи к другой, последовательно и постепенно смещая наше внимание. Но если, отвернувшись от реального мира, предаться воспоминаниям, мы увидим, что таковое предполагает чистое растяжение, и нам никак не удастся сойти с исходной точки. Вспоминать — совсем не то, что размышлять, перемещаться в пространстве мысли; нет, воспоминание — это спонтанное разрастание самого пространства.

Я не знаю, как писал Пруст. Но похоже, эти прихотливые усложненные абзацы, после того как их написали, претерпели некоторые изменения. Заметно, что они предполагали быть вполне соразмерными, но заключенное в них воспоминание внезапно выпустило росток, образовав «мозоль», и эта странная и, на мой взгляд, пленительная грамматическая завязь чем-то

напоминает мозоли от колодок на ножках китайнок. Отталкиваясь от этих заметок по поводу основополагающих параметров в творчестве Пруста, следовало бы повести речь о произведениях самих по себе и о темпераменте их автора. И тогда выявилось бы поразительное соответствие между обусловившим интерпретацию времени, расстояния и формы тяготением Пруста к покою и всеми прочими особенностями. Весьма любопытно, что порой самого немудреного органического принципа оказывается достаточно, для того чтобы объяснить все стороны творчества Пруста, например сверхъестественную пронизательность при описаниях приключений кровообращения у его персонажей, необычайную чувствительность к атмосферным перепадам и нюансам телесной жизни — и, в конце концов, его бесконечный, всеобъемлющий снобизм.

---

## О ТОЧКЕ ЗРЕНИЯ В ИСКУССТВЕ

---

### I

История — если, конечно, эта наука следует своему истинному назначению — не что иное, как съемка *фильма*. Для истории недостаточно, избирая ту или иную дату, обозревать панораму нравов эпохи, — цель ее иная: заменить статичные, замкнутые образы картиной движения. Ранее разрозненные «кадры» сливаются, одни возникают из других и непрерывно следуют друг за другом. Реальность, которая только что казалась бесконечным множеством застывших, замерших в кристаллическом оцепенении фактов, тает, растекается в полноводном потоке. Истинная историческая реальность — не факт, не событие, не дата, а эволюция, воссозданная в их сплаве и слиянии. История оживает, из неподвижности рождается стремленность.

## II

В музеях под слоем лака хранится остывший труп эволюции. Там заключен поток художественных исканий, веками струящийся из человеческих душ. Картину эволюции сберегли, но ее пришлось разъять, раздробить, снова превратить в набор фрагментов и заморозить, будто в холодильной камере. Каждое полотно — окаменелый, неповторимый в переливе своих граней кристалл, замкнутый в себе остров.

Но при желании мы с легкостью оживим этот труп. Достаточно расположить картины в определенном порядке и охватить их взглядом, а если не взглядом, то мыслью. Сразу станет ясно, что развитие живописи от Джотто до наших дней — единый шаг искусства, подошедший к концу этап. Удивительно, что один простейший закон предопределил все бесчисленные метаморфозы западной живописи. Но поражает и настораживает другое: аналогичному закону подчинялись и судьбы европейской философии. Подобный параллелизм в развитии двух наиболее несхожих областей культуры наводит на мысль о существовании общей глубинной основы эволюции европейского духа в целом... Я не стану посягать на сокровенные тайники истории и для начала ограничусь разбором западной живописи — единого шага протяженностью в шесть столетий.

## III

Движение предполагает наличие движителя. Какими сдвигами вызвана художественная эволюция? Любая картина — моментальный снимок, где запечатлен остановленный движитель. Так что же это? Не ищите замысловатых объяснений. Это всего лишь точка зрения художника — именно она меняется, сдвигается, вызывая тем самым разнообразие образов и стилей.

Ничего удивительного. Абстрактная идея вездесуща. Равнобедренный треугольник можно вообразить где угодно — он будет неизменен на Земле и на Сириусе. Напротив, над всяким чувственным образом тяготеет неотвратимая печать местоположения; короче, образ являет нам увиденное с определенной точки зрения. Подобная локализация зримого в той или иной



степени неизбежна. Расстояние до шпиля башни, до паруса на горизонте можно установить с известной долей точности. Луна же или голубой купол неба затеряны где-то в неизмеримом далеке, но эта неопределенность особенная. Нельзя сказать, что до них столько-то километров, любая догадка приблизительна, но приблизительность здесь не равнозначна неопределимости.

Однако на точку зрения художника решительно влияет не геодезическое количество расстояния, а его оптическое качество. Близость и удаленность — относительные метрические понятия — могут иметь абсолютную зрительную ценность. В самом деле, *ближнее* и *дальнее* видение (упоминаемые в трудах по физиологии) не столь зависят от метрических факторов, сколько представляют собой два различных типа зрения.

#### IV

Возьмем какой-нибудь предмет, например глиняную вазу, и приблизим его к глазам на достаточное расстояние — зрительные лучи сольются в одной точке. В этом случае поле зрения приобретает своеобразную структуру. В центре находится выделенный предмет, на котором сосредоточен взгляд: его форма отчетлива, идеально различима со всеми мельчайшими подробностями. Вокруг, до границы зрительного поля, простирается область, на которую мы не смотрим, но тем не менее видим краевым зрением — смутно, неопределенно. Кажется, что все в ее пределах расположено за центральным предметом, отсюда и название — «фон». Формы здесь размыты, неясны, едва уловимы, подобно расплывчатым сгусткам света. И если бы не привычные очертания знакомых вещей, было бы сложно различить, что именно мы видим краевым зрением.

Итак, ближнее видение строит зрительное поле по принципу оптической иерархии: центральное, главенствующее ядро четко выделяется на окружающем фоне. Ближний предмет подобен светозарному герою, царящему над «массой», над зрительной «чернью» в окружении космического хора.

Иное дело — дальнее видение. Пусть наш взгляд, не сосредоточиваясь на ближайшем предмете, скользит

медленно, но свободно до границ зрительного поля. Что мы наблюдаем? Иерархическая структура исчезла. Видимое пространство становится однородным; ранее один предмет был выделен, а остальное лишь смутно вырисовывалось; отныне все подчинено оптической демократии. Предметы теряют строгость очертаний, все становится фоном — неясным, почти бесформенным. Двойственность ближнего видения сменяется абсолютным единством зрительного поля.

## V

К упомянутым различиям типов зрения добавлю еще одно, крайне важное.

Когда мы вблизи смотрим на ту же вазу, зрительный луч сталкивается с ее наиболее выступающей частью. Затем, будто расколовшись от удара, луч распадается на множество щупалец, которые скользят по округлым бокам вазы, как бы пытаясь завладеть ею, охватить, вычертить ее форму. Вот почему предметы, увиденные вблизи, приобретают удивительную телесность и плотность — свойство заполненных объемов. Мы видим их «полными», выпуклыми. Напротив, тот же предмет, расположенный на заднем плане, теряет при дальнем видении телесность, плотность и цельность. Это уже не сжатый, четко обрисованный объем, выпуклый, с округлой поверхностью; «заполненность» утрачена, предмет становится плоским, бестелесным призраком из одного лишь света.

Ближнему видению свойственна осязательность. Что за таинственную силу прикосновения обретает взгляд, сосредоточенный на близком предмете? Не станем приподнимать завесы над тайной. Заметим только, что плотность зрительного луча почти достигает плотности осязания — это и позволяет ему действительно охватить, ощупать поверхность вазы. Однако по мере удаления предмета взгляд утрачивает сходство с рукой, становясь чистым зрением. Вместе с тем и предметы, удаляясь, теряют свою телесность, плотность, цельность и превращаются в чистые хроматические сущности, лишённые полноты, упругости, выпуклого объема. Следуя извечной привычке, основанной на жизненной необходимости, человек рассмат-

ривает как «вещь» в строгом смысле слова лишь те предметы, до которых можно дотронуться, ощутив их упругую, плотную поверхность. Остальное в той или иной степени призрачно. Итак, когда предмет из ближнего видения переходит в область дальнего, он дематериализуется. Если расстояние велико — дерево, замок, горная цепь у предела недостижимого горизонта, — все обретает иллюзорные очертания потусторонних видений.

## VI

Наконец, последнее и наиболее важное рассуждение. Противопоставление ближнего видения дальнему вовсе не означает, что во втором случае мы смотрим на более удаленный предмет. «Смотреть» имеет здесь более узкий смысл: соединять зрительные лучи в одной точке, вследствие чего она оказывается выделенной, в оптически привилегированном положении. При дальнем видении подобная точка отсутствует, — напротив, мы пытаемся охватить все зрительное поле, до самых его краев. Для этого необходимо по возможности не фиксировать взгляд. Тогда мы заметим удивительную закономерность: наблюдаемый предмет — зрительное поле как целое — становится вогнутым. Если мы находимся в комнате, границами изгиба будут противоположная стена, потолок, пол. Эту границу, или предел, образует плоскость, стремящаяся к форме полусферы, видимой изнутри. Где же начинается вогнутость? Очень просто: в наших собственных глазах.

Отсюда следует: предмет дальнего видения — пустота как таковая. Наше восприятие охватывает не плоскость, которой пустота ограничена, а саму пустоту — от глазного яблока до стены или горизонта.

В таком случае мы вынуждены признать следующий парадокс: объект дальнего видения расположен от нас не дальше, чем видимый вблизи, а, напротив, ближе, поскольку начинается на самой роговице. При дальнем видении внимание устремлено не вдаль, а, как раз наоборот, сосредоточено на ближайшем; зрительный луч не сталкивается с выпуклой поверхностью плотного, объемного предмета, застывая на ней, но проникает в вогнутую полусферу, скользит внутри пустого пространства.

## VII

Итак, за века художественной истории Европы точка зрения сместилась — от ближнего видения к дальнему, а сама европейская живопись, возникнув в творениях Джотто как живопись заполненных объемов, превратилась в живопись пустого пространства.

Таким образом, внимание художника изменяет свою направленность отнюдь не произвольно. Поначалу взгляд сосредоточен на телесной форме, на объеме предмета, затем — между предметом и глазом, на пустоте как таковой. А поскольку пустое пространство расположено перед предметами, маршрут художественного видения оказывается отступлением от удаленного, хотя и близкого, к тому, что непосредственно граничит с глазом. Следовательно, эволюция западной живописи заключается в перемещении внимания с объекта на субъект, на самого художника.

Чтобы убедиться в истинности этого закона, вершащего судьбами живописи, читателю достаточно воспроизвести в памяти историю искусства. Я же в дальнейшем ограничусь лишь рядом примеров — основными вехами общего пути.

## VIII

*Кватроченто.* Фламандцы и итальянцы с неистовством следуют канонам живописи заполненных объемов. Художники не пишут — вылепливают картины. Каждый предмет непременно наделен плотностью, телесностью, он осязаем и упруг. Все будто обтянуто лощеной кожей — без пор и пятен — и упивается своими выписанными, объемными формами. Нет никакой разницы в манере изображения, будь то передний план или задний. Художник довольствуется простым соблюдением перспективы (чем предмет удаленнее, тем он меньше), но техника исполнения неизменна. Итак, различие планов — чистая абстракция и достигается благодаря геометрии. По живописным нормам в этих картинах все — первый план, то есть написано как ближайшее. Едва заметный вдали силуэт изображен так же цельно, объемно и четко, как и центральные фигуры. Кажется, будто художник подошел

к удаленному предмету и, написав его вблизи, поместил в отдалении.

Но рассматривать вблизи сразу несколько предметов невозможно. При ближнем видении взгляд должен перемещаться, последовательно меняя центр восприятия. Отсюда следует, что в картинах ранних эпох не одна точка зрения, а столько, сколько изображенных предметов. Для картины характерно не единство, а множественность. Ни один из фрагментов не связан с соседним, каждый обособлен и идеально завершен. Поэтому лучший способ убедиться, что перед нами образец живописи заполненных объемов, — выбрать какую-либо часть картины и проверить, можно ли ее — обособленную — рассматривать как целостность. Для живописи пустого пространства это исключено, — например, отдельный фрагмент полотна Веласкеса лишь сгусток противоестественных, неопределенных форм.

В известном смысле любая картина старых мастеров — сумма нескольких небольших картин, каждая из которых независима и написана с ближней точки зрения. На всякий предмет художник направлял свой расчленяющий, аналитический взгляд. И в этом источник ликующей щедрости картин эпохи кватроченто. Их можно разглядывать без усталости. Бесконечно проявляются новые внутренние фрагменты, не замеченные ранее. Однако целостное восприятие оказывается невозможным. Наш зрачок, обреченный на вечное перемещение по поверхности полотна, замирает в тех самых точках, которые последовательно выбирал взгляд художника.

## IX

*Возрождение.* Здесь безраздельно господствует ближнее видение, ибо каждый предмет воспринимается сам по себе, отдельно от окружения. Рафаэль сохранил эту же точку зрения, но достиг некоторого единства, введя в картину элемент абстракции — композицию или архитектонику. Он продолжает писать обособленные предметы, как и художники кватроченто; его зрительный аппарат действует по прежней схеме. Однако вместо того, чтобы маивно копировать видимое, подо-

бно своим предшественникам, Рафаэль подчиняет изображение внешней силе — геометрической идее единства. Синтетическая форма композиции — не видимая форма предмета, а чистая мыслительная форма — властно накладывается на аналитические формы предметов. (Леонардо приходит к тому же в своих треугольных построениях.)

Картины Рафаэля не создавались и тем более не могут рассматриваться с одной точки зрения. Но в них уже заложена рациональная предпосылка объединения.

## X

*Переходный период.* Венецианцы, и в особенности Тинторетто и Эль Греко, занимают промежуточное положение на пути от художников кватроченто и Возрождения к Веласкесу. В чем это выражено?

Тинторетто и Эль Греко оказались на перепутье двух эпох. Отсюда — тревога и беспокойство, пронизывающие их творения. Они — последние приверженцы заполненных объемов — уже предчувствуют грядущие проблемы «пустотной» живописи, не решаясь целиком предаться поискам нового.

С момента своего зарождения венецианское искусство предпочитает дальнейшее видение. На полотнах Джорджоне и Тициана фигуры пытаются освободиться от гнета телесности и парить подобно облакам или шелковым покровам, растаять, распасться. Однако художникам не хватает смелости отказаться от ближней, аналитической точки зрения. На протяжении века оба принципа яростно оспаривают первенство — и ни один не уступает окончательно. Картины Тинторетто — предельное выражение этой внутренней борьбы, где дальнейшее видение почти побеждает. На картинах, ныне выставленных в Эскориале<sup>2</sup>, он созидает огромные пустые пространства. Но для осуществления подобного замысла оказались необходимы «костыли» — архитектурная перспектива. Без устремленных вдаль верениц колонн и карнизов кисть Тинторетто низверглась бы в бездну пустоты, той самой, которую стремилась создать.

Творчество Эль Греко, скорее, симптом возврата. Его современность и близость к Веласкесу представляется

мне преувеличением. Для Эль Греко по-прежнему важнее всего объем. Тому доказательство — репутация последнего великого мастера ракурсов. Он не довольствуется пустым пространством, сохраняя приверженность к осязаемости, к заполненным объемам. Если Веласкес в «Менихах» и «Пряхах» сосредоточивает людей справа и слева, оставляя более или менее свободным центр картины, словно само пространство и есть истинный герой, то Эль Греко загромождает полотно телесными массами, полностью вытесняющими воздух. Почти все его картины перенасыщены плотью.

Однако такие полотна, как «Воскрешение», «Распятие» (музей Прадо), «Сошествие св. Духа», неожиданно остро ставят проблему живописной глубины.

Но было бы ошибкой смешивать живопись глубины с живописью пустого пространства или вогнутых пустот. Если первая только очередной изощренный способ подчеркнуть объем, вторая представляет собой радикальное изменение самого художественного подхода.

Истинным нововведением в творчестве Эль Греко стал диктат архитектуры: ее идеальная схема беспощадно и всецело завладела изображенными предметами. Отсюда и аналитическое видение (цель которого — отыскать, подчеркнуть объем каждой, непременно выделенной фигуры) оказывается опосредованным, будто нейтрализуясь в противостоянии синтезу. Схема формального динамизма, господствующая над картиной, вносит в ее построение целостность и допускает возможность псевдоединой точки зрения.

Кроме того, у Эль Греко появляется еще одна предпосылка единства — светотень.

## XI

*Кьяроскуристы*<sup>3</sup>. Композиция полотен Рафаэля, динамическая схема у Эль Греко — все это предпосылки объединения, введенные художником в картину, не более. Каждая изображенная вещь продолжает отстаивать свой объем и, следовательно, свою независимость, отчужденность. Вот почему перечисленные попытки объединения столь же абстрактны, как и геометрическая перспектива в работах старых масте-

ров. Они — порождения чистого разума и не способны пронизать саму материю картины, иными словами, они не являются художественными началами. В каждом отдельном фрагменте картины их присутствие неощутимо.

В этом ряду светотень предстает как поистине радикальное и глубокое новшество.

До тех пор пока взгляд художника будет выискивать осязаемые формы, сами предметы, заполняющие живописное полотно, не перестанут поодиночке взывать об отдельной, исключительной точке зрения. Картина сохранит феодальную структуру, где каждая деталь требует соблюдения своих незыблемых прав. Но вот в привычный порядок вещей вторгается новый предмет, наделенный магической силой, которая позволяет, точнее, вынуждает его стать вездесущим и заполнить всю картину, ничего не вытесняя. Этот таинственный пришелец — свет. Он, и только он, занимает всю композицию. Вот основа единства — не абстрактная, а реальная, предмет в ряду предметов, не идея, не схема. Единое освещение или светотень заставляет придерживаться одной точки зрения. Художник должен видеть свое творение целиком, погруженное в бескрайний объект — свет.

Эти художники — Рибера, Караваджо и ранний Веласкес (периода «Поклонения волхвов»). Они, следуя традиции, еще не отказались от телесности изображаемого. Однако прежний интерес к этому утрачен. Предмет сам по себе постепенно впадает в немилость, превращаясь в каркас, в фон для струящегося света. Художник следит за траекторией светового луча, стараясь запечатлеть его скольжение по поверхности объемов, форм.

Заметно ли при этом смещение точки зрения? Веласкес в «Поклонении волхвов» переносит акцент с фигуры как таковой на ее поверхность, отражающую преломленный свет. Это знак удаления взгляда, который, утратив свойства руки, выпустил свою добычу — округлые, заполненные объемы. Теперь зрительный луч замирает на самых выступающих формах, где переливы света наиболее ярки; затем он перемещается, выискивая на следующем предмете световые пятна той же яркости. Возникает магическое единство и подобие



всех светлых фрагментов с одной стороны и темных — с другой. Самые несхожие по форме и положению предметы оказываются равноправными. Период индивидуалистического господства объектов пришел к концу. Они больше не интересны сами по себе и превращаются из цели в повод.

## XII

*Веласкес.* Благодаря светотени единство картины становится не результатом чисто внешних приемов, а ее внутренним, глубинным свойством. Однако под светом по-прежнему пульсируют осязаемые формы. Живопись заполненных объемов прорывается сквозь сияющий покров освещения.

Для победы над дуализмом был необходим какой-нибудь своенравный гений, готовый презрительно отказать предметам во внимании, отвергнуть их притязания на телесность, сплющить их неумные объемы. Таким гением презрения стал Веласкес.

Художник кватроченто, влюбленный в любое реальное тело, старательно выискивает его своим осязающим взглядом, ощупывает, страстно обнимает его, Кьяроскурист, охладевший к телесным формам, заставляет зрительный луч скользить, словно по колее, за световым потоком, перемещающимся от предмета к предмету. Веласкес с поразительной смелостью решается на великий акт презрения, призванный даровать начало совершенно новой живописи: он останавливает зрачок. Не более. В этом и состоит грандиозный переворот.

До сих пор зрачок художника покорно вращался, как птоломеевы светила, по орбите вокруг предметов. Веласкес деспотично устанавливает неподвижную точку зрения. Отныне картина рождается из единого акта видения, и предметам стоит немалых усилий достичь зрительного луча. Итак, речь идет о коперниканской революции, подобной перевороту в философии, совершенному Декартом, Юмом и Кантом<sup>4</sup>. Зрачок художника водружается в центре пластического космоса, и вокруг него блуждают формы вещей. Неподвижный зрительный аппарат направляет свой луч-видоискатель прямо, без отклонений, не отдавая предпочтения

ни одной фигуре. Сталкиваясь с предметом, луч не сосредоточивается на нем, и в результате вместо округлого тела возникает лишь поверхность, остановившая взгляд\*.

Точка зрения отступила, удалилась от предмета, и мы перешли от ближнего к дальнему видению, причем поистине ближним является именно последнее. Между зрачком и телами возникает посредник — пустота, воздух. Воспарив, подобно многоцветным газовым облакам, трепещущим полотнам, мимолетным отблескам, предметы утратили плотность и четкость очертаний. Художник запрокидывает голову, прищуривает глаза — форма предметов распадается, сведенная к молекулам света, к простейшим световым искрам. Вся же картина, напротив, может быть увидена с одной точки зрения — сразу и целиком.

Ближнее видение разъединяет, анализирует — оно феодально. Дальнее видение синтезирует, сплавляет, смешивает — оно демократично. Точка зрения превращается в синопсис, в основу для единственного всеобъемлющего взгляда. Живопись заполненных объемов окончательно становится живописью пустого пространства.

### XIII

*Импрессионизм.* Нет необходимости доказывать, что Веласкес все же не отвергает первоосновы возрожденческой живописи. Подлинный поворот произойдет лишь с появлением импрессионистов и неоимпрессионистов.

Соображения, высказанные мною ранее, казалось бы, предрекали конец эволюции с появлением живописи пустого пространства. Точка зрения превращается из множественной и ближней в единую и отдаленную — и на первый взгляд все имеющиеся варианты исчерпаны. Ничего подобного. Мы легко убедимся, что возможно еще большее отступление к субъекту. С 1870 года<sup>5</sup> и по настоящее время перемещение точки зрения продолжалось, и именно эти

\* Полая сфера извне кажется плотным, цельным объемом. Рассматривая ее же изнутри, мы увидим лишь плоскость, ограничивающую внутреннюю пустоту.

последние этапы — невероятные и парадоксальные — подтверждают пророческий закон, предугаданный ранее. Художник, который сначала исходит из окружающего мира, в итоге укрывается от него в самом себе.

Я уже говорил, что взгляд Веласкеса, сталкиваясь с объемным телом, превращает его в плоскость. Но вместе с тем зрительный луч прокладывает себе путь, пронзает воздух, заполняющий пространство между глазной роговицей и удаленными предметами. В «Менинах» и «Пряхах» заметно, с каким удовольствием выписывает художник пустоту как таковую. Взгляд Веласкеса устремлен вдаль, поэтому он наталкивается на необъятное скопление воздуха между глазом и границей поля зрения. Подобное восприятие чего-либо основным зрительным лучом именуется прямым видением или видением *in modo recto*<sup>6</sup>. Но из зрачка наряду с осевым лучом исходит множество наклонных, дополнительных, функция которых — зрение *in modo obliquo*<sup>7</sup>. Впечатление вогнутости создается при видении *in modo recto*. Если его устранить, хотя бы быстро открыв и зажмурив глаза, остается лишь боковое видение, видение, «красшком глаза» — верх презрения. Пустота исчезает, и все зрительное поле стремится стать единой плоскостью.

Именно такое видение избирают сменяющие друг друга импрессионистические школы. Фон веласкесовой пустоты выходит на первый план, причем последнее обозначение теряет смысл из-за отсутствия заднего плана. Живопись стремится стать плоской, как само живописное полотно. Любые отголоски былой телесности и осязаемости бесследно исчезают. Кроме того, раздробленность предметов при боковом видении такова, что от них почти ничего не остается. Фигуры становятся неузнаваемыми. Художник пишет не предметы, им видимые, а видение само по себе. Вместо вещи — впечатление, то есть совокупность ощущений. Таким образом, искусство полностью уходит от мира, сосредоточиваясь на деятельности субъекта. Ибо ощущения — это отнюдь не вещи, а субъективные состояния, через которые или посредством которых эти вещи нам явлены.

Отразилась ли подобная перемена на точке зрения? Казалось бы, в поисках объекта, наиболее приближен-

ного к глазу, она достигла предельной близости к субъекту и удаленности от вещей. Ошибка! Точка зрения продолжает свой неумолимый отход. Она не останавливается на роговице, а дерзко преодолевает последнюю преграду и проникает в само зрение, в самого видящего субъекта.

#### XIV

*Кубизм.* Сезанн, следуя традиции импрессионизма, неожиданно открывает для себя объем. На полотнах возникают кубы, цилиндры, конусы. На первый взгляд можно подумать, что живописные странствия завершены и начинается новый виток, возвращение к точке зрения Джотто. Снова ошибка! В истории искусства всегда существуют побочные тенденции, тяготеющие к архаике. Но основной поток эволюции минует их и величаво продолжает свое неизменное течение.

Кубизм Сезанна и истинных кубистов, то есть стереометристов, лишь очередная попытка углубить живопись. Ощущения — тема импрессионизма — суть субъективные состояния, а значит, реальности, действительные модификации субъекта. Глубинное же его содержание составляют идеи. Идеи — тоже реальности, но существующие в душе индивида. Их отличие от ощущений в том, что содержание идей ирреально, а иногда и невероятно. Когда я думаю об абстрактном геометрическом цилиндре, мое мышление является действительным событием, происходящим во мне; сам же цилиндр, о котором я думаю, — предмет ирреальный. Значит, идеи — это субъективные реальности, содержащие виртуальные объекты, целый новоявленный мир, отличный от мира зримого, таинственно всплывающий из недр психики.

Итак, объемы, созданные Сезанном, не имеют ничего общего с теми, которые обнаружил Джотто: скорее, они их антагонисты. Джотто стремился передать действительный объем каждой фигуры, ее истинную осязаемую телесность. До него существовали лишь двумерные византийские лики. Сезанн, напротив, заменяет телесные формы — геометрией: ирреальными, вымышленными образами, связанными с реальностью только метафорически. Начиная с Сезанна художники

изображают идеи — тоже объекты, но только идеальные, имманентные субъекту, иными словами, интрасубъективные.

Этим объясняется невообразимая мешанина, именуемая кубизмом. Пикассо создает округлые тела с непомерно выступающими объемными формами и одновременно в своих наиболее типичных и скандальных картинах уничтожает замкнутую форму объекта и в чистых евклидовых плоскостях располагает его разрозненные фрагменты — бровь, усы, нос, — единственное назначение которых быть символическим кодом идей.

Течение, двусмысленно названное кубизмом, всего лишь особая разновидность современного экспрессионизма. Господство впечатлений свело к минимуму внешнюю объективность. Новое перемещение точки зрения — скачок за сетчатку, хрупкую грань между внешним и внутренним, — было возможно лишь при полном отказе живописи от своих привычных функций. Теперь она не помещает нас внутрь окружающего мира, а стремится воплотить на полотне само внутреннее — вымышленные идеальные объекты. Заметьте, элементарное перемещение точки зрения по прежней, и единственной, траектории привело к абсолютно неожиданному, противоположному результату. Вместо того чтобы воспринимать предметы, глаза начали излучать внутренние, потаенные образы фауны и ландшафтов. Раньше они были воронкой, втягивающей картины реального мира, — теперь превратились в родники ирреального.

Возможно, эстетическая ценность современного искусства и вправду невелика; но тот, кто видит в нем лишь причуду, может быть уверен, что ничего не смыслит в искусстве, ни в новом, ни в старом. Нынешнее состояние живописи и искусства в целом — плод непреклонной и неизбежной эволюции.

## XV

Закон, предрешивший великие перевороты в живописи, на удивление прост. Сначала изображались предметы, потом — ощущения и, наконец, идеи. Иными словами, внимание художника прежде всего сосредото-

чилось на внешней реальности, затем — на субъективном, а в итоге перешло на интрасубъективное. Три названных этапа — это три точки одной прямой.

Но подобный путь прошла и западная философия, а такого рода совпадения заставляют все с большим вниманием относиться к обнаруженной закономерности.

Рассмотрим вкратце основные черты этого удивительного параллелизма:

Первый вопрос, стоящий перед художником, — какие элементы мироздания должны быть перенесены на полотно, иными словами, какого типа феномены существуют для живописи. Философ со своей стороны выделяет класс основополагающих объектов. Философская система есть попытка концептуально воссоздать Космос, исходя из определенного типа фактов, признанных наиболее надежными и достоверными. Каждая эпоха в развитии философии предпочитала свой, особенный тип и на его основе возводила дальнейшие построения.

Во времена Джотто — художника плотных, обособленных тел — философия рассматривала как последнюю и окончательную реальность индивидуальные субстанции. В средневековых школах примерами субстанций служили: эта лошадь, этот человек. Почему считалось, что именно в них можно обнаружить окончательную метафизическую ценность? Всего лишь потому, что, согласно прирожденной, практической идее о мире, каждая лошадь и каждый человек обладает собственным существованием, независимым от окружения и созерцающего их ума. Лошадь существует сама по себе, целиком и полностью согласно своей сокровенной энергии; если мы хотим ее познать, наши чувства, наше сознание должны устремиться к ней и покорно кружиться вокруг. Таким образом, субстанциалистский реализм Данте оказывается родным братом живописи заполненных объемов, возникшей в творениях Джотто.

Теперь сразу перенесемся в 17 век — эпоху зарождения живописи пустого пространства. Философия во власти Декарта. Какова для него вселенская реальность? Множественные, обособленные субстанции исчезают. На первый метафизический план выступает

единственная субстанция — полая, бестелесная, своеобразная метафизическая пустота, наделяемая отныне магической силой созидания. Лишь пространство реально для Декарта<sup>8</sup>, как пустота — для Веласкеса.

После Декарта множественность субстанций ненадолго возрождает Лейбниц<sup>9</sup>. Но эти субстанции уже не осязаемые, телесные начала, а как раз обратное: монады — духовные сущности, и единственная их роль (любозытный симптом) — представлять какую-либо *point de vue*<sup>10</sup>. Впервые в истории философии отчетливо прозвучало требование превратить науку в систему, подчиняющую Мироздание одной точке зрения. Монада должна была обеспечить метафизическую основу подобному единству видения.

За два последующих века субъективизм набирает силу, и к 1880 году, когда импрессионисты принялись фиксировать на полотнах чистые ощущения, философы — представители крайнего позитивизма свели к чистым ощущениям всю универсальную реальность.

Прогрессирующая дереализация мира, начатая мыслителями Возрождения, достигает крайних пределов в радикальном сенсуализме Авенариуса и Маха<sup>11</sup>. Что дальше? Какие возможности открываются для философии? О возврате к примитивному реализму не может быть и речи: четыре века критики, сомнений, подозрительности сделали его неизбежно ущербным. Тем более невозможна дальнейшая приверженность субъективизму. Как воссоздать распавшийся универсум?

Внимание философа проникает все дальше, но теперь оно направлено не на субъективное как таковое, а сосредоточивается на «содержании сознания» — на интрасубъективном. Выдуманное нашим умом, вымышленное мыслью порой не имеет аналогов в реальности, но неверно говорить о чисто субъективном. Мир иллюзий не становится реальностью, однако не перестает быть миром, объективным универсумом, исполненным смысла и совершенства. Пусть воображаемый кентавр не скачет в действительности по настоящим лугам и хвост его не вьется по ветру, не мелькают копыта, но и он наделен своеобразной независимостью по отношению к вообразившему его субъекту. Это виртуальный или, пользуясь языком новейшей философии, идеальный объект. Перед нами тот

тип феноменов, который современный мыслитель кладет в основу своей универсальной системы. И в высшей степени поразительно совпадение подобной философии с современной ей живописью — экспрессионизмом или кубизмом.

## ДВЕ ГЛАВНЫЕ МЕТАФОРЫ

К двухсотлетию Канта

Когда тот или иной автор упрекает философию в использовании метафор, он попросту признается, что не понимает и философию и метафору. Ни один из философов не избежал подобных упреков\*. Метафора — незаменимое орудие разума, форма научного мышления. Употребляя ее, ученому случается сбиться и принять косвенное или метафорическое выражение собственной мысли за прямое. Подобная путаница, конечно же, достойна порицания и должна быть исправлена; но ведь такого рода погрешность может допустить при расчетах и физик. Не следует же отсюда, будто математику надлежит изгнать из физики. Ошибка в применении метода не довод против него самого. Поэзия изобретает метафоры, наука их использует, не более. Но и не менее.

С боязнью метафор в науке происходит ровно то же, что со «спором о словах». Чем неусидчивее ум, тем охотнее он считает любую дискуссию всего лишь спором о словах. И, напротив, до чего же редки эти споры на самом деле! Строго говоря, вести их способен лишь тот, кто искушен в грамматике. Для других же слово равно значению. И потому, обсуждая слова, труднее всего не подменять их значениями. Или тем, что старая логика по традиции именовала понятиями. А поскольку понятие — это в свою очередь нацеленность

© Перевод Б. В. Дубина, 1991 г.

\* Заметим, что Аристотель порицал Платона не с тем, чтобы подвергнуть его метафоры критике, а, напротив, утверждая, что некоторые его критикующие на строгость понятия, например «сопричастность», на самом деле всего лишь метафоры.



мысли на предмет, споры будто бы о словах — на самом деле дискуссии о предметах. Разница между двумя значениями или понятиями — иначе говоря, предметами — бывает настолько мала, что для человека практического либо недалекого не представляет никакого интереса. И тогда он обрушивается на собеседника, обвиняя его в пустых словопрениях. Мало ли на свете близоруких, готовых считать, будто все кошки и впрямь серы! Но точно так же всегда отыщутся люди, способные находить высшее наслаждение в малейших различиях между предметами; эти виртуозы оттенков есть всюду, и в поисках любопытных идей мы обращаемся именно к ним, спорщикам о словах.

Ровно так же неспособный или не приученный размышлять ум при чтении философского труда вряд ли примет за простую метафору мысль, которая и в самом деле всего лишь метафорична. То, что выражено *in modo obliquo*, он поймет *in modo recto*, приписав автору ошибку, которую в действительности привнес сам. Ум философа должен, как никакой другой, безостановочно и гибко переходить от прямого смысла к переносному, вместо того чтобы костенеть на каком-то одном. Киркегор рассказывает о пожаре в цирке. Не найдя, кого послать к публике с неприятным известием, директор отправляет на арену клоуна. Но, слыша трагическую новость из клоунских уст, зрители думают, что с ними шутят, и не трогаются с места. Пожар разгорается, и зрители гибнут — от недостаточной пластичности ума.

Метафору в науке используют в двух разных случаях. Во-первых, когда ученый открывает новое явление, иначе говоря, создает новое понятие и подыскивает ему имя. Поскольку новое слово окружающим ничего не скажет, он вынужден прибегнуть к повседневному словесному обиходу, где за каждым словом уже записано значение. Ради ясности он в конце концов избирает слово, по смыслу так или иначе близкое к изобретенному понятию. Тем самым термин получает новый смысловой оттенок, опираясь на прежние и не отбрасывая их. Это и есть метафора. Когда психолог вдруг открывает, что мысленные представления связываются между собой, он говорит, что они сообщаются, то есть ведут себя словно люди. Точно так же и тот,

кто первым назвал объединение людей «обществом», придал новую смысловую краску слову «сообщник», прежде обозначавшему просто-напросто идущего следом, последователя, sequor. (Любопытно, что этот исторический пример подтверждает идеи о происхождении общества, изложенные в моей книге «Испания с перебитым хребтом».) Платон пришел к убеждению, будто истинна не та изменчивая реальность, что открыта глазу, а другая — непоколебимая, невидимая, но превосходящая в форме совершенства: несравненная белизна, высшая справедливость. Для этих незримых, но открытых разуму сущностей он нашел в обыденном языке слово «идея», то есть образ, как бы говоря: ум видит отчетливее глаза.

Строго говоря, следовало бы заменить и сам термин «метафора», чей привычный смысл может увести в сторону. Ведь метафора — это перенесение имени. Но тысячи случаев переноса не имеют ничего общего с метафорой. Вот лишь несколько избитых примеров.

Слово «монета» означает отчеканенный металлический предмет, опосредующий торговые операции. Но первоначально оно значило «та, которая увещевает, уведомляет и оповещает» и было прозвищем Юноны. В Риме стоял храм Юноны Монеты, при котором существовала и служба чеканки. Этот придаток отобрал у Юноны имя. И теперь при слове «монета» никто уже не вспомнит о надменной богине.

Слово «кандидат» означало человека в белых одеждах. Когда гражданин Рима избирался на государственную должность, он предстал перед голосующими в белом наряде. Теперь кандидат — это каждый, кого избирают, вне зависимости от цвета платья. Больше того, избирательные торжества нашего времени склоняются к черному костюму.

«Забастовать» — по-французски «se mettre en grève»<sup>2</sup>. Почему слово «grève» означает забастовку? Сами говорящие этого не знают, да и не задаются подобным вопросом. Для них слово напрямую отсылает к смыслу. «Grève» первоначально значило «песчаный берег». Парижская ратуша была неподалеку от реки. Перед ней простирался песчаный берег, grève, по которому и ратушная площадь получила название place de la Grève. Здесь собирались безработные,

позже — уволенные, в ожидании найма. Faire grève теперь уже означало «остаться без места», а сегодня подразумевает добровольный отказ от работы. Вся эту историю воскресили филологи, но ее не существует для рабочего, просто пользующегося данным словом.

Это примеры неметафорического переноса. Слово в таких случаях начинает вместо одного значить другое, отказываясь от первого смысла.

Когда говорят о глубинах души, слово «глубины» не относят к явлениям духовным: они вне пространства, вне материи и не обладают соответственно ни поверхностью, ни глубиной. Называя некую часть души «глубинами», мы ясно сознаем, что пользуемся словом не по прямому назначению, хотя и через посредство его обиходного смысла. Произнося слово «красный», мы прямо и непосредственно отсылаем к названному цвету. Напротив, говоря о «глубинах» души, мы сначала имеем в виду глубины тоннеля или чего-то подобного, а затем, разрушив этот первичный смысл, стерев в нем всякий след физического пространства, переносим его на область психического. Метафора живет сознанием этой двойственности. Употребляя слово в несобственном смысле, мы помним, что он — несобственный.

Тогда зачем же мы его употребляем? Почему не пользуемся прямым и непосредственным обозначением? Если так называемые «душевные глубины» встают перед нами столь же отчетливо, как красный цвет, отчего не найти для них точное, неповторимое слово? Дело в том, что нам трудно не только назвать, но даже помыслить их. Реальность ускользает, прячась от умственного усилия. Тогда-то перед нами и начинается брезжить вторая, куда более глубокая и насущная роль метафоры в познании. Мы нуждаемся в ней не просто для того, чтобы, найдя имя, довести наши мысли до сведения других, — нет, она нужна нам для нас самих: без нее невозможно мыслить о некоторых особых, трудных для ума предметах. Она не только средство выражения, но и одно из основных орудий познания. Рассмотрим же почему.

Джон Стюарт Милль полагал: будь все влажное холодным, а все холодное влажным и одно непредставимым без другого, мы бы не поверили, что имеем

дело с разными свойствами. Точно так же, если бы мир состоял целиком из синих предметов и всякий раз являлся перед нами синим, нам было бы труднее всего ясно и отчетливо сознавать синеву как таковую. Для собаки предмет особенно ошутим, когда движется, источая при этом облачко запаха. Но и наше восприятие и мышление схватывает изменчивое лучше, чем постоянное. Живя рядом с водопадом, к его грохоту привыкаешь: напротив, случись потоку застыть, мы почувствовали бы самое невероятное — тишину.

Поэтому чувство, по Аристотелю, есть способность воспринимать различия. Оно схватывает разнообразное и переменчивое, но притупляется и слепнет перед устойчивым и неизменным. Потому и Гете парадоксально и по-кантовски считает предметы различиями, которые мы между ними проводим. Сама по себе ничто, тишина реальна для нас лишь на фоне иного — шума. Стоит шуму вокруг внезапно стихнуть, и обступившая тишина захлестывает нас, цепеня, словно кто-то, суровый и важный, склонился над нами, пригвождая взглядом.

Поэтому отнюдь не всё в равной мере поддается мысли, оставляя по себе отчетливый образ, резкий и ясный профиль. Разум склонен опираться на легкое и доступное, чтобы достигнуть более трудного и неувидимого.

Подытожим: метафора — это действие ума, с чьей помощью мы постигаем то, что не под силу понятиям. Посредством близкого и подручного мы можем мысленно коснуться отдаленного и недостижимого. Метафора удлиняет радиус действия мысли, представляя собой в области логики нечто вроде удочки или ружья.

Я не хочу сказать, будто благодаря ей преодолеваются границы мышления. Она всего лишь обеспечивает практический доступ к тому, что брезжит на пределе достижимого. Без нее на горизонте сознания оставалась бы невозделанная область, в принципе входящая в юрисдикцию разума, но на самом деле безвестная и неприрученная.

Метафора в науке носит вспомогательный характер. Яснее всего это в сравнении с поэзией, где она и есть самая суть. Однако эстетика видит в метафоре лишь завораживающий отсвет прекрасного. А потому

мало кто в должной мере понимает, что метафора — это истина, проникновение в реальность. И, стало быть, поэзия есть, среди прочего, исследование: она вырабатывает столь же положительные знания, как наука.

В «Стихах к городу Логроньо» Лопе де Вега изображает сад:

«Глянь: ветер там купается в фонтанах,  
чьи воды в превращеньях неустанных  
раскидывают струи,  
то копиями хрустальными подьема,  
то жемчугами осыпая землю,—  
и капли, на лету неуследимы,  
кудрями виснут, розны и едины».

Лопе де Вега представляет фонтанные струи хрустальными копиями. Очевидно, что струи — не копия. И все же, называя их так, поэт будит в нас удивление и радость. Поэзия в вечном противоборстве превозносит ниспровергаемое наукой. И обе по-своему правы. Одна ценит в метафоре именно то, к чему равнодушна другая.

Фонтанная струя и хрустальное копьё — два конкретных предмета. Конкретно все, что может быть воспринято само по себе. Напротив, отвлеченное воспринимается только слитно с чем-то другим. Скажем, цвет абстрактен: он связан с некой поверхностью большего или меньшего размера, той либо иной формы. Но и поверхность видна лишь постольку, поскольку так или иначе окрашена. Цвет и поверхность обречены на совместное существование: друг без друга они не встречаются и, при всех различиях, неразлучны. При некотором напряжении ума мы в силах отделить их друг от друга; это напряжение и есть абстракция. Мы абстрагируемся от одного, чтобы оставить по возможности отдельным другое и тем самым отличить его.

Все конкретное состоит из более простого и отвлеченного. Скажем, хрустальное копьё обладает, среди прочего, формой и цветом; рука придала ему и движение к цели. Точно так же можно абстрагировать от фонтанной струи ее форму, цвет и приданное нанором

движение ввысь. Если взять струю и копьё в целом, между ними множество различий; но стоит ограничиться тремя перечисленными абстрактными свойствами, и различия стираются. Форма, цвет и движение у копьё и струи те же. И наука со всей строгостью утверждает это частичное тождество копьё и струи как действительный факт.

Звезда и число совершенно не сходны. И все же, когда Ньютон сформулировал закон всемирного тяготения, по которому сила притяжения между двумя телами прямо пропорциональна их массе и обратно пропорциональна квадрату расстояния между ними, он установил частичное, абстрактное тождество между небесными светилами и рядом чисел. Первые соотносятся друг с другом точно так же, как вторые. Пифагореец, который сделал бы из этого вывод, будто звезды суть числа<sup>3</sup>, прибавил бы к формуле Ньютона ровно столько, сколько прибавляет Лопе де Вега к действительному, хоть и частичному сходству между хрустальными копьёми и фонтанными струями. Научный закон говорит всего лишь о тождестве между абстрактными частями двух предметов; поэтическая метафора утверждает полное сходство двух конкретных вещей.

Стало быть, наука использует примерно те же интеллектуальные средства, что поэзия и практическая жизнь. Разница — не в них самих, а в несходстве режимов и задач, которым подчиняется каждая сфера. Точно так же — с метафорическим мышлением. Действуя и в науке и в поэзии, оно выполняет разные роли. Поэт утверждает частичное тождество двух предметов, чтобы сделать вывод — и ошибочный! — об их полном сходстве. В подобном преувеличении, прорыве истинных границ тождества как раз и состоит ценность поэзии. Там, где кончается действительное сходство, метафора начинает излучать красоту. И наоборот: всякая поэтическая метафора обнаруживает действительное тождество. Всмотритесь в любую, и вы наверняка откроете в каждой фактическое, так сказать, научно установленное сходство между абстрактными частями двух предметов.

Ученый поступает с метафорой прямо противоположным образом. Она исходит из полного — и, как известно, мнимого — тождества между конкретными

предметами, чтобы вычленил из него лишь то, что установлено неоспоримо. Говоря о душевных глубинах, психолог прекрасно знает, что душа не тоннель и глубины не имеет, но он наводит нас на мысль о таком слое психики, который в структуре душевной жизни играет ту же роль, что глубина — в пространстве. В противоположность поэзии наука идет от большего к меньшему. Сначала она утверждает полное тождество, а затем опровергает его, ограничиваясь частичным. Любопытно, что на древнейших этапах развития мысли метафора, воплощаясь в слове, непременно обнажала этот двойной ход — утверждения вначале и отрицания впоследствии. Когда авторы Вед хотят сказать «крепкий как скала», они выражаются так: «*Sa parvato na acuyatas*», то есть «*ille, firmus, non rupes*» — «крепкий, но не скала». Точно так же песнопевец обращает к Богу свой гимн *non suavem cibum*, который сладостен, но не яство. Река ревет, но не бык; царь добр, но не отец.

Герой наделен особым свойством духа, которое неразлично смешано с другими, составляя его целостный и неповторимый облик. Нужно известное усилие, чтобы отделить это свойство, представив его особо, само по себе. Для этого мы вслед за ведийским поэтом употребляем метафору «скалы». Крепость скалы для нас — отвлеченное, хорошо известное и привычное качество; в нем обнаруживается что-то общее со свойствами героя. И вот мы соединяем скалу с героем, а затем, придав ему ее крепости, видим перед собой уже одну скалу.

Чтобы представить себе что-то в отдельности, нужен знак, который как бы втягивает в себя наше абстрагирующее усилие и, дав ему воплощение, тем самым закрепляет мысль на подручном носителе. Люди и образы, увековеченные в письме, — своего рода склады таких приспособлений, необходимых нам для наиболее сложных действий ума. Когда предмет мысли непривычен, мы пытаемся опереться на уже известные знаки и, соединяя их, очертить профиль нового.

Наша письменность практичнее китайской, поскольку создана на механической основе. Каждой букве дан особый знак. Но буквы не обладают значением и не выражают идей, а потому наша письменность,

строго говоря, бессмысленна. Китайская же, напротив, напрямую обозначает идеи и куда ближе к течению мысли. Писать или читать для китайца значит мыслить и, наоборот, мыслить — это почти всегда писать или читать. Поэтому знаки китайского письма точнее наших отражают процесс мышления. Скажем, когда китаец стремится выразить особое и неповторимое состояние грусти, он вынужден подыскивать для него знак. И тогда он соединяет две идеограммы: одна означает «осень», другая — «сердце». Грусть понимают и записывают как «осень сердца». Не так давно умы жителей Поднебесной поразила идея республики<sup>4</sup>. В древних словарях значка для столь диковинного представления не было. На протяжении пятнадцати веков китайцы жили в патриархальных монархиях. Пришлось соединить несколько знаков, записав понятие «республика» тремя идеограммами, которые означают «кротость-обсуждение-правление». Республика для китайцев — это кроткое правление, основанное на обсуждении.

Метафора и есть одна из таких составных идеограмм, с чьей помощью мы придаем отвлеченным и труднодоступным предметам особое существование. Она тем нужнее, чем дальше мы отходим от вещей, то и дело подвертывающихся под руку на повседневных дорогах жизни.

Не будем забывать, что человеческий разум пробуждался медленно, по мере удовлетворения биологических потребностей. Вначале человеку было нужно хоть как-то подчинить себе физический мир. Доступные чувствам образы единичных предметов первыми закрепились в уме и вошли в привычку. Они составили самый старый, надежный и привычный реквизит наших мысленных реакций. К ним мы прибегаем всякий раз, когда ум исчерпывает резервы и нуждается в отдыхе. А вот чтобы отделить от жизни тела область психического, уже требуется абстрагирующее усилие, которое и до сих пор не полностью вошло в обиход разума. Над тем, чтобы изолировать наше восприятие психического, бьются философы и психологи. Но как бы ни называть плоды деятельности сознания — разумом или душой, — они все-таки неотделимы от тела: пытаясь думать о них как об особых сущностях, мы



неизбежно подыскиваем им телесное воплощение. Скольких усилий стоило человеку выделить в чистоте эту внутреннюю психическую сущность, которая заброшена в чуждый ей материальный мир и наделена собственной силой чувства и предвосхищения! История личных местоимений развернет перед нами череду подобных усилий, показывая, как в долгом продвижении от внешнего к внутреннему формируется понятие «я». Сначала вместо «я» говорят «моя плоть», «мое тело», «мое сердце», «моя грудь». Мы еще и теперь, с ударением произнося «я», прижимаем руку к груди, — остаток древнего телесного представления о личности. Человек познает себя через то, чем владеет. Притяжательное местоимение старше личного. Понятие «моего» старше понятия «я». Позже акценты переносятся с вещей на социальную маску. Образ себя, который создан в расчете на других, то есть, самый внешний слой личности, выдается за ее истинную сущность. В японском языке нет местоимений «я» и «ты». О себе говорят словами «ничтожный», «неразумный», о собеседнике — выражениями «почтенный», «высочайший» и т. п. О себе упоминают в третьем лице, как о вещи, и этикет общения в том и состоит, чтобы правильно понять, кто из говорящих «ничтожный», а кто — «высочайший». В языке североамериканских индейцев юпа местоимения третьего лица различаются в зависимости от того, относятся ли они к взрослому члену племени, ребенку или старику. Рискнем сказать, что социальная титулатура — все эти наши «превосходительства», «светлости» и «высочества» — предшествовала простым личным местоимениям.

Поэтому не удивительно, что в языке так мало слов, изначально относящихся к действиям сознания. Почти весь понятийный аппарат психологов — чистые метафоры: слова со значением тела приспособлены косвенно обозначать движения души.

Но наша внутренняя, отвлеченная от тела личность еще относительно конкретна. Есть предметы гораздо более абстрактные и темные: чтобы помыслить их, метафорический инструментарий куда нужнее.

Представлять предмет ясно и отчетливо — значит думать о нем как об особой сущности, мысленным лучом выделив его из окружения. Поэтому легче пред-

ставить себе изменчивое, чем постоянное. Изменение смещает строй реальности так, что ее элементы образуют новые связи. Влажность то ассоциируется с теплотой, то соединяется с холодом. Изъятый из таких сочетаний, предмет оставляет за собой очерк пустоты, словно плитка, выпавшая из мозаики.

Поэтому воспринять предмет тем труднее, чем богаче связи, в которые он вступает. О его верность себе при любых переменах наша восприимчивость притупляется.

Вот об этом и речь: есть сущность, которая частью или примесью входит во все, точно красная нить, вплетенная в любой канат Королевского морского флота Британии. То всеобщее, неуничтожимое и вездесущее, что неизбежно сопутствует всякому явлению, и называется сознанием.

Невозможно представить себе что бы то ни было вне отношения к нам: минимум связей с окружающим — это связь с сознанием. Какими бы разными ни казались два предмета, они, во всяком случае, имеют одно общее свойство — быть предметами нашей мысли, объектами для субъекта.

Понятно, что труднее всего познать, почувствовать, описать и определить именно этот всеобщий, неуничтожимый и вездесущий феномен — сознание. Все остальное дано и воспринято лишь благодаря ему. Оно, собственно, и есть данность, открытость разумению. Как обязательная добавка оно входит во все — входит неотторжимо, незыблемо и непременно. И если мы отличаем холод от влажности, поскольку влажность связана то с холодом, то с теплом, тогда как определить саму область их проявлений — сознание? Где без метафоры не обойтись, так это именно здесь.

Понять же всеобщую связь между объектом и субъектом, иначе говоря, способность разумения, можно только сравнив ее с другой формой связи, частичной. Результатом сравнения и будет метафора. Но нужно быть начеку, чтобы, истолковывая всеобщее через частичное и более доступное, не упустить из виду, что имеешь дело с научной метафорой, и — по законам поэзии — не отождествить одного с другим. Оступиться тут рискованно. Ведь от того, как мы представляем себе сознание, зависит весь наш образ мира, а от него

в свою очередь — нравственность, политика, искусство. Целостное здание мира и бытия в нем покоится здесь на мельчайшей, неощутимой частице одной-единственной метафоры.

В самом деле, две главные эпохи человеческой мысли — древний мир, включая Средневековье, и новое время, начиная с Возрождения — существовали благодаря двум уподоблениям, теням двух снов, как сказал бы Эсхил. Две эти ключевые метафоры в истории философии с поэтической точки зрения немногочисленны. Ими пренебрег бы и зауряднейший лирик.

Как античность объясняла себе тот потрясающий факт, что мир встает перед нами, облик за обликом разворачивая зрелище бесчисленных предметов? Уточню смысл вопроса. Взглянем на горную цепь Гуаударамы. Перед нами гора высотой около двух тысяч метров, она гранитная, сиреневая с голубым. Но разум — вне пространства, он безразмерен, бесцветен, не обладает сопротивлением. Итак, объект и субъект мысли имеют противоположные свойства, взаимно исключают и друг друга и возможность всякой связи между собой, поскольку взаимное отрицание связью, конечно, не является. И все же, глядя на гору, субъект и объект восприятия — гора — образуют вполне положительную связь: они входят друг в друга, становясь одним. Как будто бы два полностью исключаящих друг друга феномена тем не менее составляют одно. Перед нами противоречие, не так ли? Но в нем и заключается вопрос. Столкнувшись с противоречием, разум теряет равновесие. Решив, будто *А есть Б*, он тут же пытается исправить ошибку и утверждает, что *А не есть Б*; но, встав на эту новую позицию, он неизбежно возвращается к началу, и так без конца. Это вынужденное кружение расшатывает мысль, лишая ее покоя и безмятежности. Чтобы вырваться, мы начинаем сопротивляться и пытаемся превзойти противоречие, разрешить вопрос. Соломинка в воде прямая — и нет. Что же выбрать? «Быть или не быть — вот в чем вопрос». «*To be or not to be; that is the question*».

А вопрос этот, если можно так выразиться, с двойным дном. То, что наш разум воспринимает явление, бесспорно, значит, что оно — в данном случае гора — «находится в нас». Но каким образом двухтысячамет-

ровый пик может находиться в уме, который пространственных измерений не имеет? Первое «дно» вопроса — в том, чтобы попросту описать способ, каким вещи существуют в сознании. Второе — в том, чтобы объяснить, как, по каким причинам или при каких условиях это возможно. Обе стороны вопроса должны решаться по отдельности. Как раз здесь и древний мир и новое время совершили ошибку: они спутали описание феномена с объяснением. Если нас спрашивают: «Почему Хуан такой странный?» — мы вправе сами спросить: «А кто такой Хуан?» Раньше, чем обсуждать причины происходящего с Испанией, стоило бы выяснить, что же с ней, собственно, происходит.

Для античности субъект, осознавая нечто, как бы входит с ним в связь — так два физических тела, столкнувшись, оставляют отметины друг на друге. Метафора печати, с ее слабым, оттиснутым на воске следом, вошла в сознание эллинов и век за веком задавала ориентир мышлению. Уже в «Тезтете» Платон упоминает *εκταγεῖον* — вощеную дощечку, на которой писец процарапывает стилем очертания букв<sup>5</sup>. Повторенный Аристотелем в трактате «О душе» (книга III, глава IV), этот образ пережил средние века, и в Париже и Оксфорде, Саламанке и Падуе преподаватели столетиями вбивали его в тысячи юношеских голов. Итак, субъект и объект ведут себя ровно так же, как два любых других физических тела. Оба существуют независимо друг от друга и тех отношений, в которые иногда вступают. Предмет зрения существует до того, как увиден, и продолжает существовать, будучи уже невидим; разум остается разумом, даже если ни о чем не мыслит и ничего не сознает. Столкнувшись с разумом, предмет оставляет на нем отпечаток. Сознание — это впечатление.

Для этой мыслительной традиции сознание (или связь между субъектом и объектом) — событие столь же реальное, как столкновение двух тел. Оттого она и названа реализмом. Оба элемента — и предмет и разум — здесь одинаково реальны, как реально и воздействие одного на другой. Причем оба трактуются на первый взгляд совершенно беспристрастно. Но стоит присмотреться, как убеждаешься: допуская, что материальный предмет отпечатывается на другом,

нематериальном, мы относимся к ним абсолютно одинаково, иначе говоря, воспринимаем сравнение с воском и печатью буквально. Субъект принижается до объекта. Его собственной природе не воздано должного.

Отсюда — все античное понимание мира. «Быть» — для античности значит находиться среди других предметов. А они существуют, опираясь друг на друга и складываясь в грандиозное здание вселенной. Личность всего лишь один из таких предметов, погруженных, по словам Данте, в «великое море бытия». Сознание — крошечное зеркало, где отражается только внешность вещей. Поэтому личности в античном космосе отведено не много места. Платон предпочитает говорить «мы», полагая, что единство — залог силы. Соответственно греки и римляне искали жизненную норму, нравственный закон в приспособлении личности к космосу. Так, подытоживая классическую традицию, стоики видели цель в том, чтобы «жить в согласии с Природой»<sup>6</sup>, поскольку Природа целостна и не знает страстей. Сознание личности, словно умоляющая рука слепца — а Стагирит считал душу чем-то вроде руки<sup>7</sup>, — должно было ощупью отыскивать дороги мира, чтобы найти среди них свой скромный путь.

Ренессанс, который вопреки расхожему суду был не столько возвратом к классической древности, сколько ее преодолением, не мог миновать проблему сознания.

На самом деле образ вощенной дощечки плохо согласуется с фактом, который берется объяснить. После того как печать вмята в воск, перед нами равно очевидные печать и оставленный ею отпечаток. Одно с другим можно сравнить. Иное — в случае в Гуадаррамой: нам доступен лишь ее отпечаток в сознании, но не она сама. Будь это галлюцинацией, качество изображения осталось бы тем же. Потому заявлять, будто предметы существуют вне и помимо нашего сознания, весьма рискованно. У нас нет о них других авторитетных свидетельств, кроме собственного разума, когда мы их видим, воображаем, обдумываем. Скажем иначе: факт, что предметы каким-то образом находятся в нас, неоспорим. А вот существование их вне нас, напротив, всегда сомнительно и проблематично. Пы-

таться же объяснить бесспорное через предполагаемое, один факт через другой, по меньшей мере сомнительный,—задача абсурдная. Декарт изменил сам подход к вопросу. Единственно подлинное существование вещей — их существование в мысли. Вещи умерли как реальности, чтобы воскреснуть как *cogitationes*<sup>8</sup>. Но «акты мышления» — это всего лишь состояния субъекта, личности, того *moi-meme qui ne suis qu'une chose qui pense*<sup>9</sup>. С этой точки зрения сознание относится к миру совершенно иначе, чем полагала античность. Место печати и воцеленной дощечки заступает новая метафора — сосуда и содержимого. Вещи не входят в сознание извне, они содержатся в нем как идеи. Новое учение назвало себя идеализмом.

Строго говоря, сознание, разумение — понятия родовые. Есть множество разных форм сознания: зрение и слух, то есть восприятие, не то же, что воображение или чистая мысль. Античная философия выделяла прежде всего восприятие: посредством его предмет и в самом деле как бы приходит к субъекту со стороны и оставляет на нем отпечаток. Новое время сосредоточилось, напротив, на воображении. Когда сознание работает в режиме воображения, не предметы приходят к нам по собственной воле — это мы вызываем их. Больше того, мы черпаем в этом бодрую силу духа, чтобы из самых мрачных нелепостей создавать юных кентавров, летящих, распуская на призрачном весеннем ветру щетки и гриву, вслед за неуловимыми белокожими нимфами. С помощью воображения мы творим и разрушаем предметы, делим и перетасовываем их. А потому содержание мысли не может войти в нас извне, мы должны извлечь его из собственных глубин. Сознание — это творчество.

Современная эпоха явно предпочитает способность воображения. Гете видит в «вечно беспокойной, вечно юной дочери Юпитера Фантазии» триумф мироздания. Лейбниц сводит реальность к монаде, чья суть — в стихийной мощи представлений<sup>10</sup>. Кант создает систему, ось которой — *Einbildungskraft*, воображение<sup>11</sup>. Шопенгауэр заключает, что мир — это наше представление, грандиозная фантазмагория, призрачная завеса образов, которые творит сокровенное космическое желание<sup>12</sup>. А молодой Ницше обнаруживает

в мироздании всего лишь театральную игру скачущего бога: «Мир — это сон и дым перед глазами того, кто от века не знает покоя».

Судьба личности в корне переменялась. Как в восточных сказках, нищий проснулся принцем. В конце концов Лейбниц присваивает человеку имя *un petit Dieu*<sup>13</sup>. Кант возводит его в сан верховного законодателя Природы<sup>14</sup>. И, как всегда не знающий меры, Фихте не согласен на меньшее, заявляя: «Личность — это все»<sup>15</sup>.

---

## ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

---

...Пусть донна Берта или сэръ  
Мартино не судят...  
*Божественная комедия, Рай,  
XIII*<sup>1</sup>.

### НЕПОПУЛЯРНОСТЬ НОВОГО ИСКУССТВА

Среди многих гениальных, хотя и не получивших должного развития идей великого француза Пюйо следует отметить его попытку изучать искусство с социологической точки зрения. Сначала может показаться, что подобная затея бесплодна. Рассматривать искусство со стороны социального эффекта — это как бы разговор не по существу дела, что-то вроде попытки изучать человека по его тени. Социальная сторона искусства на первый взгляд вещь настолько внешняя, случайная, столь далекая от эстетического существа, что неясно, как, начав с нее, можно проникнуть внутрь стиля. Пюйо, конечно, не извлек из своей гениальной попытки «лучшего сока». Краткость жизни и трагическая скорострительная смерть помешали ему вдохновению отстояться, чтобы, освободившись от всего тривиального и поверхностного, оно могло бы дерзать в сфере глубинного и существен-

ного. Можно сказать, что из его книги «Искусство с социологической точки зрения» осуществилось только название, все остальное еще должно быть написано.

Живая сила социологии искусства открылась мне неожиданно, когда несколько лет назад довелось писать о новой музыкальной эпохе, начавшейся с Дебюсси. Я стремился определить с возможно большей точностью разницу в стиле новой и традиционной музыки. Проблема моя была чисто эстетическая, и тем не менее я нашел, что наиболее короткий путь к ее разрешению — это изучение феномена сугубо социологического, а именно непопулярности новой музыки. Сегодня я хотел бы высказаться в общем, предварительном плане, имея в виду все искусства, которые сохраняют еще в Европе какую-то жизненность: наряду с новой музыкой — новую живопись, новую поэзию, новый театр. Воистину поразительно и таинственно то тесное внутреннее единство, которое каждая историческая эпоха сохраняет во всех своих проявлениях. Единое вдохновение, один и тот же жизненный стиль пульсируют в искусствах, столь несходных между собою. Не отдавая себе в том отчета, молодой музыкант стремится воспроизвести в звуках в точности те же самые эстетические ценности, что и художник, поэт и драматург — его современники. И эта общность художественного чувства поневоле должна привести к одинаковым социологическим последствиям. В самом деле, непопулярности новой музыки соответствует такая же непопулярность и остальных муз. Все молодое искусство непопулярно — и не случайно, но в силу его внутренней судьбы.

Мне могут возразить, что всякий только что появившийся стиль переживает «период карантина», и напомнить баталию вокруг «Эрнани»<sup>2</sup>, а также и другие распри, начавшиеся на заре романтизма. И все-таки непопулярность нового искусства — явление совершенно иной природы. Полезно видеть разницу между тем, что непопулярно, и тем, что не народно.

Стиль, который вводит нечто новое, в течение какого-то времени просто не успевает стать народным; он непопулярен, но также и не не народен. Вторжение романтизма, на которое можно сослаться в качестве примера, как социологический феномен совершенно



противоположно тому, что являет искусство сегодня. Романтизму весьма скоро удалось завоевать «народ», никогда не воспринимавший старое классическое искусство как свое. Враг, с которым романтизму пришлось сражаться, представлял собой как раз избранное меньшинство, закостеневшее в архаических «старорежимных» формах поэзии. С тех пор как изобрели книгопечатание, романтические произведения стали первыми, получившими большие тиражи. Романтизм был народным стилем *par excellence*<sup>3</sup>.

Первенец демократии, он был баловнем толпы.

Напротив, новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно не народно по самому своему существу; более того, оно антинародно. Любая вещь, рожденная им, автоматически вызывает в публике курьезный социологический эффект. Публика разделяется на две части; одна часть, меньшая, состоит из людей, настроенных благосклонно; другая, гораздо большая, бесчисленная, держится враждебно. (Оставим в стороне капризную породу «снобов».) Значит, произведения искусства действуют подобно социальной силе, которая создает две антагонистические группы, разделяет бесформенную массу на два различных стана людей.

По какому же признаку различаются эти две касты? Каждое произведение искусства вызывает расхождение: одним нравится, другим — нет; одним нравится меньше, другим — больше. У такого разделения неорганический характер, оно непринципиально. Слепая прихоть нашего индивидуального вкуса может поместить нас и среди тех и среди других. Но в случае нового искусства размежевание это происходит на уровне более глубоком, чем прихоти нашего индивидуального вкуса. Дело здесь не в том, что большинству публики *не нравится* новая вещь, а меньшинству — нравится. Дело в том, что большинство, масса, просто *не понимает ее*. Старые хрычи, которые присутствовали на представлении «Эрнани», весьма хорошо понимали драму Виктора Гюго, и именно потому что понимали, драма не нравилась им. Верные определенному типу эстетического восприятия, они испытывали отвращение к новым художественным ценностям, которые предлагал им романтик.

«С социологической точки зрения» для нового искусства, как мне думается, характерно именно то, что оно делит публику на два класса людей: тех, которые его понимают, и тех, которые не способны его понять. Как будто существуют две разновидности рода человеческого, из которых одна обладает неким органом восприятия, а другая его лишена. Новое искусство, очевидно, не есть искусство для всех, как, например, искусство романтическое: новое искусство обращается к особо одаренному меньшинству. Отсюда — раздражение в массе. Когда кому-то не нравится произведение искусства именно поскольку оно понятно, этот человек чувствует свое «превосходство» над ним, и тогда раздражению нет места. Но когда вещь не нравится потому, что не все понятно, человек ощущает себя униженным, начинает смутно подозревать свою несостоятельность, неполноценность, которую стремится компенсировать возмущенным, яростным самоутверждением перед лицом произведения. Едва появившись на свет, молодое искусство заставляет доброго буржуа чувствовать себя именно таким образом: добрый буржуа, существо, неспособное к восприятию тайн искусства, слеп и глух к любой бескорыстной красоте. И это не может пройти без последствий после сотни лет всеобщего заискивания перед массой и возвеличивания «народа». Привыкшая во всем господствовать, теперь масса почувствовала себя оскорбленной этим новым искусством в своих человеческих «правах», ибо это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта. Повсюду, где появляются юные музы, масса преследует их.

В течение полутора веков «народ», масса претендовали на то, чтобы представлять «все общество». Музыка Стравинского или драма Пиранделло производят социологический эффект, заставляющий задуматься над этим и постараться понять, что же такое «народ», не является ли он просто одним из элементов социальной структуры, косной материей исторического процесса, второстепенным компонентом бытия. Со своей стороны новое искусство содействует тому, чтобы «лучшие» познавали самих себя, узнавали друг друга среди серой толпы и учились понимать свое

**предназначение:** быть в меньшинстве и сражаться с большинством.

Близится время, когда общество, от политики и до искусства, вновь начнет складываться, как должно, в два ордена, или ранга — орден людей выдающихся и орден людей заурядных. Все недуги Европы будут исцелены и устранены благодаря этому новому спасительному разделению. Неопределенная общность, бесформенное, хаотическое, лишенное внутреннего строя объединение без какого-либо направляющего начала — то, что существовало на протяжении последних полутора столетий, — не может существовать далее. Под поверхностью всей современной жизни кроется глубочайшая и возмутительнейшая неправда — ложный постулат реального равенства людей. В общении с людьми на каждом шагу убеждаешься в противоположном, ибо каждый этот шаг оказывается прискорбным промахом.

Когда вопрос о неравенстве людей поднимается в политике, то при виде разгоревшихся страстей приходит в голову, что вряд ли уже наступил благоприятный момент для его постановки. К счастью, единство духа времени, о котором я говорил выше, позволяет спокойно, со всей ясностью констатировать в зарождающемся искусстве нашей эпохи те же самые симптомы и те же предвестия моральной реформы, которые в политике омрачены низменными страстями.

Евангелист пишет: «Nolite fieri sicut aquas et mulus quibus non est intellectus» — «Не будьте как конь, как лошак несмысленный»<sup>4</sup>. Масса брыкается и не понимает. Попробуем поступать наоборот. Извлечем из молодого искусства его сущностный принцип и посмотрим, в каком глубинном смысле оно непопулярно.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО

Если новое искусство понятно не всем, это значит, что средства его не являются общечеловеческими. Искусство предназначено не для всех людей вообще, а только для очень немногочисленной категории людей, которые, быть может, и не значительнее других, но явно не похожи на других.

Прежде всего, есть одна вещь, которую полезно уточнить. Что называет большинство людей эстетическим наслаждением? Что происходит в душе человека, когда произведение искусства, например театральная постановка, «нравится» ему? Ответ не вызывает сомнений: людям нравится драма, если она смогла увлечь их изображением человеческих судеб. Их сердца волнуют любовь, ненависть, беды и радости героев: зрители участвуют в событиях, как если бы они были реальными, происходили в жизни. И зритель говорит, что пьеса «хорошая», когда ей удалось вызвать иллюзию жизненности, достоверности воображаемых героев. В лирике он будет искать человеческую любовь и печаль, которыми как бы дышат строки поэта. В живописи зритель привлечет только полотна, изображающие мужчин и женщин, с которыми в известном смысле ему было бы интересно жить. Пейзаж покажется ему «милым»; если он достаточно привлекателен как место для прогулки.

Это означает, что для большей части людей эстетическое наслаждение не отличается в принципе от тех переживаний, которые сопутствуют их повседневной жизни. Отличие — только в незначительных, второстепенных деталях: это эстетическое переживание, пожалуй, не так утилитарно, более насыщено и не влечет за собой каких-либо обременительных последствий. Но в конечном счете предмет, объект, на который направлено искусство, а вместе с тем и прочие его черты, для большинства людей суть те же самые, что и в каждодневном существовании, — люди и людские страсти. И искусством назовут они ту совокупность средств, которыми достигается этот их контакт со всем, что есть интересного в человеческом бытии. Такие зрители смогут допустить чистые художественные формы, ирреальность, фантазию только в той мере, в какой эти формы не нарушают их привычного восприятия человеческих образов и судеб. Как только эти собственно эстетические элементы начинают преобладать и публика не узнает привычной для нее истории Хуана и Марии<sup>5</sup>, она сбита с толку и не знает уже, как быть дальше с пьесой, книгой или картиной. И это понятно: им неведомо иное отношение к предметам, нежели практическое, то есть такое, которое

вынуждает нас к переживанию и активному вмешательству в мир предметов. Произведение искусства, не побуждающее к такому вмешательству, оставляет их безучастными.

В этом пункте нужна полная ясность. Скажем сразу, что радоваться или сострадать человеческим судьбам, о которых повествует нам произведение искусства, есть нечто очень отличное от подлинно художественного наслаждения. Более того, в произведении искусства эта озабоченность собственно человеческим принципиально несовместима со строго эстетическим удовольствием.

Речь идет, в сущности, об оптической проблеме. Чтобы видеть предмет, нужно известным образом приспособить наш зрительный аппарат. Если зрительная настройка неадекватна предмету, мы не увидим его или увидим расплывчатым. Пусть читатель вообразит, что в настоящий момент мы смотрим в сад через оконное стекло. Глаза наши должны приспособиться таким образом, чтобы зрительный луч прошел через стекло, не задерживаясь на нем, и остановился на цветах и листьях. Поскольку наш предмет — это сад и зрительный луч устремлен к нему, мы не увидим стекла, пройдя взглядом сквозь него. Чем чище стекло, тем менее оно заметно. Но, сделав усилие, мы сможем отвлечься от сада и перевести взгляд на стекло. Сад исчезнет из поля зрения, и единственное, что остается от него, — это расплывчатые цветные пятна, которые кажутся нанесенными на стекло. Стало быть, видеть сад и видеть оконное стекло — это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации.

Соответственно тот, кто в произведении искусства ищет переживаний за судьбу Хуана и Марии или Тристана и Изольды и приспособливает свое духовное восприятие именно к этому, не увидит художественного произведения как такового. Горе Тристана есть горе только Тристана и, стало быть, может волновать только в той мере, в какой мы принимаем его за реальность. Но все дело в том, что художественное творение является таковым лишь в той степени, в какой оно не реально. Только при одном условии мы можем наслаждаться Тициановым портретом Карла V,

изображенного верхом на лошади: мы не должны смотреть на Карла V как на действительную, живую личность — вместо этого мы должны видеть только портрет, ирреальный образ, вымысел. Человек, изображенный на портрете, и сам портрет — вещи совершенно разные: или мы интересуемся одним, или другим. В первом случае мы «живем вместе» с Карлом V; во втором «созерцаем» художественное произведение как таковое.

Однако большинство людей не может приспособить свое зрение так, чтобы, имея перед глазами сад, увидеть стекло, то есть ту прозрачность, которая и составляет произведение искусства: вместо этого люди проходят мимо — или сквозь — не задерживаясь, предпочитая со всей страстью ухватиться за человеческую реальность, которая трепещет в произведении. Если им предложат оставить свою добычу и обратить внимание на само произведение искусства, они скажут, что не видят там ничего, поскольку и в самом деле не видят столь привычного им человеческого материала — ведь перед ними чистая художественность, чистая потенция.

На протяжении XIX века художники работали слишком нечисто. Они сводили к минимуму строго эстетические элементы и стремились почти целиком основывать свои произведения на изображении человеческого бытия. Здесь следует заметить, что в основном искусство прошлого столетия было, так или иначе, реалистическим. Реалистом были Бетховен и Вангер. Шатобриан — такой же реалист, как и Золя. Романтизм и натурализм, если посмотреть на них с высоты сегодняшнего дня, сближаются друг с другом, обнаруживая общие реалистические корни.

Творения подобного рода лишь отчасти являются произведениями искусства, художественными предметами. Чтобы наслаждаться ими, вовсе не обязательно быть чувствительными к неочевидному и прозрачному, что подразумевает художественная восприимчивость. Достаточно обладать обычной человеческой восприимчивостью и позволить тревогам и радостям ближнего найти отклик в твоей душе. Отсюда понятно, почему искусство XIX века было столь популярным: его подавали массе разбавленным в той пропорции,

в какой оно становилось уже не искусством, а частью жизни. Вспомним, что во все времена, когда существовали два различных типа искусства, одно для меньшинства, другое для большинства\*, последнее всегда было реалистическим.

Не будем спорить сейчас, возможно ли чистое искусство. Очень вероятно, что и нет; но ход мысли, который приведет нас к подобному отрицанию, будет весьма длинным и сложным. Поэтому лучше оставим эту тему в покое, тем более что, по существу, она не относится к тому, о чем мы сейчас говорим. Даже если чистое искусство и невозможно, нет сомнения в том, что возможна естественная тенденция к его очищению. Тенденция эта приведет к прогрессивному вытеснению элементов «человеческого, слишком человеческого», которые преобладали в романтической и натуралистической художественной продукции. И в ходе этого процесса наступает такой момент, когда «человеческое» содержание произведения станет настолько скудным, что сделается почти незаметным. Тогда перед нами будет предмет, который может быть воспринят только теми, кто обладает особым даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс; это будет искусство касты, а не демоса.

Вот почему новое искусство разделяет публику на два класса — тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть на художников и тех, которые художниками не являются. Новое искусство — это чисто художественное искусство.

Я не собираюсь сейчас превозносить эту новую установку и тем более — поносить приемы, которыми пользовался прошлый век. Я ограничусь тем, что отмечу их особенности, как это делает зоолог с двумя отдаленными друг от друга видами фауны. Новое искусство — это универсальный фактор. Вот уже двадцать лет из двух сменяющихся поколений наиболее

\* Например, в Средние века. В соответствии с бинарной структурой общества, разделенного на два социальных слоя — знатных и плебеев, — существовало благородное искусство, которое было «условным», «идеалистическим», то есть художественным, и народное — реалистическое и сатирическое искусство.

чуткие молодые люди в Париже, в Берлине, в Лондоне, в Нью-Йорке, в Риме, Мадриде неожиданно для себя открыли, что традиционное искусство их совсем не интересует, более того, оно с неизбежностью их отталкивает. С этими молодыми людьми можно сделать одно из двух: расстрелять их или попробовать понять. Я решительным образом предпочел вторую возможность. И вскоре я заметил, что в них зарождается новое восприятие искусства, новое художественное чувство, характеризующееся совершенной чистотой, строгостью и рациональностью. Далекое от того, чтобы быть причудой, это чувство являет собой неизбежный и плодотворный результат всего предыдущего художественного развития. Нечто капризное, необоснованное и в конечном счете бессмысленное заключается, напротив, именно в попытках сопротивляться новому стилю и упорно цепляться за формы уже архаические, бессильные и бесплодные. В искусстве, как и в морали, должное не зависит от нашего произвола; остается подчиниться тому императиву, который диктует нам эпоха. В покорности такому велению времени — единственная для индивида возможность устоять; он потерпит поражение, если будет упрямо изговлять еще одну оперу в вагнеровском стиле или натуралистический роман.

В искусстве любое повторение бессмысленно. Каждый исторически возникающий стиль может породить определенное число различных форм в пределах одного общего типа. Но проходит время, и некогда великолепный родник иссякает. Это произошло, например, с романтически-натуралистическим романом и драмой. Наивное заблуждение полагать, что бесплодность обоих жанров в наши дни проистекает от отсутствия талантов. Просто наступила такая ситуация, что все возможные комбинации внутри этих жанров исчерпаны. Поэтому можно считать удачей, что одновременно с подобным оскудением нарождается новое восприятие, способствующее расцвету новых талантов.

Анализируя новый стиль, можно заметить в нем определенные взаимосвязанные тенденции, а именно: 1) тенденцию к дегуманизации искусства; 2) тенденцию избегать живых форм; 3) стремление к тому, чтобы произведение искусства было лишь произведением



искусства; 4) стремление понимать искусство как игру, и только; 5) тяготение к глубокой иронии; 6) тенденцию избегать всякой фальши и в этой связи тщательное исполнительское мастерство, наконец; 7) искусство, согласно мнению молодых художников, безусловно чуждо какой-либо трансценденции.

Обрисуюем кратко каждую из этих черт нового искусства.

### НЕМНОГО ФЕНОМЕНОЛОГИИ

Умирает знаменитый человек. У его постели жена. Врач считает пульс умирающего. В глубине комнаты два других человека: газетчик, которого к этому смертному ложу привел долг службы, и художник, который оказался здесь случайно. Супруга, врач, газетчик и художник присутствуют при одном и том же событии. Однако это одно и то же событие — агония человека — для каждого из этих людей видится со своей точки зрения. И эти точки зрения столь различны, что едва ли у них есть что-нибудь общее. Разница между тем, как воспринимает происходящее убитая горем женщина и художник, бесстрастно наблюдающий эту сцену, такова, что, они, можно сказать, присутствуют при двух совершенно различных событиях.

Выходит, стало быть, что одна и та же реальность, рассматриваемая с разных точек зрения, расщепляется на множество отличных друг от друга реальностей. И приходится задаваться вопросом: **какая же из этих многочисленных реальностей истинная, подлинная?** Любое наше суждение будет произвольным. Наше предпочтение той или другой реальности может основываться только на личном вкусе. Все эти реальности равноценны, каждая подлинна с соответствующей точки зрения. Единственное, что мы можем сделать, — это классифицировать точки зрения и выбрать среди них ту, которая покажется нам более достоверной или более близкой. Так мы придем к пониманию, хотя и не сулящему нам абсолютной истины, но по крайней мере практически удобному, упорядочивающему действительность.

Наиболее верное средство разграничить точки зрения четырех лиц, присутствующих при сцене смерти, —

это сопоставить их по одному признаку, а именно рассмотреть ту духовную дистанцию, которая отделяет каждого из присутствующих от единого для всех события, то есть агонии больного. Для жены умирающего этой дистанции почти не существует, она минимальна. Печальное событие так терзает сердце, так захватывает все существо, что она сливается с этим событием; образно говоря, жена включается в сцену, становясь частью ее. Чтобы увидеть событие в качестве созерцаемого объекта, необходимо отдалиться от него. Нужно, чтобы оно перестало задевать нас за живое. Жена присутствует при этой сцене не как свидетель, поскольку находится внутри нее; она не созерцает ее, но живет в ней.

Врач отстоит уже несколько дальше. Для него это — профессиональный случай. Он не переживает ситуацию с той мучительной и ослепляющей скорбью, которая переполняет душу несчастной женщины. Однако профессия обязывает со всей серьезностью отнестись к тому, что происходит; он несет определенную ответственность, и, быть может, на карту поставлен его престиж.

Поэтому, хотя и менее бескорыстно и интимно, нежели женщина, он тоже принимает участие в происходящем и сцена захватывает его, втягивает в свое драматическое содержание, затрагивая если не сердце, то профессиональную сторону личности. Он тоже переживает это печальное событие, хотя переживания его исходят не из самого сердца, а из периферии чувств, связанных с профессионализмом.

Встав теперь на точку зрения репортера, мы замечаем, что весьма удалились от скорбной ситуации. Мы отошли от нее настолько, что наши чувства потеряли с нею всякий контакт. Газетчик присутствует здесь, как и доктор, по долгу службы, а не в силу непосредственного и человеческого побуждения. Но если профессия врача обязывает вмешиваться в происходящее, профессия газетчика совершенно определенно предписывает не вмешиваться; репортер должен ограничиться наблюдением. Происходящее является для него, собственно говоря, просто сценой, отвлеченным зрелищем, которое он потом опишет на страницах своей газеты. Его чувства не участвуют в том,

что происходит, дух не занят событием, находится вне его; он не живет происходящем, но созерцает его. Однако созерцает, озабоченный тем, как рассказать обо всем этом читателям. Он хотел бы заинтересовать, взволновать их и по возможности добиться того, чтобы подписчики зарыдали, как бы на минуту став родственниками умирающего. Еще в школе он узнал рецепт Горация: «*Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*»<sup>6</sup>.

Послушный Горацию, газетчик пытается вызвать в своей душе сообразную случаю скорбь, чтобы потом пропитать ею свое сочинение. Таким образом, хотя он и не «живет» сценой, но «прикидывается» живущим ею.

Наконец, у художника, безучастного ко всему, одна забота — заглядывать «за кулисы». То, что здесь происходит, не затрагивает его; он, как говорится, где-то за сотни миль. Его позиция чисто созерцательная, и мало того, можно сказать, что происходящего он не созерцает во всей полноте; печальный внутренний смысл события остается за пределами его восприятия. Он уделяет внимание только внешнему — свету и тени, хроматическим нюансам. В лице художника мы имеем максимальную удаленность от события и минимальное участие в нем чувств.

Неизбежная пространность данного анализа оправдана, если в результате нам удастся с определенной ясностью установить шкалу духовных дистанций между реальностью и нами. В этой шкале степень близости к нам того или иного события соответствует степени затронутости наших чувств этим событием, степень же отдаленности от него, напротив, указывает на степень нашей независимости от реального события; утверждая эту свободу, мы объективируем реальность, превращая ее в предмет чистого созерцания. Находясь в одной из крайних точек этой шкалы, мы имеем дело с определенными явлениями действительного мира — с людьми, вещами, ситуациями, — они суть «живая» реальность; наоборот, находясь в другой, мы получаем возможность воспринимать все как «созерцаемую» реальность.

Дойдя до этого момента, мы должны сделать одно важное для эстетики замечание, без которого нелегко

проникнуть в суть искусства — как нового, так и старого. Среди разнообразных аспектов реальности, соответствующих различным точкам зрения, существует один, из которого проистекают все остальные и который во всех остальных предполагается. Это аспект «живой» реальностью. Если бы не было никого, кто по-настоящему, обезумев от горя, переживал агонию умирающего, если, на худой конец, ею бы не был озабочен даже врач, читатели не восприняли бы патетических жестов газетчика, описавшего событие, или картины, на которой художник изобразил лежащего в постели человека, окруженного скорбными фигурами, — событие это осталось бы им непонятно.

То же самое можно сказать о любом другом объекте, будь то человек или вещь. Изначальная форма яблока — та, которой яблоко обладает в момент, когда мы намереваемся его съесть. Во всех остальных формах, которые оно может принять, — например, в той, какую ему придал художник 1600 года, скомбинировавший его с орнаментом в стиле барокко; либо в той, какую мы видим в натюрморте Сезанна; или в простой метафоре, где оно сравнивается с девичьей щечкой, — везде сохраняется в большей или меньшей степени этот первоначальный образ. Живопись, поэзия, лишённые «живых» форм, были бы невразумительны, то есть обратились бы в ничто, как ничего не могла бы передать речь, где каждое слово было бы лишено своего обычного значения.

Это означает, что в шкале реальностей своеобразное первенство отводится «живой» реальности, которая обязывает нас оценить ее как «ту самую» реальность по преимуществу. Вместо «живой» реальности можно говорить о человеческой реальности. Художник, который бесстрастно наблюдает спену смерти, выглядит «бесчеловечным»<sup>7</sup>. Поэтому скажем, что «человеческая» точка зрения — это та, стоя на которой мы «переживаем» ситуации, людей или предметы. И обратно, «человеческими», гуманизированными окажутся любые реальности — женщина, пейзаж, судьба, — когда они предстанут в перспективе, в которой они обыкновенно «переживаются».

Вот пример, все значение которого читатель уяснит позже. Помимо вещей мир состоит еще из наших идей.

Мы употребляем их «по-человечески», когда при их посредстве мыслим о предметах; скажем, думая о Наполеоне, мы, само собой, имеем в виду великого человека, носящего это имя, и только. Напротив, психолог-теоретик, становясь на точку зрения неестественную, «без-человечную», мысленно отвлекается, отворачивается от Наполеона и, вглядываясь в свой внутренний мир, стремится проанализировать имеющуюся у него идею Наполеона как таковую. Речь идет, стало быть, о направлении зрения, противоположном тому, которому мы стихийно следуем в повседневной жизни. Идея здесь, вместо того чтобы быть инструментом, с помощью которого мы мыслим вещи, сама превращается в предмет и цель нашего мышления. Позднее мы увидим, какое неожиданное употребление делает из этого поворота к «без-человечному» новое искусство.

#### НАЧИНАЕТСЯ ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

С головокружительной быстротой новое искусство разделилось на множество направлений и разнообразных устремлений. Нет ничего более легкого, нежели подмечать различия между отдельными произведениями. Но подобное акцентирование различий и специфики ни к чему не приведет, если сначала не определить то общее, которое разнообразно, а порою и противоречиво утверждается во всех них. Еще старик Аристотель учил, что вещи различаются между собою в том, в чем они походят друг на друга, в том, что у них есть общего<sup>8</sup>. Поскольку все тела обладают цветом, мы замечаем, что одни тела отличаются по цвету от других. Собственно говоря, виды — это специфика рода, и мы различаем их только тогда, когда можем увидеть в многообразии изменчивых форм их общий корень.

Отдельные направления нового искусства меня интересуют мало, и, за немногими исключениями, еще меньше меня интересует каждое произведение в отдельности. Да, впрочем, и мои оценки новой художественной продукции вовсе не обязательно должны кого-то интересовать. Авторы, ограничивающие свой пафос одобрением или неодобрением того или иного творения, не должны были бы вовсе братья за перо. Они не годятся для своей трудной профессии. Как говаривал

Кларин о некоторых незадачливых драматургах, им лучше бы направить усилия на что-нибудь другое, например завести семью.— Уже есть? Пусть заведут другую.

Вот что важно: в мире существует бесспорный факт нового эстетического чувства \*. При всей множественности нынешних направлений и индивидуальных творений это чувство воплощает общее, родовое начало, будучи их первоисточником. Небезынтересно разобраться в этом явлении.

Пытаясь определить общеродовую и наиболее характерную черту нового творчества, я обнаруживаю тенденцию к дегуманизации искусства. Предыдущий раздел помогает уточнить эту формулу.

При сопоставлении полотна, написанного в новой манере, с другим, 1860 года, проще всего идти путем сравнения предметов, изображенных на том и другом,— скажем, человека, здания или горы. Скоро станет очевидным, что в 1860 году художник в первую очередь добивался, чтобы предметы на его картине сохраняли тот же облик и вид, что и вне картины, когда они составляют часть «живой», или «человеческой», реальности. Возможно, что художник 1860 года ставит нас перед лицом многих других эстетических проблем; но тут важно одно: он начинал с того, что обеспечивал такое сходство. Человек, дом или гора узнаются здесь с первого взгляда— это наши старые знакомые. Напротив, узнать их на современной картине стоит усилий; зритель думает, что художнику, вероятно, не удалось добиться сходства. Картина 1860 года тоже может быть плохо написана, то есть между предметами, изображенными на картине, и теми же самыми предметами вне ее существует большая разница, заметное расхождение. И все же, сколь ни была бы велика дистанция между объектом и картиной, дистанция, которая свидетельствует об ошибках художника-традиционалиста, его промахи на пути к реальности равноценны той ошибке, из-за которой Орбанеха у Сервантеса должен был ориентировать

\* Эта новая восприимчивость присуща не только творцам искусства, но также и публике. Если сказано, что новое искусство есть искусство для художников и понятное художникам, ясно, что речь идет не только о тех, кто его создает, но и о тех, кто способен воспринимать чисто художественные ценности.

своих зрителей словами: «Это петух»<sup>9</sup>. В новой картине наблюдается обратное: художник не ошибается и не случайно отклоняется от «натуры», от жизненно-человеческого, от сходства с ним, — отклонения указывают, что он избрал путь, противоположный тому, который приводит к «гуманизированному» объекту.

Далекий от того, чтобы по мере сил приближаться к реальности, художник решается пойти против нее. Он ставит целью дерзко деформировать реальность, разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее. С тем, что изображено на традиционных полотнах, мы могли бы мысленно сжиться. В Джоконду влюблялись многие англичане, а вот с вещами, изображенными на современных полотнах, невозможно ужиться: лишив их «живой» реальности, художник разрушил мосты и сжег корабли, которые могли бы перенести нас в наш обычный мир, вынуждая иметь дело с предметами, с которыми невозможно обходиться «по-человечески». Поэтому нам остается поскорее подыскать или сымпровизировать иную форму взаимоотношений с вещами, совершенно отличную от нашей обычной жизни; мы должны найти, изобрести новый, небывалый тип поведения, который соответствовал бы столь непривычным изображениям. Эта новая жизнь, эта жизнь изобретенная предполагает упразднение жизни непосредственной, и она-то и есть художественное понимание и художественное наслаждение. Она не лишена чувств и страстей, но эти чувства и страсти, очевидно, принадлежат к иной психической флоре, чем та, которая присуща ландшафтам нашей первоизданной «человеческой» жизни. Это вторичные эмоции; ультраобъекты \* пробуждают их в живущем внутри нас художнике. Это специфически эстетические чувства.

Могут сказать, что подобного результата всего проще достичь, полностью избавившись от «человеческих» форм — от человека, здания, горы — и создав не похожее ни на что изображение. Но, во-первых, это нерационально \*\*. Быть может, даже в наиболее абстрактной линии орнамента скрыто пульсирует смутное

\* Ультраизм, пожалуй, одно из наиболее подходящих обозначений для нового типа восприимчивости <sup>10</sup>.

\*\* Одна попытка была сделана в этом крайнем духе — некоторые работы Пикассо, но с поучительным неуспехом.

воспоминание об определенных «природных» формах. Во-вторых, и это самое важное соображение, искусство, о котором мы говорим, «бесчеловечно» не только потому, что не включает в себе «человеческих» реалий, но и потому, что оно принципиально ориентировано на дегуманизацию. В бегстве от «человеческого» ему не столь важен термин *ad quiet*, сколько термин *a que*<sup>11</sup>, тот человеческий аспект, который оно разрушает. Дело не в том, чтобы нарисовать что-нибудь совсем непохожее на человека — дом или гору, — но в том, чтобы нарисовать человека, который как можно менее походил бы на человека; дом, который сохранил бы лишь безусловно необходимое для того, чтобы мы могли разгадать его метаморфозу; конус, который чудесным образом появился бы из того, что прежде было горной вершиной, подобно тому как змея выползает из старой кожи. Эстетическая радость для нового художника проистекает из этого триумфа над человеческим; поэтому надо конкретизировать победу и в каждом случае предьявлять удушенную жертву.

Толпа полагает, что это легко — оторваться от реальности, тогда как на самом деле это самая трудная вещь на свете. Легко произнести или нарисовать нечто начисто лишённое смысла, невразумительное, ничемное: достаточно пробормотать слова без всякой связи\* или провести наудачу несколько линий. Но создать нечто, что не копировало бы «натуры» и, однако, обладало бы определенным содержанием, — это предполагает дар более высокий.

«Реальность» постоянно караулит художника, дабы помешать его бегству. Сколько хитрости предполагает гениальный побег! Нужно быть «Улиссом наоборот» — Улиссом, который освобождается от своей повседневной Пенелопы и плывет среди рифов навстречу чарам Цирцеи. Когда же при случае художнику удастся ускользнуть из-под вечного надзора — да не обидит нас его гордая поза, скупой жест святого Георгия с поверженным у ног драконом!

\* Эксперименты дадаистов<sup>12</sup>. Подобные экстравагантные и неудачные попытки нового искусства с известной логикой вытекают из самой его природы. Это доказывает ее *abundantia*<sup>13</sup>, что речь на самом деле идет о едином и созидательном движении.



## ПРИЗЫВ К ПОНИМАНИЮ

В произведениях искусства, предпочитавшегося в прошедшем столетии, всегда содержится ядро «живой» реальности, и как раз она выступает в качестве субстанции эстетического предмета. Именно этой реальностью занято искусство, которое свои операции над нею сводит порой к тому, чтобы отшлифовать это «человеческое» ядро, придать ему внешний лоск, блеск — украсить его. Для большинства людей такой строй произведения искусства представляется наиболее естественным, единственно возможным. Искусство — это отражение жизни, натура, увиденная сквозь индивидуальную призму, воплощение «человеческого» и т. д. и т. п. Однако ситуация такова, что молодые художники с не меньшей убежденностью придерживаются противоположного взгляда. Почему старики непременно должны быть сегодня правы, если завтрашний день сделает молодежь более правой, нежели стариков? Прежде всего, не стоит ни возмущаться, ни кричать. «Dove si srida non è vera scienza»<sup>14</sup>, — говорил Леонардо да Винчи; «Neque lugere, neque indignari, sed intelligere»<sup>15</sup>, — советовал Спиноза. Самые укоренившиеся, самые бесспорные наши убеждения всегда и самые сомнительные. Они ограничивают и сковывают нас, втискивают в узкие рамки. Ничтожна та жизнь, в которой не клокочет великая страсть к расширению своих границ. Жизнь существует постольку, поскольку существует жажда жить еще и еще. Упрямое стремление сохранить самих себя в границах привычного, каждодневного — это всегда слабость, упадок жизненных сил. Эти границы, этот горизонт есть биологическая черта, живая часть нашего бытия; до тех пор пока мы способны наслаждаться цельностью и полнотой, горизонт перемещается, плавно расширяется и колеблется почти в такт нашему дыханию. Напротив, когда горизонт застывает, это значит, что наша жизнь окостенела и мы начали стареть.

Вовсе не само собой разумеется, что произведение искусства, как обычно полагают академики, должно содержать «человеческое» ядро, на которое музы наводят лоск. Это прежде всего значило бы сводить искусство к одной только косметике. Ранее уже было сказа-

но, что восприятие «живой» реальности и восприятия художественной формы несовместимы в принципе, так как требуют различной настройки нашего аппарата восприятия. Искусство, которое предложило бы нам подобное двойное видение, заставило бы нас окосеть. Деятнадцатый век чрезмерно окосел; поэтому его художественное творчество, далекое от того, чтобы представлять нормальный тип искусства, является, пожалуй, величайшей аномалией в истории вкуса. Все великие эпохи искусства стремились избежать того, чтобы «человеческое» было центром тяжести произведения. И императив исключительного реализма, который управлял восприятием в прошлом веке, является беспримерным в истории эстетики безобразием. Новое вдохновение, внешне столь экстравагантное, вновь нащупывает, по крайней мере в одном пункте, реальный путь искусства, и путь этот называется «воля к стилю».

Итак, стилизовать — значит деформировать реальное, дереализовать. Стилизация предполагает дегуманизацию. И наоборот, нет иного способа дегуманизации, чем стилизация. Между тем реализм призывает художника покорно придерживаться формы вещей и тем самым не иметь стиля. Поэтому поклонник Сурбарана, не зная, что сказать, говорит, что у его полотна есть характер, — точно так же характер, а не стиль присущ Лукасу или Соролье, Диккенсу или Гальдосу. Зато XVIII век, у которого так мало характера, весь насыщен стилем.

### ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Новые художники наложили табу на любые попытки привить искусству «человеческое». «Человеческое», комплекс элементов, составляющих наш привычный мир, предполагает иерархию трех уровней. Высший — это ранг личности, далее — живых существ и, наконец, неорганических вещей. Ну что же, вето нового искусства осуществляется с энергией, пропорциональной иерархической высоте предмета. Личность, будучи самым человеческим, отвергается новым искусством решительнее всего. Это особенно ясно на примере музыки и поэзии.

От Бетховена до Вагнера основной темой музыки было выражение личных чувств. Лирический художник возводил великие музыкальные здания, с тем чтобы заселить их своим жизнеописанием. В большей или меньшей степени искусство было исповедью. Поэтому эстетическое наслаждение было неочищенным. В музыке, говорил еще Ницше, страсти наслаждаются самими собою. Вагнер привносит в «Тристана» свой адюльтер с Везендонк, и, если мы хотим получить удовольствие от его творения, у нас нет другого средства, как самим, на пару часов, превратиться в любовников. Эта музыка потрясает нас, и, чтобы наслаждаться ею, нам нужно плакать, тосковать или таять в неге. Вся музыка от Бетховена до Вагнера — это мелодрама.

Это нечестно, сказал бы нынешний художник. Это значит пользоваться благородной человеческой слабостью, благодаря которой мы способны заражаться скорбью или радостью ближнего. Однако способность заражаться вовсе не духовного порядка, это механический отклик, наподобие того, как царапанье ножом по стеклу механически вызывает в нас неприятное, судорожное ощущение. Дело тут в автоматическом эффекте, не больше. Не следует смех от щекотки путать с подлинным весельем. Романтик охотится с манком: он бесчестно пользуется ревностью птицы, чтобы всадить в нее дробинки своих звуков. Искусство не может основываться на психическом заражении, — это инстинктивный бессознательный феномен, а искусство должно быть абсолютной проясненностью, полуднем разумения. Смех и слезы эстетически суть обман, надувательство. Выражение прекрасного не должно переходить границы улыбки или грусти. А еще лучше — не доходить до этих границ. «Toute maîtrise jette le froid»<sup>16</sup> (Малларме).

Подобные рассуждения молодого художника представляются мне достаточно основательными. Эстетическое удовольствие должно быть удовольствием разумным. Так же как бывают наслаждения слепые, бывают и зрячие. Радость пьяницы слепа; хотя, как все на свете, она имеет свою причину — алкоголь, — но повода для нее нет. Выигравший в лотерею тоже радуется, но радуется иначе — чему-то определенному. Веселость пьянчужки закупорена, замкнута в себе самой —

это веселость, неизвестно откуда взявшаяся, для нее, как говорится, нет оснований. Выигравший, напротив, ликует именно оттого, что отдает отчет в вызвавшем радость событии, его радость оправданна. Он знает, отчего он веселится,— это зрячая радость, она живет своей мотивировкой; кажется, что она излучается от предмета к человеку\*.

Все, что стремится быть духовным, а не механическим, должно обладать разумным и глубоко обоснованным характером. Романтическое творение вызывает удовольствие, которое едва ли связано с его сущностью. Что общего у музыкальной красоты, которая должна находиться как бы вне меня, там, где рождаются звуки, с тем блаженным томлением, которое, быть может, она во мне вызовет и от которого млеет романтическая публика? Нет ли здесь идеального *quid pro quo*<sup>17</sup>? Вместо того чтобы наслаждаться художественным произведением, субъект наслаждается самим собой: произведение искусства было только возбудителем, тем алкоголем, который вызвал чувство удовольствия. И так будет всегда, пока искусство будет сводиться главным образом к демонстрации жизненных реальностей. Эти реальности неизбежно застают нас врасплох, провоцируя на сочувствие, которое мешает созерцать их в объективной чистоте.

Видение—это акт, связанный с отдаленностью, с дистанцией. Каждое из искусств обладает проекционным аппаратом, который отдаляет предметы и преобразует их. На магическом экране мы созерцаем их как представителей недоступных звездных миров, предельно далеких от нас. Когда же подобной дереализации не хватает, мы роковым образом приходим в состояние нерешительности, не зная, переживать нам вещи или созерцать их.

Рассматривая восковые фигуры, все мы чувствуем какое-то внутреннее беспокойство. Это происходит из-за некой тревожной двусмысленности, живущей в них и мешающей нам в их присутствии чувствовать себя уверенно и спокойно. Если мы пытаемся видеть в них

\* Причинность и мотивация суть, стало быть, два совершенно различных комплекса. Причины состояний нашего сознания не составляют с ними единого целого,— их выявляет наука. Напротив, мотивы чувств, волевых актов и убеждений нерасторжимы с последними.

живые существа, они насмеваются над нами, обнаруживая мертвенность манекена; но, если мы смотрим на них как на фикции, они словно содрогаются от негодования. Невозможно свести их к предметам реальности. Когда мы смотрим на них, нам начинает чудиться, что это они рассматривают нас. В итоге мы испытываем отвращение к этой разновидности взятых напрокат трупов. Восковая фигура — это чистая мелодрама.

Мне думается, что новое художественное восприятие руководится чувством отвращения к «человеческому» в искусстве — чувством весьма сходным с тем, которое ощущает человек наедине с восковыми фигурами. В противовес этому мрачный юмор восковых фигур всегда приводил в восторг простонародье. В данной связи зададимся дерзким вопросом, не надеясь сразу на него ответить: что означает это отвращение к «человеческому» в искусстве? Отвращение ли это к «человеческому» в жизни, к самой действительности или же как раз обратное — уважение к жизни и раздражение при виде того, как она смешивается с искусством, с вещью столь второстепенной, как искусство? Но что значит приписать «второстепенную» роль искусству — божественному искусству, славе цивилизации, гордости культуры и т. д? Я уже сказал, читатель, — слишком дерзко об этом спрашивать, и пока что оставим это.

У Вагнера мелодрама достигает безмерной экзальтации. И, как всегда, форма, достигнув высшей точки, начинает превращаться в свою противоположность. Уже у Вагнера человеческий голос перестает быть центром внимания и тонет в космическом. Однако на этом пути неизбежной была еще более радикальная реформа. Необходимо было изгнать из музыки личные переживания, очистить ее, довести до образцовой объективности. Этот подвиг совершил Дебюсси. Только после него стало возможно слушать музыку невозмутимо, не упиваясь и не рыдая. Все программные изменения, которые произошли в музыке за последние десятилетия, выросли в этом новом, надмирном мире, гениально завоеванном Дебюсси. Это превращение субъективного в объективное настолько важно, что перед ним бледнеют последующие диф-

ференциации\*. Дебюсси дегуманизировал музыку, и поэтому с него начинается новая эра звукового искусства.

То же самое произошло и в лирике. Следовало освободить поэзию, которая под грузом человеческой материи превратилась в нечто неподъемное и тащи-лась по земле, цепляясь за деревья и задевая за крыши, подобно поврежденному воздушному шару. Здесь освободителем стал Малларме, который вернул поэзии способность летать и возвышающую силу. Сам он, может быть, и не осуществил того, что хотел, но он был капитаном новых исследовательских полетов в эфире, именно он отдал приказ к решающему маневру — сбросить балласт.

Вспомним, какова была тема романтического века. Поэт с возможной изысканностью посвящал нас в приватные чувства доброго буржуа, в свои беды, большие и малые, открывая нам свою тоску, политические и религиозные симпатии, а если он англичанин, — то и грезы за трубкой табака. Поэт всячески стремился рас-трогать нас своим повседневным существованием. Правда, гений, который время от времени появлялся, допускал, чтобы вокруг «человеческого» ядра поэмы воссияла фотосфера, состоящая из более тонко ор-ганизованной материи, — таков, например, Бодлер. Од-нако подобный ореол возникал непреднамеренно. По-эт же всегда хотел быть человеком.

И это представляется молодежи скверным, спросит, сдерживая возмущение, некто к ней не принадлежа-щий. Чего же они хотят? Чтобы поэт был птахой, ихтиозавром, додекаэдром?

Не знаю, не знаю; но мне думается, что поэт нового поколения, когда он пишет стихи, стремится быть только поэтом. Мы еще увидим, каким образом все новое искусство, совпадая в этом с новой наукой, политикой, новой жизнью, ликвидирует наконец рас-плывчатость границ. Желать, чтобы границы между вещами были строго определены, есть признак мыс-лительной опрятности. Жизнь — это одно. Поэзия —

\* С более тщательным анализом того, что значит Дебюсси на фоне романтической музыки, можно познакомиться в моем эссе «Musicalia», пере-печатанном из журнала «El Espectador», в т. 2 настоящего собрания сочине-ний.

нечто другое, так теперь думают или по крайней мере чувствуют. Не будем смешивать эти две вещи. Поэт начинается там, где кончается человек. Судьба одного — идти своим «человеческим» путем; миссия другого — создавать несуществующее. Этим оправдывается ремесло поэта. Поэт умножает, расширяет мир, прибавляя к тому реальному, что уже существует само по себе, новый, ирреальный материк. Слово «автор» происходит от «аустор» — тот, кто расширяет. Римляне называли так полководца, который добывал для родины новую территорию.

Малларме был первым человеком прошлого века, который захотел быть поэтом; по его собственным словам, он «отверг естественные материалы» и сочинял маленькие лирические вещицы, отличные от «человеческой» флоры и фауны. Эта поэзия не нуждается в том, чтобы быть «прочувствованной», так как в ней нет ничего «человеческого», а потому и нет ничего трогательного. Если речь идет о женщине, то — о «никакой», а если он говорит «пробил час», то этого часа не найти на циферблате. В силу этих отрицаний стихи Малларме изгоняют всякое созвучие с жизнью и представляют нам образы столь взвездные, что простое созерцание их уже есть величайшее наслаждение. Среди этих образов что делать со своим бедным «человеческим» лицом тому, кто взял на себя должность поэта? Только одно: заставить его исчезнуть, испариться, превратиться в чистый, безмянный голос, который поддерживает парящие в воздухе слова — истинные персонажи лирического замысла. Этот чистый, безмянный голос, подлинный акустический субстрат стиха, есть голос поэта, который умеет освободиться от «человеческой» материи.

Со всех сторон мы приходим к одному и тому же — к бегству от человека. Есть много способов дегуманизации. Возможно, сегодня преобладают совсем другие способы, весьма отличные от тех, которыми пользовался Малларме, и я-вовсе не закрываю глаза на то, что у Малларме все же имеют место романтические колебания и рецидивы. Но так же, как вся современная музыка началась с Дебюсси, вся новая поэзия развивается в направлении, указанном Малларме. И то и другое имя представляется мне существенным — если, от-

влекаясь от частных, попытаться определить главную линию нового стиля.

Нашего современника моложе тридцати лет весьма трудно заинтересовать книгами, где под видом искусства излагаются идеи или пересказываются житейские похождения каких-то мужчин и женщин. Все это отдаст социологией, психологией и было бы охотно принято этим молодым человеком, если бы, без всяких претензий на искусство, об этом говорилось от имени социологии или психологии. Но искусство для него — нечто совсем другое.

Поэзия сегодня — это высшая алгебра метафор.

#### «ТАБУ» И МЕТАФОРА

Метафора — это, вероятно, наиболее богатая из тех потенциальных возможностей, которыми располагает человек. Ее действенность граничит с чудотворством и представляется орудием творения, которое Бог забыл внутри одного из созданий, когда творил его, — подобно тому как рассеянный хирург порой оставляет инструмент в теле пациента.

Все прочие потенции удерживают нас внутри реального, внутри того, что уже есть. Самое большее, что мы можем сделать, — это складывать или вычитать одно из другого. Только метафора облегчает нам выход из этого круга и воздвигает между областями реального воображаемые рифы, цветущие призрачные острова.

Поистине удивительна в человеке эта мыслительная потребность заменять один предмет другим не столько в целях овладения предметом, сколько из желания скрыть его. Метафора ловко прячет предмет, маскируя его другой вещью; метафора вообще не имела бы смысла, если бы за ней не стоял инстинкт, побуждающий человека избегать всего реального\*.

Когда недавно один психолог задался вопросом, в чем первоисточник метафоры, он с удивлением обнаружил, что она отчасти укоренена в духе табу\*\*.

\* Подробнее о метафоре см. в эссе «Две великие метафоры», опубликованном в журнале «El Espectador» (т. 4 за 1925 год; в т. 2 настоящего собрания сочинений), а также в «Эссе на эстетические темы в форме Предисловия» в т. 6 настоящего собрания сочинений.

\*\* См.: Werner H. Die Ursprünge der Metapher, 1919.



Был период, когда страх вдохновлял человека, являясь главным стимулом его действий,— была эпоха господства космического ужаса. В ту пору человек стремился избегать контактов с определенными реальностями, которые, однако, были неизбежны. Наиболее распространенное в какой-либо местности животное, от которого зависело пропитание, приобретало сакральный статус. Отсюда возникало представление, что к нему нельзя прикасаться руками. Что же тогда предпринимает индеец Лиллоозт, чтобы поест? Он садится на корточки и подсовывает руки под колени. Таким способом есть дозволяется, потому что руки под коленями метафорически те же ноги. Вот троп телесной позы, первичная метафора, предшествующая словесному образу и берущая начало в стремлении избежать фактической реальности.

И поскольку слово для первобытного человека — то же, что и вещь, только наименованная, необходимым оказывается не называть и тот жуткий предмет, на который упало табу. Вот почему этому предмету дают имя другого предмета, упоминая о первом в замаскированной и косвенной форме. Так, полинезиец, которому нельзя называть ничего из того, что относится к королю, при виде сияющих в его дворце-хижине факелов должен сказать: «Свет сияет среди небесных туч». Вот пример метафорического уклонения.

Табуистические по природе, метафорические приемы могут использоваться с самыми различными целями. Одна из них, ранее преобладавшая в поэзии, заключалась в том, чтобы облагородить реальный предмет. Образ использовался с декоративной целью, с тем чтобы разукрасить, расшить золотом любимую вещь. Было бы любопытно исследовать следующий феномен: в новом поэтическом творчестве, где метафора является его субстанцией, а не орнаментом, отмечается странное преобладание очернительных образов, которые, вместо того чтобы облагораживать и вышпатель, снижают и высмеивают бедную реальность. Недавно я прочел у одного молодого поэта, что молния — это плотницкий аршин и что зима превратила деревья в веники, чтобы подмести небо. Лирическое оружие обращается против естественных вещей, ранит и убивает их.

## СУПРАРЕАЛИЗМ И ИНФРАРЕАЛИЗМ

Метафора если и является наиболее радикальным средством дегуманизации, то не единственным. Таких средств множество, и они различны по своему эффекту.

Одно, самое элементарное, состоит в простом изменении привычной перспективы. С человеческой точки зрения вещи обладают определенным порядком и иерархией. Одни представляются нам более важными, другие менее, третьи — совсем незначительными. Чтобы удовлетворить страстное желание дегуманизации, совсем не обязательно искажать первоначальные формы вещей. Достаточно перевернуть иерархический порядок и создать такое искусство, где на переднем плане окажутся наделенные монументальностью мельчайшие жизненные детали.

Это — узел, связывающий друг с другом внешне столь различные направления нового искусства. Тот же самый инстинкт бегства, ускользания от реальности находит удовлетворение и в «супрареализме» метафоры и в том, что можно назвать «инфрареализмом». Поэтическое «вознесение» может быть заменено «погружением ниже уровня» естественной перспективы. Лучший способ преодолеть реализм — довести его до крайности, например взять лупу и рассматривать через нее жизнь в микроскопическом плане, как это делали Пруст, Рамон Гомес де ла Серна, Джойс.

Рамон в состоянии написать целую книгу о женской груди (кто-то назвал его «новым Колумбом, плывущим к полушариям»), или о цирке, или о заре, или о Растро, или о Пуэрта дель Соль<sup>18</sup>. Подход состоит в том, чтобы героями экзистенциальной драмы сделать периферийные сферы нашего сознания. В этом смысле Жироду, Мораң и некоторые другие используют разные вариации одних и тех же лирических приемов.

Именно поэтому оба они были столь восторженными поклонниками Пруста; по той же, в общем, причине и новое поколение получает от Пруста удовольствие, хотя этот писатель принадлежит совсем другой эпохе. Может быть, самое главное, что сближает многоголосицу его книг с новым типом восприятия, — это смена перспективы, точки зрения на

старые, монументальные формы изображения психологии, которые составляли содержание романа, и нечеловеческая пристальность к микромиру чувств, социальных отношений и характеров.

### ПОВОРОТ НА 180 ГРАДУСОВ

По мере того как метафора становится субстанциальной, она превращается в героя поэтического действия. Это, в сущности, означает, что эстетическое чувство в корне изменилось — оно повернулось на 180 градусов. Раньше метафора покрывала реальность как кружево, как плащ. Теперь, напротив, метафора стремится освободиться от внепоэтических, или реальных, покровов — речь идет о том, чтобы реализовать метафору, сделать из нее *res poetica*<sup>19</sup>. Но эта инверсия эстетического процесса связана не только с метафорой, она обнаруживает себя во всех направлениях и всех изобразительных средствах, так что можно сказать: как тенденция она теперь составляет генеральную линию всего современного искусства\*.

Связь нашего сознания с предметами состоит в том, что мы мыслим их, создаем о них представления. Строго говоря, мы обладаем не самой реальностью, а лишь идеями, которые нам удалось сформировать относительно нее. Наши идеи как бы смотровая площадка, с которой мы обзираем весь мир. Гёте удачно сказал, что каждое новое понятие — это как бы новый орган, который мы приобретаем. Мы видим вещи с помощью идей о вещах, хотя в естественном процессе мыслительной деятельности не отдаем себе в этом отчета, точно так же как глаз в процессе видения не видит самого себя. Иначе говоря, мыслить — значит стремиться охватить реальность посредством идей; стихийное движение мысли идет от понятий к внешнему миру.

Однако между идеей и предметом всегда существует непреодолимый разрыв. Реальность всегда избыточна по сравнению с понятием, которое стремится ограничить ее своими рамками. Предмет всегда больше понятия и не совсем такой, как оно. Последнее всегда

\* Было бы досадно повторять в конце каждой страницы, что любая из черт нового искусства, выделенных мною в качестве существенных, не должна абсолютизироваться, но рассматриваться только как тенденция.

только жалкая схема, лесенка, с помощью которой мы стремимся достичь реальности. Тем не менее нам от природы свойственно верить, что реальность — это то, что мы думаем о ней; поэтому мы смешиваем реальный предмет с соответствующим понятием, простодушно принимаем понятие за предмет как таковой. В общем, наш жизненный инстинкт «реализма» ведет нас к наивной идеализации реального. Это врожденная склонность к «человеческому».

И вот если, вместо того чтобы идти в этом направлении, мы решимся повернуться спиной к предполагаемой реальности, принять идеи такими, каковы они суть, просто в качестве субъективных схем, и оставим их самими собой — угловатыми, ломкими, но зато чистыми и прозрачными контурами, — в общем, если мы поставим себе целью обдуманно, сознательно субстантивировать идеи, поставить их на место вещей, мы их тем самым дегуманизируем, освободим от тождества с вещами. Ибо, в сущности, они ирреальны. Принимать их за реальные вещи — значит «идеализировать», обогащать их, наивно их фальсифицировать. Заставлять же идеи жить в их собственной ирреальности — это значит, скажем так, реализовать ирреальное именно как ирреальное. Здесь мы не идем от сознания к миру, — скорее, наоборот: мы стремимся *вдохнуть жизнь* в схемы, объективируем эти внутренние и субъективные конструкции.

Художник-традиционалист, пишущий портрет, претендует на то, что он погружен в реальность изображаемого лица, тогда как в действительности живописец самое большее наносит на полотно схематичный набор отдельных черт, произвольно подобранных сознанием, выхватывая их из той бесконечности, каковая есть реальный человек. А что если бы, вместо того чтобы пытаться нарисовать человека, художник решил бы нарисовать свою идею, схему этого человека? Тогда картина была бы самой правдой и не произошло бы неизбежного поражения. Картина, отказавшись состязаться с реальностью, превратилась бы в то, чем она и является на самом деле, то есть в ирреальность.

Экспрессионизм, кубизм и т. п. в разной мере пытались осуществить на деле такую решимость, создавая

в искусстве радикальное направление. От изображения предметов перешли к изображению идей: художник ослеп для внешнего мира и повернул зрачок внутрь, в сторону субъективного ландшафта.

Несмотря на рыхлость, необработанность, неотесанность материала, пьеса Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора»<sup>20</sup> была, должно быть, единственной-за последнее время вещью, которая заставила задуматься каждого поклонника эстетики драматургии. Эта пьеса служит блестящим примером той инверсии эстетического чувства, которую я здесь стараюсь описать. Традиционный театр предлагает нам видеть в его персонажах личности, а в их гримах — выражение «человеческой» драмы. Пиранделло, напротив, удается заинтересовать нас персонажами как таковыми — как идеями или чистыми схемами.

Можно даже утверждать, что это первая «драма идей» в строгом смысле слова. Пьесы, которые прежде назывались так, не были драмами идей, это драмы псевдоличностей, символизировавших идеи. Разыгрываемая в «Шести персонажах» скорбная житейская драма просто предлог, — эта драма и воспринимается как неправдоподобная. Зато перед нами — подлинная драма идей как таковых, драма субъективных фантомов, которые живут в сознании автора. Попытка дегуманизации здесь предельно ясна, и возможность ее осуществления показана несомненно. В то же время становится ясно, что для широкой публики весьма трудно приспособить зрение к этой измененной перспективе. Публика стремится отыскать «человеческую» драму, которую художественное произведение все время обесценивает, отодвигает на задний план, над которой оно постоянно иронизирует, на место которой, то есть на первый план, оно ставит саму театральную фикцию. Широкому зрителю возмущает, что ее надувают, она не умеет находить удовольствие в этом восхитительном обмане искусства, тем более чудесном, чем откровеннее его обманная ткань.

### ИКОНОБОРЧЕСТВО

Вероятно, не будет натяжкой утверждать, что пластические искусства нового стиля обнаружили искреннее

отвращение к «живым» формам, или к формам «живых существ». Это станет совершенно очевидным, если сравнить искусство нашего времени с искусством той эпохи, когда от готического канона, словно от кошмара, стремились избавиться живопись и скульптура, давшие великий урожай мирского ренессансного искусства. Кисть и резец испытывали тогда сладостный восторг, следуя животным или растительным образцам с их уязвимой плотью, в которой трепещет жизнь. Неважно, какие именно живые существа, лишь бы в них пульсировала жизнь. И от картины или скульптуры органическая форма распространяется на орнамент. Это время рогов избытка, эпоха потоков бьющей ключом жизни, которая грозит наводнить мир сочными и зрелыми плодами.

Почему же современный художник испытывает ужас перед задачей следовать нежным линиям живой плоти и искажает их геометрической схемой? Все заблуждения и даже мошенничества кубизма не омрачают того факта, что в течение определенного времени мы наслаждались языком чистых эвклидовых форм.

Феномен усложнится, если мы вспомним, что через историю периодически проходило подобное неистовство изобразительного геометризма. Уже в эволюции доисторического искусства мы замечаем, что художественное восприятие начинается с поисков живой формы и завершается тем, что уходит от нее, как бы исполненное страха и отвращения, прячась в абстрактных знаках — в последнем прибежище одушевленных или космических образов. Змея стилизуется как мандр, солнце — как свастика. Иногда отвращение к живой форме доходит до ненависти и вызывает общественные конфликты. Так было в восстании восточного христианства против икон, в семитическом запрете изображать животных. Этот инстинкт, противоположный инстинкту людей, украсивших пещеру Альтамира<sup>21</sup>, несомненно, коренится наряду с религиозной подоплекой в таком типе эстетического сознания, последующее влияние которого на византийское искусство очевидно.

Было бы чрезвычайно любопытно исследовать со всем вниманием внезапные всплески иконоборчества, которые одна за другой возникают в религии и искусстве. В новом искусстве явно действует это странное

иконоборческое сознание; его формулой может стать принятая манихеями заповедь Порфирия, которую так оспаривал Св. Августин: «Omne corpus figiendum est»<sup>22</sup>. Ясно, что речь идет о живой плоти. Забавная инверсия греческой культуры, которая на вершине расцвета была столь благосклонна к «живым» формам!

### ОТРИЦАТЕЛЬНОЕ ВЛИЯНИЕ ПРОШЛОГО

Цель настоящего эссе, как уже говорилось, состоит в том, чтобы описать новое искусство через некоторые его отличительные черты. Однако сама эта цель предполагает в читателе более серьезную любознательность, которая здесь вряд ли будет удовлетворена, — эти страницы оставят его наедине с собственными размышлениями. Я имею в виду вот что.

Как-то я уже отмечал\*, что искусство и чистая наука (именно потому, что они — наиболее свободные виды деятельности, менее прямолинейно подчиненные социальным условиям каждой эпохи) таковы, что по ним в первую очередь можно судить о переменах в коллективном типе восприятия. Когда меняется главная жизненная установка, человек тут же начинает выражать новое настроение и в художественном творчестве, в творческих эманациях. Тонкость обеих материй — искусства и науки — делает их бесконечно чувствительными к любому свежему духовному веянию. Подобно тому как в деревне, выходя утром на крыльцо, мы смотрим на поднимающийся из труб дым, чтобы определить, откуда сегодня ветер, — на искусство и науку новых поколений мы можем взглянуть с тем же метеорологическим любопытством.

Но для этого неизбежно начать с определения нового явления, и только потом можно будет задать вопрос, симптомом и предвестником чего является новый всеобщий стиль жизневосприятия. Ответ потребовал бы исследовать причины удивительного поворота, который ныне совершает искусство, но это слишком трудное предприятие, чтобы браться за него здесь. Откуда такой зуд «дегуманизировать», откуда такое отвращение к «живым формам»? Вероятно, у этого

\* См. работу «Тема нашего времени» в этом же томе («El tema de nuestro tiempo», [1923]).

исторического явления, как и у всякого другого, сеть бесчисленных корней, исследование которых потребовало бы более изощренных приемов.

Но все же, каковы бы ни были прочие причины, существует одна в высшей степени очевидная, хотя и не претендующая на верховную роль.

В искусстве трудно преувеличить влияние прошлого на будущее. В душе художника всегда происходит сшибка, или химическая реакция, — между своеобразием его восприятия и тем искусством, которое уже существует. Художник никогда не остается с миром наедине, — художественная традиция в качестве посредника всегда вмешивается в его связи с миром. Какова же будет реакция между непосредственным чувством и прекрасными формами прошлого? Она может быть положительной или отрицательной. Художник либо почувствует близость к прошлому и увидит себя его порождением, наследником и совершенствователем — либо в той или иной мере ощутит произвольную неопределенную антипатию к художникам-традиционалистам, признанным и задающим тон. И если в первом случае он испытает немалое удовлетворение, заключив себя в рамки условностей и повторив некоторые из освященных ими художественных жестов, то во втором он создаст произведение, отличное от признанных, и вдобавок получит не меньшее, чем его собрат, удовольствие, придав этому произведению характер агрессивный, обращенный против господствующих норм.

Об этом обычно забывают, когда речь заходит о влиянии прошлого на сегодняшний день. Обычно можно без труда уловить в произведении одной эпохи стремление так или иначе походить на произведения предшествующей. Напротив, гораздо большего труда, видимо, стоит заметить отрицательное влияние прошлого и уразуметь, что новый стиль во многом сформирован сознательным и доставляющим художнику удовольствие отрицанием стилей традиционных.

Траектория искусства от романтизма до наших дней окажется непонятной, если не принимать в расчет — как фактор эстетического удовольствия — это негативное настроение, эту агрессивность и издевку над старым искусством. Бодлеру нравилась черная Венера именно потому, что классическая Венера — белая<sup>23</sup>.



С тех пор стили, последовательно сменявшие друг друга, увеличивали дозу отрицательных и кощунственных ингредиентов; в этом сладострастном нагнетании тоже наметилась некая традиция, и вот сегодня профиль нового искусства почти полностью сложился на основе отрицания старого. Понятно, как это всякий раз происходит. Когда искусство переживает многовековую непрерывную эволюцию без серьезных разрывов или исторических катастроф на своем пути, плоды его как бы громоздятся друг на друга и массивная традиция подавляет сегодняшнее вдохновение. Иными словами, между новоявленным художником и миром накапливается все больше традиционных стилей, прерывая живую и непосредственную коммуникацию. Следовательно, одно из двух: либо традиция наконец задушит живую творческую потенцию, как это было в Египте, Византии и вообще на Востоке, либо давление прошлого на настоящее должно прекратиться и тогда наступит длительный период, в течение которого новое искусство мало-помалу излечится от губительных влияний старого. Именно второе случилось с европейской душой, в которой порыв к будущему взял верх над неизлечимым восточным традиционализмом и *пассеизмом*.

Большая часть того, что здесь названо «дегуманизацией» и отвращением к живым формам, идет от этой неприязни к традиционной интерпретации реальных вещей. Сила атаки находится в непосредственной зависимости от исторической дистанции. Поэтому больше всего современных художников отталкивает именно стиль прошлого века, хотя в нем и присутствует изрядная доза оппозиции более ранним стилям. И напротив, новая восприимчивость проявляет подозрительную симпатию к искусству более отдаленному во времени и пространстве — к искусству первобытному и к варварской экзотике. По сути дела, новому эстетическому сознанию доставляют удовольствие не столько эти произведения сами по себе, сколько их *наивность*, то есть отсутствие традиции, которой тогда еще и не существовало.

Если теперь мы обратимся к вопросу, признаком какого жизнеотношения являются эти нападки на художественное прошлое, нас застанет врасплох пробле-

ма весьма драматическая. Ибо нападать на искусство прошлого как таковое — значит в конечном счете восставать против самого Искусства: ведь что такое искусство без всего созданного до сих пор?

Так что же выходит: под маской любви к чистому искусству прячется пресыщение искусством, ненависть к искусству? Мыслимо ли это? Ненависть к искусству может возникнуть только там, где зарождается ненависть и к науке и к государству — ко всей культуре в целом. Не поднимается ли в сердцах европейцев непостижимая злоба против собственной исторической сущности, нечто вроде *odium professionis*<sup>24</sup>, которая охватывает монаха, за долгие годы монастырской жизни получающего стойкое отвращение к дисциплине, к тому самому правилу, которое определяет смысл его жизни\*.

Вот подходящий момент для того, чтобы перо благоразумно прервало свой одинокий полет и пригнуло к журавлиному косяку вопросительных знаков.

### ИРОНИЧЕСКАЯ СУДЬБА

Выше было сказано, что новый стиль в самом общем своем виде характеризуется вытеснением человеческих, слишком человеческих элементов и сохранением только чисто художественной материи. Это, казалось бы, предполагает необычайный энтузиазм по отношению к искусству. Однако, если мы подойдем к тому же факту с другой стороны и рассмотрим его в другом ракурсе, нас поразит как раз противоположное — отвращение к искусству или пренебрежение им. Противоречие налицо, и очень важно обратить на него внимание. В конце концов приходится отметить, что новое искусство — явление весьма двусмысленное,

\* Было бы любопытно проанализировать психологические механизмы, в силу которых искусство вчерашнего дня негативно влияет на искусство завтрашнего дня. Для начала, один из очень понятных — усталость. Простое повторение стиля притупляет и утомляет восприимчивость. Вельфлин в «Основных принципах истории искусства» показал на разных примерах, с какой силой усталость вынуждала искусство к движению, заставляла его видоизменяться. То же и в литературе. Для Цицерона «говорить на латыни» еще звучало как «*latine loqui*», но в V веке у Сидония Аполлинария уже возникает потребность в выражении «*latialiter insurgere*». С тех пор слишком уж много веков одно и то же говорилось в одной и той же форме.

и это, по правде говоря, ничуть не удивительно, поскольку двусмысленны почти все значительные события последних лет. Стоит проанализировать европейские политические реалии, чтобы обнаружить в них ту же двусмысленность.

Однако противоречие между любовью и ненавистью к одному и тому же предмету несколько смягчается при более близком рассмотрении современной художественной продукции.

Первое следствие, к которому приводит уход искусства в самое себя, — это утрата им всяческой патетики. В искусстве, обремененном «человечностью», отразилось специфически «серьезное» отношение к жизни. Искусство было штукой серьезной, почти священной. Иногда оно — например, от имени Шопенгауэра и Вагнера — претендовало на спасение рода человеческого, никак не меньше<sup>25</sup>! Не может не поразить тот факт, что новое вдохновение — всегда непременно комическое по своему характеру. Оно затрагивает именно эту струну, звучит в этой тональности. Оно насыщено комизмом, который простирается от откровенной клоунады до едва заметного иронического подмигивания, но никогда не исчезает вовсе. И не то чтобы содержание произведения было комичным — это значило бы вновь вернуться к формам и категориям «человеческого» стиля, — дело в том, что независимо от содержания само искусство становится игрой. А стремиться, как уже было сказано, к фикции как таковой — подобное намерение может возникнуть только в веселом расположении духа. К искусству стремятся именно потому, что оно рассматривает себя как фарс. Это главным образом и затрудняет серьезным людям, с менее современной восприимчивостью, понимание новых произведений: эти люди полагают, что новые живопись и музыка — чистый «фарс» в худшем смысле слова, и не допускают возможности, чтобы кто-либо именно в фарсе видел главную миссию искусства и его благотворную роль. Искусство было бы «фарсом» в худшем смысле слова, если бы современный художник стремился соперничать с «серьезным» искусством прошлого и кубистское полотно было рассчитано на то, чтобы вызвать такой же почти религиозный, патетический восторг, как и статуя Микеланджело. Но

художник наших дней предлагает нам смотреть на искусство как на игру, как, в сущности, на насмешку над самим собой. Именно здесь источник комизма нового вдохновения. Вместо того чтобы потешаться над кем-то определенным (без жертвы не бывает комедии), новое искусство высмеивает само искусство.

И, пожалуйста, слыша все это, не горячитесь, если вы хотите еще в чем-то разобраться. Нигде искусство так явно не демонстрирует своего магического дара, как в этой насмешке над собой. Потому что в жесте самоуничтожения оно как раз и остается искусством, и в силу удивительной диалектики его отрицание есть его самосохранение и триумф.

Я очень сомневаюсь, что современного молодого человека может заинтересовать стихотворение, мазок кисти или звук, которые не несут в себе иронической рефлексии.

Конечно, как идея или теория все это не так уж ново. В начале XIX века группа немецких романтиков во главе со Шлегелями<sup>26</sup> провозгласила Иронию высшей эстетической категорией — по причинам, которые совпадают с новой направленностью искусства. Ограничиваться воспроизведением реальности, бездумно удваивая ее, не имеет смысла. Миссия искусства — создавать ирреальные горизонты. Чтобы добиться этого, есть только один способ — отрицать нашу реальность, возвышаясь над нею. Быть художником — значит не принимать всерьез серьезных людей, каковыми являемся мы, когда не являемся художниками.

Очевидно, что это предназначение нового искусства — быть непременно ироничным — сообщает ему однообразный колорит, что может привести в отчаяние самых терпеливых ценителей. Однако эта окраска вместе с тем сглаживает противоречие между любовью и ненавистью, о котором говорилось выше. Ибо если ненависть живет в искусстве как серьезность, то любовь в искусстве, добившаяся своего триумфа, являет себя как фарс, торжествующий над всем, включая себя самого, подобно тому как в системе зеркал, бесконечное число раз отразившихся друг в друге, ни один образ не бывает окончательным — все перемигиваются, создавая чистую мнимость.

## НЕТРАНСЦЕНДЕНТНОСТЬ ИСКУССТВА

Все это концентрируется в самом рельефном, самом глубоком признаке нового искусства, в странной черте нового эстетического восприятия, которая требует напряженного размышления. Вопрос этот весьма тонок помимо всего прочего еще и потому, что его очень трудно точно сформулировать.

Для человека самого нового поколения искусство это дело, лишенное какой-либо трансцендентности. Написав эту фразу, я испугался своих слов — из-за бесконечного числа значений, заключенных в них. Ибо речь идет не о том, что современному человеку искусство представляется вещью ничемной, менее важной, нежели человеку вчерашнего дня, но о том, что сам художник рассматривает свое искусство как работу, лишенную какого-либо трансцендентного смысла. Однако и это недостаточно точно выражает истинную ситуацию. Ведь дело не в том, что художника мало интересуют его произведения и занятие: они интересуют его постольку, поскольку не имеют серьезного смысла, и именно в той степени, в какой лишены такового. Это обстоятельство трудно понять, не сопоставив нынешнее положение с положением искусства тридцать лет назад и вообще в течение всего прошлого столетия. Поэзия и музыка имели тогда огромный авторитет: от них ждали по меньшей мере спасения рода человеческого на руинах религии и на фоне неумолимого релятивизма науки. Искусство было трансцендентным в двойном смысле. Оно было таковым по теме, которая обычно отражала наиболее серьезные проблемы человеческой жизни, и оно было таковым само по себе, как способность, придающая достоинство всему человеческому роду и оправдывающая его. Нужно видеть торжественную позу, которую принимал перед толпой великий поэт или гениальный музыкант, — позу пророка, основателя новой религии; величественную осанку государственного мужа, ответственного за судьбы мира!

Думаю, что сегодня художника ужаснет возможность быть помазанным на столь великую миссию и вытекающая отсюда необходимость касаться в своем

творчестве материй, наводящих на подобные мысли. Для современного художника, напротив, нечто собственно художественное начинается тогда, когда он замечает, что в воздухе больше не пахнет серьезностью и что вещи, утратив всякую степенность, легкомысленно пускаются в пляс. Этот всеобщий пируэт — для него подлинный признак существования муз. Если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезной жизни и пробуждает в нем мальчишество. Символом искусства вновь становится волшебная флейта Пана, которая заставляет козлят плясать на опушке леса.

Все новое искусство будет понятным и приобретет определенную значительность, если его истолковать как опыт пробуждения мальчишеского духа в одряхлевшем мире. Другие стили претендовали на связь с бурными социальными и политическими движениями или же с глубокими философскими и религиозными течениями. Новый стиль, напротив, рассчитывает на то, чтобы его сближали с праздничностью спортивных игр и развлечений. Это родственные явления, близкие по существу.

За короткое время мы увидели, насколько поднялась на страницах газет волна спортивных игрищ, потопив почти все корабли серьезности. Передовицы вот-вот утонут в глубокомыслии заголовков, а на поверхности победоносно скользят яхты регаты. Культ тела — это всегда признак юности, потому что тело прекрасно и гибко лишь в молодости, тогда как культ духа свидетельствует о воле к старению, ибо дух достигает вершины своего развития лишь тогда, когда тело вступает в период упадка. Торжество спорта означает победу юношеских ценностей над ценностями старости. Нечто похожее происходит в кинематографе, в этом телесном искусстве *par excellence*<sup>27</sup>.

В мое время солидные манеры пожилых еще обладали большим престижем. Юноша жаждал как можно скорее перестать быть юношей и стремился подражать усталой походке дряхлого старца. Сегодня мальчики и девочки стараются продлить детство, а юноши — удержать и подчеркнуть свою юность. Несомненно одно: Европа вступает в эпоху ребячества.

Подобный процесс не должен удивлять. История движется в согласии с великими жизненными ритмами. Наиболее крупные перемены в ней не могут происходить по каким-то второстепенным и частным причинам, но — под влиянием стихийных факторов, изначальных сил космического порядка. Мало того, основные и как бы полярные различия, присущие живому существу, — пол и возраст — оказывают в свою очередь властное влияние на профиль времен. В самом деле, легко заметить, что история, подобно маятнику, ритмично раскачивается от одного полюса к другому, в одни периоды допуская преобладание мужских свойств, в другие — женских, по временам возбуждая юношеский дух, а по временам — дух зрелости и старости.

Характер, который во всех сферах приняло европейское бытие, предвещает эпоху торжества мужского начала и юности. Женщина и старец на время должны уступить авансцену юноше, и не удивительно, что мир с течением времени как бы теряет свою степенность.

Все особенности нового искусства могут быть сведены к его нетрансцендентности, которая в свою очередь заключается не в чем ином, как в необходимости изменить свое место в иерархии человеческих забот и интересов. Последние могут быть представлены в виде ряда концентрических кругов, радиусы которых измеряют дистанцию до центра жизни, где сосредоточены наши высшие стремления. Вещи любого порядка — жизненные или культурные — вращаются по своим орбитам, притягиваемые в той или иной степени гравитационным центром системы. Я сказал бы, что искусство, ранее располагавшееся, как наука или политика, в непосредственной близости от центра тяжести нашей личности, теперь переместилось ближе к периферии. Оно не потеряло ни одного из своих внешних признаков, но удалилось, стало вторичным и менее весомым.

Стремление к чистому искусству отнюдь не является, как обычно думают, высокомерием, но, напротив, — величайшей скромностью. Искусство, освободившись от человеческой патетики, лишилось какой бы то ни было трансценденции, осталось только искусством, без претензии на большее.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Исида<sup>28</sup> тысячеименная, Исида о десяти тысячах имен!» — зывали египтяне к своей богине. Всякая реальность в определенном смысле такова. Ее компоненты, ее черты — неисчислимы. Не слишком ли смело пытаться обозначить предмет, пусть даже самый простой, лишь некоторыми из многих имен? Было бы счастливой случайностью, если бы признаки, выделенные нами среди многих других, и в самом деле оказались решающими. Вероятность этого особенно мала, когда речь идет о зарождающейся реальности, которая только начинает свой путь.

К тому же весьма возможно, что моя попытка описать основные признаки нового искусства сплошь ошибочная. Я завершаю свое эссе, и во мне вновь пробуждается интерес к вопросу и надежда на то, что за первым опытом последуют другие, более глубокие.

Но я усугубил бы ошибку, если бы стремился исправить ее, преувеличив один какой-то частный момент в общей картине. Художники обычно впадают в эту ошибку; рассуждая о своем искусстве, они не отходят в сторону, дабы обрести широкий взгляд на вещи. И все же несомненно: самая близкая к истине формула — та, которая в своем наиболее цельном и завершенном виде справедлива для многих частных случаев и, как ткацкий станок, одним движением соединяет тысячу нитей.

Не гнев и не энтузиазм руководили мной, а исключительно только радость понимания. Я стремился понять смысл новых художественных тенденций, что, конечно, предполагает априорно доброжелательное расположение духа. Впрочем, возможно ли иначе подходить к теме, не рискуя выхолостить ее?

Могут сказать: новое искусство до сих пор не создало ничего такого, что стоило бы труда понимания; что же, я весьма близок к тому, чтобы так думать. Из новых произведений я стремился извлечь их интенцию как самое существенное в них, и меня не заботила ее реализация. Кто знает, что может вырасти из этого нарождающегося стиля! Чудесно уже то, за что теперь так рьяно взялись, — творить из ничего. Надеюсь, что позднее будут претендовать на меньшее и достигнут большего.



Но каковы бы ни были крайности новой позиции, она, на мой взгляд, свидетельствует о несомненном — о невозможности возврата к прошлому. Все возражения в адрес творчества новых художников могут быть основательны, и, однако, этого недостаточно для осуждения нового искусства. К возражениям следовало бы присовокупить еще кое-что: указать искусству другую дорогу, на которой оно не стало бы искусством дегуманизирующим, но и не повторяло бы вконец заезженных путей.

Легко кричать, что искусство возможно только в рамках традиции. Но эта гладкая фраза ничего не дает художнику, который с кистью или пером в руке ждет конкретного вдохновляющего импульса.

---

## МЫСЛИ О РОМАНЕ

---

Недавно Пио Бароха \* напечатал статью о своем последнем романе, «Восковые фигуры», где, во-первых, выражает озабоченность проблемами романной техники, а, во-вторых, говорит, что хочет, следуя моим советам, написать книгу в *tempo lento*<sup>1</sup>. Автор намекает на наши разговоры о современной судьбе романа. Хотя я не большой знаток литературы, мне не раз приходилось задумываться об анатомии и физиологии этих воображаемых живых организмов, составивших самую характерную поэтическую фауну последнего столетия. Если бы люди, непосредственно решающие подобные задачи (романисты и критики), снизили до того, чтобы поделиться своими выводами, я бы никогда не решился предложить читателям плоды моих случайных раздумий. Однако сколько-нибудь зрелых суждений о романе пока не видно: может быть, это придает некую ценность заметкам, которые я вел как попало, отнюдь не собираясь кого-либо чему-либо научить.

© Перевод А. Б. Матвеева, 1991 г.

\* В газете «Эль Соль». Позднее он откликнулся на мои замечания в теоретическом предисловии к роману «Корабль дураков».

УПАДОК ЖАНРА

Издатели жалуются: романов не покупают. Действительно, романы сейчас распродаются хуже, чем раньше, тогда как спрос на сочинения идеологического характера, напротив, растет. Уже и эти статистические выкладки наводят на мысль о кризисе жанра, и, когда кто-либо из моих юных друзей, особенно начинающий писатель, говорит, что сочиняет роман, я до глубины души поражаюсь его спокойствию. Я бы на его месте дрожал от страха. Перед такой невозмутимостью невольно и, может быть, напрасно думаешь, что молодой автор, пожалуй, плохо представляет себе ответственность, которая на него ложится. Ведь создать хороший роман было нелегко всегда. Но если раньше для этого требовался только талант, то теперь трудности многократно выросли и, чтобы написать хороший роман, одного таланта далеко не достаточно.

Всякий, кто не отдает себе в этом отчета, — жертва собственного легкомыслия. Да и вообще, считать, будто кризиса жанров не бывает, способен лишь тот, кто мало размышлял о сущности художественного произведения. Не будем строить иллюзий: если полагать, что творчество зависит исключительно от субъективной способности, называемой вдохновением, талантом вопрос неразрешим. Тогда упадок жанра попросту означал бы, что по случайности нет гениальных людей. И внезапное рождение гения с неизбежностью бы влекло за собой расцвет любого самого забытого жанра.

Однако все эти разговоры о гении, вдохновении принадлежат к числу магических заклятий, и, чем яснее мы желаем видеть реальное положение дел, тем реже стоит к ним прибегать. Вообразите себе гениального дровосека в пустыне Сахара. К чему тут его мощные руки и острый топор! Дровосек без леса — абстракция. Это относится и к искусству. Талант лишь субъективное намерение, способное осуществиться только на определенном материале. Он же не зависит от личных качеств, и где его нет — ни гений, ни мастерство положения не спасут.

Любое литературное произведение принадлежит к известному жанру (мысль Кроче, который отрицает существование художественных жанров<sup>2</sup>, не оставила

сколько-нибудь заметного следа в эстетике). Жанр в искусстве, как вид в зоологии,—это ограниченный репертуар возможностей. И поскольку художественной ценностью обладают лишь возможности, которые настолько различны, что их нельзя считать повторениями, художественный жанр располагает весьма ограниченным набором вариантов.

Глубоко ошибочно представлять себе роман (я говорю прежде всего о современном романе) наподобие бездонного колодца, откуда можно постоянно черпать всё новые и новые формы. Гораздо лучше вообразить себе каменоломню, запасы которой огромны, но все же конечны. Роман предполагает вполне определенное число возможных тем. Рудокопы, пришедшие раньше всех, без труда добыли новые блоки, фигуры, сюжеты. Нынешние рудокопы обнаружили только тонкие, уходящие далеко вглубь каменные жилы.

Над этим репертуаром объективных возможностей, который составляет роман, и трудится талант. Из выработанной каменоломни ничего не извлечет даже гений. Разумеется, никогда нельзя с математической строгостью говорить об окончательном истощении жанра. Но в ряде случаев это можно сделать с достаточной точностью. А иногда надлежит со всей очевидностью говорить о выработанности материала.

На мой взгляд, именно так обстоит дело с современным романом. Обнаружить новые темы теперь почти невозможно. Таков первый фактор колоссальной объективной, а не субъективной трудности, с которой встречается всякий, кто думает о романе, который бы отвечал нынешней подноте времен.

На протяжении целой эпохи романы могли жить за счет простой тематической новизны. Любая новость механически, как бы под воздействием электрического напряжения, индуцировала ток, щедро обогащая ценность материала. Поэтому долгое время пользовались успехом вещи, которых сегодня никто и в руки бы не взял. Недаром имя жанра — новелла, роман, иными словами, новость<sup>3</sup>. Но к этой трудности — найти новый сюжет — прибавляется другая, которая, видимо, куда серьезнее. По мере того как на свет выходили все новые сокровища возможных сюжетов, то, что еще позавчера казалось вполне приемлемым, вчера уже

переставало кого-либо удовлетворять. Читатели требовали все лучших сюжетов, которые были бы еще невероятнее и «новее». Так, сужение числа новых тем сопровождалось ростом потребности в «новейших» — до тех пор, пока у читателя не утрачивалась восприимчивость. Таков второй фактор трудностей, с которыми сталкивается данный жанр.

О том, что нынешний упадок жанра нельзя связывать попросту с низким качеством современных произведений, красноречиво свидетельствует хотя бы следующий факт: чем труднее становится писать романы, тем хуже, слабее кажутся знаменитые, «классические» романы прошлого. Лишь немногие из них избежали жалкой участи — вызывать утомление и скуку читателей.

Это естественно и не должно приводить авторов в уныние. Наоборот, писатели постепенно воспитывают читателей, прививая им вкус, совершенствуя восприятие. Любой роман, превосходящий по своим достоинствам предыдущий, уничтожает его, а заодно и все остальные произведения того же ранга. Здесь, как в битве, победитель уничтожает своих врагов, и произведение, одержавшее жестокую победу в искусстве, истребляет легионы других, которые раньше пользовались успехом.

В целом я убежден: если жанр романа и не исчерпал себя окончательно, то доживает последние дни, испытывая настолько значительный недостаток сюжетов, что писатель вынужден его восполнять, повышая качество всех прочих компонентов произведения.

#### ПРИСУТСТВИЕ

По правде сказать, великий Бальзак (если не считать двух-трех книг) кажется сегодня совершенно невыносимым. Наши глаза, привыкшие к куда более точным и верным картинам, тотчас обнаруживают приблизительность, условность, а реи *pres*<sup>4</sup> мира, изображенного в «Человеческой комедии». На вопрос, почему я не приемлю Бальзака-писателя (как человек это прекраснейший образец людского рода), отвечу: созданная им картина всего лишь худосочный подмазок. Чем отличается настоящая живопись от подо-

бного подмалевка? Тем, что в настоящей живописи изображаемый предмет представлен непосредственно, как бы лицом к лицу, во всей полноте бытия, в абсолютном присутствии; дурной подмалевок, напротив, не представляет предмета: на холсте — только туманные, слабые намеки, а на что — неизвестно. Чем больше мы вглядываемся в надежде увидеть хоть что-то, тем яснее ощущаем отсутствие чего бы то ни было.

Это различие между простым указанием и подлинным присутствием, на мой взгляд, главное во всех видах искусства, и прежде всего в романе.

Сюжет «Красного и черного» можно передать в двух словах. Чем отличается такой пересказ от романа? Не пытайтесь меня уверить, будто все дело в стиле. Это неумно. Важно, что, говоря «мадам Реналь любила Жюльена Сореля», мы просто указываем на событие. Стендаль же представляет его в непосредственной действительности, наяву.

Проследив эволюцию романа с момента возникновения до настоящего времени, убеждаешься: жанр постепенно переходит от повествования, которое только указывало, намекало на что-то, к представлению во плоти. Поначалу новизна темы позволяла читателю довольствоваться чистым повествованием. Приключенные занимало его, как нас занимает рассказ о событиях, связанных с близким человеком. Но вскоре темы как таковые перестают интересовать; источником наслаждения становятся не судьбы, не приключения действующих лиц, а их непосредственное присутствие. Нам нравится смотреть на них, постигать их внутренний мир, дышать с ними одним воздухом, погружаться в их атмосферу. Из жанра повествовательного, косвенного роман делается жанром описательным, прямым. Точнее, он становится представляющим жанром. В пространном романе Эмилии Пардо Басан раз сто повторяют, что некий персонаж в высшей степени остроумен, но, поскольку по ходу дела герой так и не проявляет своего качества, книга в конце концов приводит нас в бешенство. Императив романа — присутствие. Не говорите мне, каков персонаж, — я должен увидеть его воочию.

Обратившись к романам прошлого, которые и ныне радуют истинных ценителей литературы, сразу же обнаруживаешь: все они пользуются тем же при-

емом представления. И особенно «Дон Кихот». Сервантес дарит нам чистое присутствие персонажей. Мы слышим живую речь, видим впечатляющие жесты. Достоинства Стендаля — того же происхождения.

### БЕЗ ОЦЕНОК

Нужно представлять жизнь героев романа, а не рассказывать о ней. Рассказ, сообщение, повествование лишь символ отсутствия того, о чем рассказывается, сообщается, повествуется. Где перед нами сами вещи, слова о них излишни. Стремление характеризовать персонажей — главная ошибка романиста.

Миссия науки — выработка определений. Любая наука упорно стремится уйти от предмета и достичь его знания. Но знание, определение предмета всего-навсего ряд понятий, а понятие в свою очередь только умственная отсылка к предмету. Понятие «красный» не содержит ничего красного; это движение мысли по направлению к цвету, который так называется, то есть его знак, указание на него.

Если память мне не изменяет, Вундт доказал, что простейшая форма понятия — жест, когда на предмет показывают пальцем. Ребенок начинает с того, что хочет схватить все вещи; не понимая зрительной перспективы, он полагает, что они совсем рядом. Потерпев неудачу за неудачей, он отказывается от первоначального намерения; довольствуясь теперь своего рода зачатком хватания, он только показывает на предметы указательным пальцем. В сущности, понятие — простой знак, обозначение. В науке важны не вещи, а знаковая система, способная их заместить.

Назначение искусства прямо противоположно. Его цель — уйти от привычного знака и достичь самого предмета. Двигатель искусства — чудесная жажда видеть. Фидлер во многом прав: цель искусства — дать более полное и глубокое видение вещей. Это относится и к роману. У истоков жанра считалось, что главное — сюжет. Однако вскоре эту точку зрения пришлось сменить: важно не то, что показано, а сама возможность показать что-либо имеющее отношение к человеку, а что именно — безразлично. Сегодня романы прошлого выглядят, риску сказать, куда повествовательнее

современных. Уточним. Не исключено, что это ошибка, поскольку первому читателю было, вероятно, как ребенку, довольно двух слов, простой схемы, и он воочию представлял себе весь предмет (древняя скульптура и последние психологические открытия огромной важности доказывают справедливость этого утверждения). В таком случае роман нимало не изменился. Его современная форма — описание, — представление — только новое средство вызвать в нынешнем, искушенном читателе те же чувства, которые будило повествование в душе наивных, первых, читателей.

Если автор пишет: «Педро был мрачен», он как бы предлагает мне вообразить мрачное состояние духа Педро исходя из этой характеристики. Не лучше ли было, наоборот, привести неопровержимые факты, чтобы, опираясь на них, я сделал усилие и с удовольствием обнаружил, постиг мрачный характер Педро. Словом, автор должен поступать как художник-импрессионист, который оставляет на полотне лишь самое необходимое, чтобы я самостоятельно придал материалу окончательную отделку и увидел, например, яблоко. Отсюда — непреходящая свежесть импрессионистической живописи. Мы как бы наблюдаем предметы в их вечном *status nascens*<sup>5</sup>. А ведь и все на свете содержит в своей судьбе два момента, полных высочайшего драматизма и напряжения, — час рождения и час смерти, или *status evenescens*<sup>6</sup>. Неимпрессионистическая живопись независимо от своих остальных достоинств и даже, быть может, превосходства в чем-то ином ущербна хотя бы потому, что представляет предметы полностью завершёнными, мертвыми в своей законченности, как бы священными, мумифицированными, оставшимися в прошлом. Ей недостает современности — живого присутствия, которым дышат предметы на картинах импрессионистов.

#### РОМАН — МЕДЛИТЕЛЬНЫЙ ЖАНР

По этой причине современный роман должен быть полной противоположностью сказке. Сказка — бесхитрое повествование о приключениях. Именно на них в физиологии этого жанра делается главный упор.

Дети простодушно интересуются приключением как таковым, на мой взгляд, потому, что ребенок воочию наблюдает все, чему мы просто отказываем в существовании. Приключение не может нас интересовать, разве что того ребенка, который сохранился в каждом на правах какого-то варварского пережитка. Механический восторг от приключенческого романа не затрагивает сознательной части нашего «я». От чтения подобного опуса остается неприятный осадок, словно мы предавались какому-то гадкому, постыдному удовольствию. Выдумать приключение, способное пробудить высокие чувства,— дело сегодня в высшей степени трудное.

Итак, приключение, или сюжет, только предлог, своего рода нить, на которую нанизаны жемчужины ожерелья. Нам еще предстоит в свое время убедиться: такая нить совершенно необходима. Пока важно отметить: усматривать недостатки какого-либо романа в том, что «его сюжет малоинтересен»,— грубая ошибка критики. Если бы все сводилось к этому, на романе как жанре давно уже следовало бы поставить крест. Всякий, кто задумывался на этот счет, неизбежно признает: выдумать сейчас новый, интересный сюжет практически невозможно.

Нет, не сюжет служит источником наслаждения,— нам вовсе не важно знать, что произойдет с тем или иным персонажем. И вот доказательство: сюжет любого романа можно изложить в двух словах. Но тогда он совершенно неинтересен. Мы хотим, чтобы автор остановился, чтобы он несколько раз обвел нас вокруг своих героев. Мы лишь тогда получим удовольствие, когда по-настоящему познакомимся с ними, поймем, постигнем их мир, привыкнем к ним, как привыкаешь к старым друзьям, о которых известно все и которые при каждой встрече щедро дарят богатство души. Вот почему, в сущности, роман — замедленный жанр, как говорил, не помню, Гете или Новалис<sup>7</sup>. Более того, современный роман — жанр медлительный и должен быть таковым в противоположность сказке, приключенческой повести, мелодраме.

Однажды я попытался уяснить себе причину того достаточно скромного удовольствия, которое мне доставляют полнометражные американские фильмы,



выстроенные в целый ряд серий, или (пользуясь выспренным языком самодовольного испанского обывателя) эпизодов. (Произведение, состоящее из одних эпизодов, напоминает обед из одних закусок или спектакль из одних антрактов.) К немалому изумлению, я обнаружил, что наслаждаюсь отнюдь не сюжетом, кстади весьма глупым, а действующими лицами. Больше всего мне нравились фильмы с героями интересными, привлекательными. И интерес был обусловлен не ролью, а ее удачным актерским воплощением. Кинофильм с красивыми исполнителями в ролях детектива и молодой американки можно смотреть бесконечно, не испытывая ни малейшей скуки. Неважно, что происходит, — нам нравится, как эти люди входят, уходят, передвигаются по экрану. Неважно, что они делают, — наоборот, все важно, лишь поскольку это делают они.

Обращаясь к старым романам, которые выдержали испытание временем и до сих пор радуют читателей, неизбежно приходишь к выводу: наше внимание привлекают, скорее, сами герои, а не их приключения. В принципе можно представить себе такого «Дон Кихота», где с рыцарем и слугой будут происходить совсем иные приключения, и этот роман ни в чем не уступит великому творению Сервантеса. То же относится к Жюльену Сорелю и Дэвиду Копперфильду.

### ФУНКЦИЯ И СУБСТАНЦИЯ

Итак, теперь нас интересуют не сюжеты, а герои, не действия, а лица. И здесь в качестве небольшого отступления скажем, что подобный перенос внимания совпадает с переворотом в физике и особенно в философии, который начался лет двадцать тому назад. Со времен Канта вплоть до 1900 года преобладало ярко выраженное стремление убрать из теории субстанции, заместив их функциями. И в Греции и в эпоху Средневековья считалось: *operari sequitur esse* действия — следствие и производные от сути. Идеал XIX века прямо противоположен: *esse sequitur operari* суть не более как совокупность действий, или функций.

Быть может, теперь мы вновь возвращаемся от действий к лицам, от функций к субстанциям. Это

явилось бы любопытным симптомом развивающегося классицизма.

Однако подобные вопросы заслуживают более детального рассмотрения, заставляя нас в поисках ответа противопоставить театр французского классицизма испанскому народному театру.

## ДВА ТЕАТРА

Структурное различие между французским классицистическим и нашим народным театрами среди прочего красноречиво свидетельствует, насколько несхожи судьбы Франции и Испании. Не желая ни в коей мере принизить его достоинство, я не могу называть наш театр классицистическим по той простой причине, что не вижу в нем ничего от классицизма. Не уверен, что истории известно хотя бы что-то народное и в то же время классическое. Напротив, французская трагедия — искусство, предназначенное аристократии. Ее первое отличие от нашего театра — зритель, к которому она обращена. Ее эстетическое намерение опять-таки противоположно тому, которое движет нашими драматургами. Разумеется, я беру оба стиля в целом, не отрицая, что в каждом из них есть свои исключения (хотя они, как всегда, лишь подтверждают правило).

Действие французской трагедии сведено к минимуму. И речь не просто об известных трех единствах (нам еще предстоит убедиться, какую службу они могут сослужить «настоящему» роману), — сама история, положенная в ее основу, требует узких рамок. Наш театр накапливает как можно больше приключений, событий. Драматург, понятное дело, вынужден развлекать публику, которая жаждет трудных, опасных, немислимых приключений. Автор французской трагедии на канве всем известной, самой по себе незанимательной «истории» стремится выделить лишь два-три ярких момента. Он избегает внешних приключений, невероятных событий: сюжет лишь возможность поставить определенные психологические проблемы. И автор и зрители не столько любят зрелищем людских страстей, сколько предаются их разбору. В нашем театре, напротив, психологическая анатомия чувств

и характеров встречается редко, — по крайней мере, не в ней тут дело. И чувства и характеры наш театр берет как бы скопом и со стороны: они — основа, трамплин, нужный драме, чтобы совершить свой мощный, гигантский прыжок. Все другое попросту утомило бы зрителей испанского «площадного театра», простых людей с душою скорее пылкой, чем созерцательной.

И все же психологический анализ — не главная эстетическая цель французской трагедии, а, скорее, средство для достижения другого эффекта, роднящего французский классицизм с античным театром (трагедии Сенеки оказали существенное влияние на классическую драматургию). Знатная публика наслаждается образцовым, нормативным характером трагического события. Она не столько опечалена ужасной судьбой Федры или Аталии, сколько воодушевлена примерами благородства, которые подают эти великие героини. По сути дела, французский театр — зрелище торжества этических принципов. Нам показано не какое бы то ни было действие, не ряд этически нейтральных событий, а репертуар нормативных жестов, образцовый тип человеческих реакций на великие жизненные испытания. Персонажи французского театра — это герои, это избранные натуры, подающие примеры благородства: человеческие *standarts*. Не случайно действующими лицами таких пьес могут быть только короли и аристократы — люди, лишенные повседневных житейских забот и способные отдать все силы решению проблем сугубо моральных. Даже ничего не зная о французском обществе того времени, прочитав эти пьесы, сразу приходишь к выводу: зрители стремились прежде всего познать правила достойного поведения, достичь морального совершенства. Стиль выдержан, каждое слово взвешено, — здесь неуместна ни колоритная грубость, ни выплеск чувств. Страсть ни на секунду не забудется и в любом порыве неукоснительно соблюдёт норму, следуя правилам поэтики, этикета, даже грамматики. Искусство французской трагедии — это мастерство самообладания, точнее, умение найти для любого поступка и слова наилучшую норму, задающую им точные границы. Здесь всегда присутствует стремление к отбору, сознательное желание совершенства, позволявшее французам шлифовать свою жизнь и расу от поколения к поколению.

Разгул и самозабвение — характерная черта всего «народного». Народные религии всегда прибегали к ритуальным оргиям, против чего извечно боролась религия избранных. Брахман осуждает магию, мандарин-конфуцианец — суеверие даосов, католический собор — экстазы мистиков<sup>8</sup>. Обобщенно можно представить себе две противоположные жизненные позиции: одна, благородная, требовательная, провозглашает идеалом существования умение властвовать собой, стремясь избежать оргии; другая, народная, всецело подчинена роковой силе чувств и в страсти, обряде, алкоголе ищет любой возможности достичь безумных, бессознательных состояний.

Что-то в этом роде влекло испанцев к разжигающим кровь драмам, которые щедро изготовляли наши поэты. И, кстати, это весьма неожиданно подтверждает «исконную простоту» нашего народа — то качество, развитие которого я однажды попытался проследить на протяжении всей отечественной истории. Не отбор и не мера, а страсть и самозабвение. Нужно ли лишний раз повторять, что подобное опьянение страстями немного стоит? Я не собираюсь здесь сравнивать достоинства тех или иных рас и стилей, а только даю самое внешнее описание двух противоположных национальных темпераментов.

В целом и женские и мужские роли в нашем театре разработаны слабо. Ведь самое интересное не персонажи, а сила, заставляющая их скитаться по свету, идти на все четыре стороны, бросаться в пучину головокружительных приключений. Простоволосые дамы, бродящие по долам и весям... Еще вчера, в роскошных платьях, они появлялись в полуосвященных гостиных, а завтра, в мавританском наряде, промелькнули и исчезли в порту Константинополя! Внезапная, колдовская любовь, воспламеняющая восторженные сердца! Вот что увлекало наших предков! В превосходном очерке Асорина описано, как в одной из наших глухих деревень выступает труппа бродячих актеров. На сцене — юный красавец: ему грозит страшная опасность, а он, несмотря ни на что, именно в этот момент объясняется в любви даме своего сердца, изливаясь каскадом искрящихся стихов, полных изысканных оборотов и образов, перечисляющих всю флору и фауну — словом,

проникнутых той дивной риторикой, которая представлена в скульптуре Постренессанса причудливыми консолями с изображениями трофеев, плодов, знамен, гербов, эмблем, конских голов... На все происходящее неотрывно смотрит пятидесятилетний лицензиат; на его восковом лице горят огромные глаза, рука теревит седую бородку... Эти строки Асорина сказали мне об испанском театре больше, чем все книги, прочитанные по этому поводу, вместе взятые\*. Наш театр — горячая смесь, в противоположность тому образцу нравственного совершенства, к которому стремилась французская драматургия. Нет, иного идеала искал добрый испанец, идя на представление знаменитой комедии, — он хотел опьяниться, нырнуть в поток немислимых приключений, невероятных интриг. По сложной, пестрой сюжетной канве поэт вышивал изошренным и гибким слогом, который был в преизбытке испещрен метафорами, озаряющими, как молнии, словарь, где бродили странные тени и смутные блики, словно в пышных алтарных приделах величественных храмов эпохи. Но не только огонь охваченных страстью судеб волновал зрителей, — их интерес пылал пожаром воображения, озарялся цветным фейерверком четверостиший Лопе и Кальдерона.

Наслаждение, доставляемое нашим театром, было пронизано тем же дионисийством, что и мистические экстазы монахов и монахинь эпохи — величайших алкоголиков экзальтации. Повторяю, здесь нет и речи о созерцании, требующем дистанции между объектом и нами. Кто желает любоваться могучим потоком, в первую очередь должен позаботиться, чтобы тот его не унес.

В основе двух театров — абсолютно разные художественные замыслы. В испанской драме главное — превратности судьбы, а также золотая чеканка лирического стиха. В французской трагедии решающую роль играет герой, его способность служить образцом, примером. Вот почему Расин кажется нам холодным и скучным. Мы словно очутились в саду среди говорящих статуй, утомляющих взор одной и той же назидатель-

\* Смотри предисловие Америко Кастро к тому же Тирсо, выпущенному в замечательной библиотеке для чтения «Кастильские классики».

тельной позой. Лопе де Вега, наоборот, не скульптура, а живопись. Его театр — широкое полотно, где чередуются темные и светлые пятна, где каждая деталь колоритна и выразительна, где рыцарь и простолодин, архиепископ и капитан, крестьянка и королева шумно болтают, обходясь друг с другом без церемоний, впадая в крайности, мечась по сцене туда и сюда, будто инфузории в капле воды. Чтобы насладиться чудесной цветовой гаммой нашего театра, не нужно широко открывать глаза (так становится рельефнее контур фигуры). Наоборот, надо их прикрыть, прищурить, словно художник, словно Веласкес, смотрящий на менин, карликов, королеву и короля.

Думаю, сказанное позволяет лучше понять наш народный театр. Знатоки испанской литературы — а я не из их числа — могут испытать предложенный здесь подход. Быть может, он окажется плодотворным и позволит по достоинству оценить наше неисчерпаемое богатство.

### ДОСТОЕВСКИЙ И ПРУСТ

В то время как другие великие светила, влекомые неумолимым потоком времени, заходят за линию горизонта, звезда Достоевского неуклонно идет к зениту. Хотя нынешний интерес к его творчеству, возможно, преувеличен, я бы предпочел рассмотреть этот вопрос в другой раз. Несомненно одно: Достоевский спасся в крушении романа прошлого века, которое произошло у нас на глазах. И все же причины, выдвигаемые обычно в объяснение столь очевидной победы, столь поразительной живучести, представляются мне ошибочными: интерес к Достоевскому всецело приписывают материалу, который разрабатывал великий писатель, то есть загадочному драматизму действия, патологии персонажей, экзотическому устройству славянских душ, отличных в силу своей хаотичной природы от наших — ясных, определенных и безмятежных. Вне всяких сомнений, доля истины в подобном рассуждении есть, однако, на мой взгляд, им никак нельзя ограничиться. Уж скорее, указанные черты следует отнести к отрицательным факторам: они куда сильнее отвращают нас от писателя, чем привлекают к нему.

Все поклонники Достоевского знают: к глубокому наслаждению от его романов примешивается скорбное, тяжелое, тревожное чувство.

Материал не спасает произведения, как золото, из которого отлита статуя, не придаст ей святости. Произведение искусства в большей степени живо своей формой, а не материалом. Именно структурой, внутренним строением обязано оно исходящему от него тайному очарованию. Это и есть подлинно художественное в произведении, и именно на него должна направить внимание эстетическая и литературная критика. Кто обладает тонким эстетическим вкусом, всегда заподозрит некий оттенок филистерства в таком рассуждении о картине или литературном произведении, где все решает их «тема». Очевидно, без темы произведений искусства не существует, как нет и жизни без определенных химических процессов. Но как и жизнь не может быть сведена только к ним, а становится жизнью, когда добавляет к химическому процессу изначальную сложность иного порядка, так и произведение искусства заслуживает этого имени, поскольку обладает определенной формальной структурой, которой подчинены материал или тема.

Меня всегда поражало, что даже специалистам стоит огромных усилий признать подлинной сутью искусства форму — для неискущенного взгляда нечто абстрактное и надуманное.

Но точка зрения автора или критика не может совпадать с оценкой неподготовленного читателя. Последнего интересует лишь цельное, итоговое действие, которое оказывает на него произведение, — источник полученного удовольствия ему безразличен.

О том, что происходит в книгах Достоевского, было сказано немало, о самой форме его романов — практически ничего. Странные поступки и чувства, которые описывает этот великий писатель, заморозили критиков, помешав им постичь самую суть, то, что в любом художественном произведении, как правило, считается чем-то незначительным и второстепенным, — структуру романа как такового.

Отсюда — своеобразный оптический обман. Безумный, неистовый нрав персонажей приписывают самому Достоевскому, тем самым превращая самого автора в героя его же романов. А сами герои как будто

зачаты в страшном демоническом экстазе, от матери — молнии и отца — штормового ветра.

Но все это чистая магия и фантазмагория. Трезвый ум наслаждается космогонией образов, не воспринимая их, однако, всерьез и в конечном счете предпочитая холодную ясность мысли. Если Достоевский-человек был каким-то пророком или страдал известными маниями (что вполне вероятно), то Достоевский-романист был *homme de lettres*, величайший мастер своего дела, и только. Я не раз — и не всегда с успехом — убеждал Бароху, что Достоевский прежде всего великий преобразователь техники романа, крупнейший новатор романной формы.

Его произведения — лучший пример неторопливости, присущей этому жанру. Хотя все книги Достоевского необычайно велики по объему, представленное в них действие до чрезвычайности кратко. Порой Достоевский пишет два тома, чтобы изложить события, случившиеся за несколько дней или даже часов. И все-таки, — где мы найдем действие насыщеннее? Наивно думать, что подобной интенсивности можно достичь за счет пересказа многих событий. Здесь, как всегда, правит закон *non multa, sed multum*<sup>9</sup>. Плотность обретается не нанизыванием одного события на другое, а растягиванием каждого отдельного приключения за счет скрупулезного описания мельчайших его компонентов.

Сгущение действия во времени и пространстве заставляет нас в новом свете увидеть смысл известных «единств» классицистической трагедии. Это правило, которое по непонятной причине призывало к сдержанности, умеренности, сегодня выступает могучим средством создания внутренней напряженности, атмосферного давления внутри романного тела.

Достоевский легко исписывает десятки страниц бесконечными диалогами. Обильный словесный поток затопляет нас душами персонажей; вымышленные лица обретают ту очевидную телесность, которой невозможно достичь с помощью каких бы то ни было авторских оценок.

Важно видеть механизм скрытой игры, которую ведет Достоевский с читателем. Незрелый ум решит, пожалуй, что Достоевский характеризует каждого из героев. В самом деле, когда автор кого-либо



представляет, он кратко излагает биографию героя, так что мы пребываем в полной уверенности, что нам дали достаточно полный перечень его характерных черт. Но стоит этому же герою начать действовать: говорить, совершать поступки — и мы в замешательстве. Поведение персонажа не укладывается в рамки, заданные мнимой характеристикой автора. На смену первому понятию о герое приходит его непосредственно жизненный образ, и он не только не соответствует авторской оценке, но находится с ней в явном противоречии. Читатель безотчетно тревожится оттого, что герои ускользают от него на перекрестке этих противоположных оценок, и, сделав усилие, отправляется в погоню за персонажами, стараясь истолковать разноречивые черты, слить их в единый образ. Иными словами, читатель сам стремится дать оценку действующему лицу. Но именно так обстоит дело в реальной жизни. Случай нас сводит с людьми, словно сквозь фильтр пропуская их внутрь нашей личной жизни, и никто, заметьте, не берет на себя официального обязательства хоть как-то заранее определить их нам. Мы постоянно наталкиваемся на сложную действительность других, а не на простое о них понятие. Наша извечная растерянность перед самодовлеющей тайной другого и упорное нежелание ближнего соответствовать нашим о нем представлениям и составляют его полную независимость, заставляя ощущать как нечто реальное, действительное, неподвластное любым усилиям нашего воображения. Отсюда неожиданный вывод: «реализм» — употребим это слово, дабы не усложнять сути дела, — так вот, реализм Достоевского состоит не в вещах и поступках, о которых идет речь, но в том способе обращения с ними, с которым автор принуждает считаться читателя.

Достоевский жесток, преследуя стратегическую цель — сбить читателя со следа. Он не только не желает давать каких-либо пояснений своим героям или как-то характеризовать их, — само поведение действующих лиц меняется поэтапно; мы видим разные лики каждого, так что они обретают форму и цельность постепенно, на наших глазах. Достоевский старательно избегает придавать какой-либо стиль создаваемым ха-

рактерам и, наоборот, счастлив оттого, что они на каждом шагу проявляют свою двусмысленную природу, как и бывает в реальной жизни. Постоянно колеблясь, поправляя себя и опять боясь ошибиться, читатель всякий раз вынужден вновь выстраивать окончательный образ этих изменчивых существ.

Благодаря этому и другим приемам Достоевский придает своим романам необыкновенное свойство, в силу которого все они — и лучшие и худшие — никогда не выглядят неестественными, условными. Читатель никогда не заметит театральных кулис, поскольку всегда поглощен совершенной в своем роде квазиреальностью, подлинной и ощутимой. В отличие от других литературных жанров роман запрещает воспринимать его именно как роман, то есть видеть занавес и сцену. Сегодня, читая Бальзака, мы то и дело пробуждаемся от романного сновидения, на каждой странице натываясь на авторский реквизит. Однако самая важная структурная особенность романов Достоевского не поддается краткому и простому истолкованию, и я буду вынужден остановиться на ней несколько ниже.

Здесь же хочу подчеркнуть, что стремление избегать оценок, сбивать читателя с толку, а также постоянная изменчивость характеров, концентрация действия во времени и пространстве и, наконец, указанная неторопливость, или *tempo lento*, не исключительная заслуга Достоевского. В литературе Запада самым ярким в этом отношении примером являются все крупные романы Стендаля. Биографический роман «Красное и черное» рассказывает о нескольких годах из жизни одного человека так, что все произведение — это три или четыре картины, каждая из которых по своей внутренней композиции напоминает отдельный роман великого русского мастера.

Последняя замечательная книга в жанре романа — грандиозное творение Пруста — еще отчетливее выявляет эту внутреннюю структуру, доводя ее до пределов возможного.

В творчестве Пруста неторопливость, замедленность действия достигают крайних пределов, превращая роман в ряд статичных картин без движения, развития, драматизма. Читая Пруста, приходишь к выводу, что мера уместной неторопливости превышена.

По сути дела, сюжет исчезает и с ним — какой-либо драматический интерес. Роман сводится к чистому, неподвижному описанию, становится слишком разреженным, эфирным; пропадает конкретное действие, которое все же необходимо жанру. Мы видим: роману не хватает скелета, жесткого и упругого остова, чего-то вроде металлического каркаса, придающего форму зонтику. Бескостное тело жанра расплывается туманным облаком, подвижной плазмой, размытым цветовым пятном. Вот почему, несмотря на то, что сюжет, действие в современном романе играет, как я уже говорил, минимальную роль, в романе, понимаемом как возможность, не следует уничтожать его полностью. Сюжет продолжает выполнять свою (хотя и чисто механическую) роль — нитки в жемчужном ожерелье, проволочного каркаса в зонтике, кольев — в походной палатке.

Полагаю, моя мысль, прежде чем быть отвергнутой, все же заслуживает внимания: так называемый драматический интерес не несет в романе эстетической ценности, он вызван чисто механической потребностью. Истоки ее — в общих законах человеческой психики, заслуживающих хотя бы краткого изложения.

### ДЕЙСТВИЕ И СОЗЕРЦАНИЕ

Более десяти лет назад в «Размышлениях о «Дон-Кихоте» я обнаружил главное назначение современного романа в описании атмосферы. Вот основное отличие этого жанра от других эпических форм: эпоса, сказки, приключенческой повести, мелодрамы, романа «с продолжением», где излагается определенное действие, следующее известному маршруту и руслу. В противовес конкретному действию, стремящемуся к скорейшему финалу, атмосфера означает нечто расплывчатое, спокойное. Действие затягивает нас драматическим вихрем, атмосфера, наоборот, только приглашает к созерцанию. В живописи атмосферу, где «ничего не происходит», передает пейзаж в отличие от исторического полотна, где изображен подвиг, событие в чистой форме. Не случайно именно в связи с пейзажем возникла техника *plein air*<sup>10</sup>, другими словами, атмосферы.

Впоследствии я неоднократно имел возможность убедиться в правильности собственных наблюдений.

И вкусы высокой публики и лучшие произведения современников давали все новые свидетельства в пользу того, что роману была уготована судьба атмосферного, воздушного жанра. Последнее творение высоко-го стиля — роман Пруста — решает вопрос однозначно: недраматический характер жанра достигает здесь крайних пределов. Пруст категорически отказывается занимать читателя стремительным развитием действия, обрекая его на созерцательную позицию. Но подобный радикализм — источник всех затруднений и неудобств. Буквально каждая страница заставила бы обратиться к автору с просьбой — придать сочинению хоть каплю драматизма (хотя, понятно, главное не в нем, а именно в том, что дарит нам этот писатель с такой изумительной щедростью). А нам предлагается микроанализ человеческих душ. И если бы сочинение Пруста обладало хоть толикой драматизма (ведь мы, по правде сказать, довольствуемся малым), оно было бы само совершенство.

Однако в какой связи находятся между собой указанные моменты? Почему в любимом романе нам важен известный минимум действия, которое само по себе абсолютно не важно? Я убежден: всякий, кто сколько-нибудь строго рассуждает об источниках удовольствия от чтения замечательных романов, сталкивался с этой антиномией.

Когда что-то необходимо зачем-то еще, это значит, что оно не важно само по себе. Чтобы раскрыть преступление, нужен доносчик, но само доносительство нисколько от этого не выигрывает.

Искусство — событие, происходящее в нашей душе, когда мы смотрим на картину или читаем книгу. Чтобы это событие произошло, должен работать психологический механизм. Выполнение целого ряда механических условий становится обязательной частью самого произведения, хотя и лишенной эстетической ценности или по крайней мере обладающей ею в весьма скромной степени. Итак, я осмеливаюсь утверждать: драматический интерес — только психологическая характеристика романа, не более, хотя, разумеется и не менее. Многие со мной не согласятся. В большинстве случаев занимательный сюжет считают чуть ли не главным эстетическим фактором произведения.

Иными словами, чем больше в нем действия, тем лучше. Я же полагаю наоборот: поскольку действие — чисто механический элемент, в эстетическом плане оно — балласт, который должен быть сведен к минимуму. Но, в отличие от Пруста, я уверен, что этот минимум все-таки необходим.

Данная тема выходит за рамки теории романа и искусства в целом, достигая поистине исполинских масштабов в философии. Я помню, как сам не раз обращался к этой проблеме и так или иначе разбирал ее в университетских лекциях.

В сущности, речь идет о противоположности и взаимосвязи между действием и созерцанием. Известны два исключаяющих друг друга типа людей. Одни склонны к чистому созерцанию, другие стремятся участвовать, действовать, занимать ту или иную позицию. Мы познаем мир лишь постольку, поскольку его созерцаем. Интерес завлакивает сознание туманной пеленой и, понуждая нас к выбору, оставляет в тени одно, одновременно проливая избыток света на другое. Наука прежде всего стремится к созерцанию, задаваясь целью дать чистое отражение многоликого Мироздания, тогда как искусство дарит удовольствие от созерцания.

Итак, созерцание и интерес — две противоположные формы сознания, в принципе исключаящие друг друга. Вот почему человек действия — обыкновенно слабый или вообще никуда не годный мыслитель, а идеал мудреца, например в учении стоиков, в том, чтобы быть совершенно независимым от окружающего и, словно недвижимая гладь лагуны, бесстрастно отражать небесные облака.

Но столь радикальное противопоставление, как и всякий радикализм, — утопия геометрического Разума. Чистого созерцания нет и быть не может. Подходя к Мирозданию без определенного интереса, мы не в состоянии вообще что-либо как следует увидеть: число предметов, с равным правом рассчитывающих на наше внимание, бесконечно. Когда у нас нет оснований смотреть в какую-то одну сторону, уделять наибольшее внимание чему-нибудь одному, наш взор неизбежно блуждает туда и сюда, равнодушно, без порядка и перспективы скользя по просторам Вселен-

ной, не в силах ни на чем остановиться. Порой забывают общеизвестную истину: чтобы видеть, нужно смотреть, а для этого необходимо бросить взор, иными словами, обратить внимание. Чистое созерцание беспристрастно: взор лишь отражает образ действительности, исключая самого субъекта из его создания или искажения. Однако теперь мы знаем, что через созерцание, в качестве его неизбежной предпосылки, действует механизм внимания. Это он правит взглядом изнутри и, исходя из глубинных основ личности, придает всему перспективу, форму и иерархию. Итак, мы обращаем внимание не на то, что видим, а, наоборот, видим лишь то, на что обращаем внимание. Внимание — психологическое а priori<sup>11</sup>, действующее в силу реальных предпочтений, иначе говоря, интересов.

Новая психология вынуждена перевернуть традиционный порядок способностей мышления. Схоласт, как и грек, утверждал: *ignoti nulla cupido* — неизвестное не манит, не интересует. На самом деле, наоборот, мы хорошо знаем лишь то, что нам в какой-то степени важно, точнее, что заведомо интересно. Возможность интереса к неведомому — вот парадоксальная проблема, в решение которой я попытался внести ясность в работе «Введение в теорию ценностей»<sup>12</sup>.

Здесь не место входить в разбор столь сложной задачи. Пусть каждый сам вспомнит, когда он максимально расширил свое познание мира. Ясно одно: отнюдь не тогда, когда задавался целью просто смотреть. Зорче всего видишь не тот пейзаж, которым любишься во время туристской прогулки. Турист в конечном счете ничего не знает как следует. Он равнодушно окидывает скучающим взором внешнюю панораму городских или сельских видов, ни во что не вникая, не стремясь захватить силой хотя бы малую толику чарующей красоты. И, однако, на первый взгляд кажется, что турист, занятый исключительно созерцанием, добудет самый богатый трофей разнообразных сведений. На противоположном полюсе — крестьянин, вступающий с природой в сугубо заинтересованные отношения. И все-таки, кто хоть раз путешествовал по родному краю, не раз удивлялся, до какой степени сельские жители не знают своей местности. Из всего окружающего

крестьянину известно лишь то, что непосредственно затрагивает его интерес земледельца.

Итак, ситуация оптимальная для познания, другими словами, для усвоения максимума объективных элементов наивысшего качества, лежит где-то между чистым созерцанием и неотложным интересом. Известный жизненный интерес, не слишком определенный и глубокий, должен организовывать наше созерцание, ограничивая, ограждая его, вооружая перспективной вниманием. Что касается природы, можно с уверенностью сказать, что *ceteris paribus*<sup>13</sup> именно охотник, точнее, охотник-любитель лучше всего знает ландшафт, вступая в плодотворное и богатое общение с его типами. Лучше всего мы знаем те города, где были влюблены. Любовь направляла наш дух на предмет наслаждения, в то же время не превращая его в сознательно избранный центр виденного.

И лучше всего запомнились нам не картины в музее, куда мы пришли, чтобы специально «на них посмотреть», а гравюра на серой стене гостиной, куда забрели совершенно случайно. И, вероятно, нам ничего не скажет концертное исполнение той самой песни, которая однажды заставила сердце трепетать, когда, бредя по улице и думая о своем, мы вдруг слышали голос слепого музыканта. Без сомнения, подлинное назначение человека не в созерцании. Вот почему наивно думать, будто для того, чтобы созерцать, нужно просто начать это делать, иными словами, превратить созерцание в исходный акт. Нет. Только отведя созерцанию второстепенную роль, только вооружась динамизмом определенного интереса, мы, возможно, обретаем оптимальную способность познания, восприятия окружающего.

В противном случае первый же человек, оказавшийся пред лицом Мироздания, охватил бы его своим взором, узрел бы его целиком. На самом деле Вселенная открывается постепенно, круг за кругом и каждая жизненная ситуация, стремление, интерес, потребность служат как бы особым органом, посредством которого человек исследует некую часть своего окружения.

Итак, конкретные интересы, предпочтения, потребности, чувства — все, что изначально представлялось препятствием для чистого созерцания, есть его необхо-

димая предпосылка. Любая человеческая судьба, если она до конца не искалечена, — это уникальный аппарат наблюдения, целая обсерватория, которая неповторима, пусть даже чья-то другая кажется лучше. Самая незаметная, горькая жизнь может иметь высокое теоретическое значение, смысл, незаменимый никаким другим (хотя только определенные типы существования представляют условия для наилучшего познания).

Оставив столь сложные темы, ограничимся выводом: созерцание существует лишь благодаря минимуму действия. Поскольку романная флора и фауна вымышлены, автор должен внушить нам известный воображаемый интерес, увлечение, которые станут динамической основой, перспективой видения. Чем больше развивалась психологическая проницательность читателя, тем быстрее утолялась его страсть к драматизму. Современный романист уже не в состоянии выдумать увлекательный длинный сюжет. На мой взгляд, в этом нет ничего страшного. Толики драматизма и напряжения вполне достаточно. Но эта толика совершенно необходима. Пруст доказал необходимость движения, создав роман, разбитый параличом.

#### РОМАН КАК «ПРОВИНЦИАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ»

Итак, поставим все на свои места: действие, сюжет не субстанция романа, а его чисто механическая основа, внешний каркас. Суть жанра (я говорю лишь о современном романе) не в том, что происходит, а в том, что вообще несводимо к этому «происходить» и заключается в чистом «жить»: в жизни, бытии, присутствии персонажей, взятых вместе, в их обстановке. И вот косвенное тому подтверждение: в лучших романах запоминаются не происшествия или события, а их участники. Заглавие книги звучит словно имя города; где прожил какое-то время: слыша его, тотчас же вспоминаешь климат, своеобразный городской запах, особый говор жителей, типичный ритм существования. И лишь потом случайно на ум приходит какая-нибудь конкретная сцена.

Поэтому ошибочно думать, будто романист должен прежде всего сочинить «действие». Годится любое. Классическим примером независимости читательского



удовольствия от сюжета служит для меня одна книга Стендаля, которую автор так и не дописал до конца и которая неоднократно издавалась под разными заглавиями: «Люсьен Левен», «Зеленый охотник»<sup>14</sup> и т. д. Написано не так мало, и тем не менее перед нами ничего не происходит. Некий молодой офицер, прибыв в столицу департамента, влюбляется в даму из высшего провинциального света. Мы свидетели постепенного созревания великого чувства в том и в другом персонаже. Вот и все. Текст обрывается, не дойдя и до завязки. И тем не менее мы чувствуем, что могли бы и дальше бесконечно листать страницы, посвященные этому уголку Франции, этой даме — легитимистке, этому молодому военному в мундире амарантового цвета.

А разве нужно что-то иное? Да и к чему тут еще какие-то невероятные, «интересные» приключения! В романе просто не может быть ничего подобного (не говорю здесь о повестях с продолжением, о научно-приключенческих рассказах в стиле По, Уэллса и т. п.). Жизнь не что иное, как повседневность, и не по ту ее сторону, в невероятном, берет начало особая прелесть романа, а именно по эту, в обыкновенном чуде простого мгновения\*. Чтобы пробудить интерес к роману, автор должен не расширять наш повседневный горизонт, а, наоборот, максимально сузить его. Объяснюсь.

Если под «горизонтом» понимать круг людей и событий, составляющих мир каждого человека, то легко впасть в заблуждение, вообразив, что, с одной стороны, есть широкие, богатые, разнообразные горизонты (и именно они по-настоящему интересны), а с другой — настолько унылые и узкие, что ими никак невозможно заинтересоваться. Девушка из *comptoir*<sup>15</sup> считает, что ее мир гораздо менее драматичен, чем мир

\* Возведение повседневного в высокий эстетический ранг, при строгом исключении всего чудесного, — основной различительный признак, характеризующий жанр «романа» в том смысле слова, в котором я здесь употребляю его. Надеюсь, читатель не обманется случайной языковой двусмысленностью, допускающей использование одного и того же термина и для рыцарского романа, и для полной его противоположности — «Дон Кихота». В сущности, чтобы определить жанровые признаки романа в самом современном смысле слова, достаточно ответить на вопрос: на чем может основываться эпическое произведение, которое самой своей формой исключает все необычное и чудесное?

герцогини: на самом же деле герцогиня так же тоскует в своем ослепительном дворце, как и романтически настроенная буфетчица в убогой, темной клетушке. Жизнь герцогини — такая же повседневность, как всякая другая.

Все как раз наоборот. Нет горизонта, который сам по себе, по своему содержанию был бы особенно занимателен. Любой горизонт, широк он или узок, светел или темен, весел или уныл, может вызвать интерес. Надо лишь сделать так, чтобы он стал условием нашей жизни. Жизненная сила настолько щедра, что даже в мертвой пустыне находит место для роста и размножения. Мы, горожане, уверены, что умрем от тоски где-нибудь в глуши. Но, если судьба нас туда действительно забросит, вскоре мы обнаружим, что малопомалу начинаем проявлять интерес к местным мелким интригам. Что-то в этом роде происходит с восприятием женской красоты мужчинами, попавшими на Фернандо-По<sup>16</sup>. Прибыв туда, они видеть не могут туземных женщин, но через какое-то время негритянки — буби — кажутся им принцессами из Вестфалии<sup>17</sup>.

На мой взгляд, всё это имеет прямое отношение к проблемам романа. Стратегия автора — изъять читателя из горизонта реальности, поместив в небольшой, замкнутый воображаемый мир, составляющий внутреннее пространство романа. Короче говоря, писатель должен «переселить» читателя, пробудить в нем интерес к выдуманному герою, которые, несмотря на всю свою привлекательность, никогда не столкнутся с людьми из плоти и крови, требующими внимания в жизни. С моей точки зрения, великая тайная цель романиста — превратить каждого читателя во временного провинциала. Вот почему выше я утверждал: вместо того чтобы расширять читательский горизонт, автор должен его сужать, ограничивать. Это единственная возможность вызвать у читателя интерес к происходящему.

Повторяю, нет горизонта, интересного содержанием. Любой интересен исключительно своей формой, формой горизонта, то есть целого мира. И микрокосм и макрокосм в равной степени космосы; они различаются между собой лишь длиной радиуса. Но для обитателей каждого из миров этот радиус абсолютен.

Вспомним гипотезу Пуанкаре, вдохновившую Эйнштейна: «Если бы наш мир сжался и уменьшился в размерах, все в нем для нас осталось бы без перемен»<sup>18</sup>.

Отношение между горизонтом и интересом, то, что любой горизонт будит к себе свой интерес, есть жизненный закон. И именно он в эстетическом плане создает возможность романа.

На этот закон опираются определенные жанровые принципы.

### ОБОСОБЛЕННЫЙ МИР

Что мы чувствуем, закрывая великий роман? Слово очнувшись от иной жизни, мы вдруг покидаем мир, который никак не сообщается с нашим, реальным. Без всякого перехода, именно потому, что между ними нет никакой связи, мы попадаем из одного мироздания в другое. Мы только что были в Парме — с графом Моска, Сансеверино, Клелией, Фабрицио<sup>19</sup>: жили их жизнью, тревогами, в одном с ними времени и пространстве, и вот мы вновь в своей комнате, в кругу привычных дел и забот. Странное чувство! Внезапный шквал воспоминаний то и дело уносит нас вновь в бушующую стихию романа, и тогда, борясь с волнами, нам волей-неволей приходится плыть назад, к берегу повседневного. Посторонний, взглянув на нас в такую минуту, непременно поймает наш растерянный взгляд потерпевших крушение.

Роман — литературное произведение, производящее подобный эффект. Это особый вид современного искусства, наделенный волшебной, неборимой и несравненной мощью. И все, что не способно оказать такого воздействия, заведомо плохо, несмотря на какие-либо другие достоинства. О великая, животворная сила, дарующая свободу, радость бесчисленных воплощений, расширяющая границы нашего мира!

Но для достижения своей цели автор, во-первых, должен заманить нас в замкнутый мир романа, а во-вторых, отрезать пути к отступлению. Первое просто: достаточно легкого внушения — и мы уже у ворот вымысла, предусмотрительно распахнутых романистом. Второе труднее. Автору нужно создать замкнутое

пространство — без окон и щелей, — так чтобы изнутри был неразличим горизонт реальности. А как же иначе! Когда перед глазами огромный подлинный мир, а нам предлагают малый вымышленный мирок, с его проблемами и заботами, тревогами и страстями, мы вряд ли сделаем выбор в пользу последнего. Разве можно любоваться пейзажем живописца в настоящем саду? Нарисованный сад цветет лишь в полумраке гостиной, пробивая в серой стене яркую брешь, сквозь которую сияет воображаемый полдень.

Настоящий романист не только умеет забывать о реальности, лежащей за гранью произведения, — он заставляет забыть о ней и читателя. Пусть писатель, называющий себя «реалистом», творит вселенную своего романа из самого что ни на есть реального материала, но едва мы переселились в созданный им мир, подлинная действительность перестает занимать нас.

Ясно, нежизнеспособен любой роман, чей создатель преследовал какую бы то ни было побочную цель, будь то политика, идеология, аллегория или сатира. Всякая деятельность подобного рода несовместима с иллюзией, но, напротив, находится в тесной связи с горизонтом реальных поступков каждого человека. Касаться таких вопросов — все равно что выталкивать нас наружу из вымышленного замкнутого пространства, обрекая на живую и тесную связь с абсолютным миром, в котором протекает наша подлинная жизнь. Какое мне дело до судеб вымышленных героев, если автор заставляет меня столкнуться со сложной проблемой моей собственной политической или философской судьбы!

Задача романиста — притупить у читателя чувство действительности, под гипнозом заставив его вести мнимое существование.

Вот источник глубокого противоречия, заключенный в так называемом «историческом романе». Силясь придать вымышленному космосу черты исторической достоверности, этот жанр неизбежно рождает конфликт между двумя горизонтами, каждый из которых требует определенного настроения нашего зрительного аппарата. В результате нам приходится то и дело менять точку зрения. Читатель не в состоянии одновременно смотреть предложенный ему романистом

сон и предаваться строгим историческим размышлениям. На каждой странице он в замешательстве: и события и действующие лица можно с равным правом отнести и к вымыслу и к истории. В последнем случае все приобретает мнимый, условный характер. Попытка сделать взаимопроницаемыми два мира приводит к их взаимоуничтожению; поневоле приходишь к выводу: писатель либо искажает историю, слишком приближая ее к нам, либо снижает эстетическую ценность романа, слишком удаляя его в абстрактный план исторической истины.

Обособленность лишь та форма, которую обретает в романе императив любого искусства: довлеть самому себе. Вот что смущает незрелые умы и робкие души! Ничего не поделаешь, таков суровый закон: всякая вещь лишь то, что она есть, и только. Находятся, однако, люди, желающие быть всем сразу. Не довольствуясь тем, что они художники, они хотят вдобавок быть политиками, вождями, правителями или воображают себя пророками, глашатаями божественной мудрости, властителями человеческих дум! То, что они предъявляют так много требований к себе лично, еще полбеды; хуже, что их ненасытное честолюбие требует ото всего на свете той же многоликости. И совершенно напрасно. Искусство мстит всякому, кто желает быть больше чем художником, не давая своим творениям стать хотя бы произведениями искусства. Так, политика поэта лишь наивный, беспомощный жест.

Эстетика романа требует создания замкнутого мира, неподвластного влиянию внешней реальности. Именно поэтому роман не может одновременно быть философией, политическим памфлетом, социологическим исследованием или проповедью. Он только роман, и его замкнутое внутреннее пространство существует лишь в своих пределах, не переходя во что-либо ему внеположное. Так, если нам, спящим, захочется перенести реальный предмет в круг наших грез, стоит потянуться за ним — и все сновидение бесследно исчезнет. Во сне наша рука — тень, бессильная удержать даже розовый лепесток. Два отделенных друг от друга мира настолько непроницаемы, что гибнут от малейшего соприкосновения. В детстве мы не раз тщетно пыта-

лись дотронуться пальцем до радужного мира внутри мыльного пузыря. Невесомый, парящий в воздухе космос внезапно взрывался, оставив на мостовой мыльную каплю.

Безусловно, после того как мы очнулись от сладкого сомнамбулического сна, роман способен будить в нас всевозможные жизненные отклики. Но это не важно. Символика «Дон Кихота» не заключена в самом романе, а строится нами извне в ходе размышления о прочитанном. Религиозные и политические взгляды Достоевского не имеют в его книгах прямого, непосредственного смысла: они такие же плоды вымысла, как и внешность героев или их бурные страсти.

Романист, взгляни на врата флорентийского баптистерия работы Лоренцо Гибerti! В череде небольших, заключенных в рамку рельефов здесь пред тобой — все Творение: люди, звери, плоды, дома... Бескрайняя радость — вот что испытывал скульптор, создавая одну за другой эти формы. Мы и поныне чувствуем трепетный восторг, с которым гениальная рука ваяла крутой лоб овна, внезапно явленного Аврааму в миг жертвоприношения, округлость яблока, хижину вдалеке. Подлинный романист — это рассказчик, без усталости выдумывающий людей и события, слова и страсти, творец, без остатка изливающий всего себя в раскаленную форму романа; это личинка, которая тклет свой волшебный кокон и, позабыв о покинутом мире, неустанно отделяет собственное жилище, плотно запечатывая все щели, пропускающие свет и воздух реального.

Или, романист — это попросту тот, кто заинтересован в воображаемом мире больше, чем в каком-либо ином. Автор, равнодушный к сотворенному им мирозданию, никогда не сможет заинтересовать им других. Романист — чудесный сновидец, способный погрузить в свои дивные сны и нас, читателей.

#### ВАЖНЫЕ ПУСТЯКИ

То, что я называю замкнутостью, яснее всего проступает при сравнении романа с лирикой. Лирическое чудо царит над реальностью, словно фонтан

над зеленью луга. Лирику созерцают извне, как статую или греческий храм. Она не вступает в конфликт с реальностью, а, скорее, приобретает особое очарование по контрасту с ней, с олимпийской невозмутимостью являя миру наготу своей ирреальности. Напротив, на роман мы смотрим исключительно изнутри, как, впрочем, и на окружающий мир, поскольку каждый в силу непреложного метафизического закона ощущает себя его центром в любое жизненное мгновение. Наслаждаясь романом, мы должны быть окружены им со всех сторон, отнюдь не воспринимая его как некий предмет в ряду прочих. Именно потому, что это «реалистический» жанр, он абсолютно несовместим с окружающей реальностью. Строя собственный внутренний мир, роман неизбежно уничтожает мир внешний.

Вот решающее условие, все остальные направлены на его соблюдение, подчинены одной-единственной задаче — создать обособленное пространство. Например, необходимость непосредственно представлять героев, а не рассказывать о них связана с тем, что романист должен заслонить реальный мир вымышленным. Чтобы скрыть от глаз какой-то предмет, нужно попытаться заслонить его. В отличие от живых призраки не отбрасывают теней и не заслоняют собой мироздания. По этим двум приметам обитатели загробного мира судят о реальности спускающегося к ним Данта. Миссия писателя не описывать героев или обуревающие их чувства, а явить их нам, чтобы, присутствуя во плоти, они закрыли от нас реальность.

Подобного результата можно добиться лишь избытком подробностей. Автор способен отгородить читателя от внешнего мира, только взяв его в плотное кольцо тонко подмеченных деталей. Да и вся наша жизнь разве не бесконечная череда пустяков? Не так трудно убедить себя в том, что не спишь, — довольно ущипнуть себя. Роман — сон, где нам приснился такой щипок.

Все чрезмерное лишь оттеняет забытую норму. Пруст, выходя в своих творениях за пределы мыслимого богатства подробностей, заставляет вспомнить: все замечательные романы содержат огромное (хотя и не до такой степени) количество пустяков. Книги Сервантеса, Стендаля, Диккенса перенасыщены подробностями.

ми. Во всех них — такое число точно подмеченных мелочей, что мы просто не в состоянии удержать их в памяти. Мало того, читатель твердо уверен: за каждой сообщенной деталью стоит немало других, которые писатель как бы вынес за скобки. Великие романы — это возведенные мириадами мельчайших полипов коралловые рифы, чья кажущаяся хрупкость способна выдержать натиск морских валов.

Вот почему романисту лучше всего писать лишь о том, что он действительно знает. Это позволяет ему творить *ex abundantia*<sup>20</sup>. Если писатель мнит себя знатоком, а сам спотыкается на каждом шагу, — пусть отложит перо.

Посмотрим правде в глаза. Роману недостаточно крылатого вдохновения. Следует признать со всей прямотой: великие книги, и поныне доставляющие нам радость, непросты для восприятия. Поэт легко пускается в путь, взяв лиру под мышку. Романист трогается с места, только тщательно упаковав весь свой немислимый скарб, словно бродячий цирк или цыганский табор. На его плечах — *atrezzo*<sup>21</sup> целого мира.

### УПАДОК И СОВЕРШЕНСТВО

Здесь и пролегают границы романа, как бы обозначая на его континенте уровень моря, над которым возвышаются прочие признаки, задающие минимальную и максимальную высоту произведений.

Подробности, входящие в ткань романа, крайне разнообразны. Это и общие мысли, которыми день ото дня руководствуется обыватель, и те ценнейшие наблюдения, которые можно добыть, лишь нырнув в глубинные слои жизни. Качество подробностей зависит от уровня книги. Подлинный романист не ограничивается внешним, общим представлением героев, а как бы погружается в каждого из них и вновь всплывает на поверхность, зажав в руке драгоценные жемчужины. Именно поэтому его не понимает средний читатель.

На заре жанровой эволюции различие между хорошими и плохими романами было невелико. Поскольку еще ничего не было сказано, и в тех и в других речь шла лишь о самом необходимом. Теперь, в великую



пору упадка, это различие увеличилось. Тем самым появилась прекрасная, хотя и трудно осуществимая возможность создать шедевр. Только незрелый ум способен считать, что эпоха упадка — время во всех отношениях неблагоприятное. Напротив, подлинные шедевры были плодами упадка, когда накопленный опыт до крайности обострял творческие способности. Упадок жанра, как и упадок расы, гибелен лишь для людей и произведений среднего типа. И хотя ближайшее будущее искусства и мировой политики (но не науки и философии) видится мне в мрачном свете, я, исходя из вышеуказанных соображений, думаю, что роман относится к числу тех немногих человеческих предприятий, где еще можно достичь многого. Вероятно, будущие романы превзойдут предшественников. Все говорит о том, что как регулярное жанровое производство, как пригодное к эксплуатации месторождение роман себя исчерпал. Однако на большой глубине таятся скрытые жилы, которые, должно быть, содержат тончайшие образцы породы. Удел избранных духом — вести там свой смелый поиск, прокладывая в недрах земли новые ходы.

Высшей красоты — а это почти всегда красота последней поры — роман еще не достиг. Ни его форма (структура), ни его материал еще не извели окончательной отделки. Что до материала, спешу указать на одно обстоятельство, дающее повод для оптимизма.

Материал романа — психология воображения. Последняя развивается наравне с двумя своими сестрами — научной психологией и обыденной психологической интуицией. За последние пятьдесят лет в Европе знания о человеческой душе развивались необыкновенно стремительно. Возникла научная психология, и уже первые ее шаги превзошли все ожидания. Одновременно получила развитие тонкая способность чувствовать, постигать собственный внутренний мир и своего ближнего. Неудача романа у нынешнего читателя во многом обусловлена уровнем современных психологических знаний, накопленных в научной и стихийной форме. Авторы, еще вчера считавшиеся гениальными, сегодня кажутся наивными, неумелыми — читатель начинает превосходить писателя в психоло-

гии. (Быть может, этим и объясняется европейский политический кризис, последствия которого будут куда серьезнее и опаснее его нынешних проявлений. Кто знает, не зиждется ли пока существование государства современного типа лишь на непроходимой психологической глупости граждан?)

Другой симптом того же порядка — скука при чтении классиков исторической мысли. Психологические мотивировки, выдвигаемые в их сочинениях, только раздражают наш, по-видимому, более тонкий вкус, оставляя ощущение чего-то неудобоваримого и сумбурного.

Неужели роман и история не поставят достижений психологии себе на службу? Человечество всегда удовлетворяло свои потребности, как только они делались ясными и конкретными. Без преувеличения можно сказать: у истоков самых сильных интеллектуальных переживаний, которые нам сулит будущее, стоят помимо философии история и роман.

### ПСИХОЛОГИЯ ВООБРАЖЕНИЯ

Эти заметки могут продолжаться до бесконечности, поэтому необходимо самым решительным образом положить им предел. Следующий шаг будет роковым. До сих пор я старался держаться в рамках широких обобщений, всячески избегая конкретных примеров. В эстетике, как и в морали, единственная роль общих принципов — служить границей, за которой оставляют частные случаи. Безусловно, в решении такого рода задач — немалый соблазн для исследователя, который, однако, должен ясно понимать, что вступает в область поистине беспредельного. Итак, пока еще не поздно остановиться, нужно сделать это не медля.

И все-таки не могу удержаться от последней реплики.

Как я уже сказал, материалом романа является прежде всего психология воображения. Но что это значит, в двух словах не объяснить. Обыкновенно считают, что психология, как и экспериментальная физика, опирается исключительно на факты. Тогда романисту остается лишь наблюдать, копировать человеческие души, как они есть. Иными словами, нельзя

воображать, выдумывать психологические миры, как геометрические фигуры. На самом деле удовольствие от чтения романов совершенно иного свойства.

Представляя психологический процесс, романист отнюдь не добивается, чтобы мы восприняли его описание как ряд фактов,—кто может поручиться за их реальность? Наоборот, автор пробуждает нашу способность непосредственного представления—сродни той, что позволяет мыслить математически.

И не надо меня уверять, будто описание психологического процесса тем лучше, чем ближе оно к конкретным случаям из жизни. Не хватало еще романисту опираться на случайный опыт того или иного читателя! Вспомним: особое очарование Достоевского—именно в невероятных характерах его героев. Вполне возможно, какой-нибудь севильский читатель никогда не сталкивался с людьми, напоминающими тревожной, бунтующей душой семью Карамазовых. Однако независимо от впечатлительности такого читателя душевная механика героев Достоевского предстает ему столь же неизбежной и очевидной, как доказательство геометрической теоремы, где рассматриваются никем не виданные тысячеугольники.

Подобно математике, психология обладает априорной очевидностью воображаемого построения. Где известны только физические законы и не действуют законы воображения, вообще нельзя ничего построить: итог неизбежно оказывается пустым, бессмысленным, неопределенным капризом. Только крайним невежеством можно объяснить чудовищный вывод, будто психология романа тождественна обыденной психологии. Столь убогое понимание обыкновенно именуют реализмом. Здесь не место входить в разбор данного термина, до того неопределенного, что я всегда употребляю его в кавычках, тем самым выражая к нему недоверие. И как не усомниться в безусловных изъянах понятия, если его нельзя применить даже к тем книгам, которые, по-видимому, сами вызвали его к жизни? Даже если бы герои романов существовали на самом деле, читатель никогда бы не согласился считать их реальными: слишком они отличаются от окружающих. Романским душам незачем походить на реальные. Разумеется, в числе прочего роман способен давать психо-

логические истолкования реально существующим социальным кругам и типам, однако эта второстепенная черта — только одна из пикантных подробностей жанра. (Я оставляю открытым вопрос, почему роман способен вобрать в себя столько посторонних искусству элементов.) В роман входит практически все — наука, религия, риторика, социология, эстетика, — однако все это и многое другое, заполнив объем романного тела, в конечном счете теряет непосредственное, прямое значение. Другими словами, в романе можно обнаружить любую социологию, но сам роман не может быть социологическим. Удельный вес посторонних элементов в произведении зависит исключительно от способности автора растворить их в атмосфере романа. Но это вопрос частный, и я спешу от него отстраниться.

Отмеченная способность творить духовную фауну будет, по всей вероятности, главной пружиной романов будущего. Все говорит об этом. Интерес, вызываемый внешней механикой сюжета, все неизбежнее сходит на нет. Тем лучше: это позволяет подчинить роман интересам более высокого порядка — внутренней механике персонажей. Будущее жанра, на мой взгляд, в придумывании не «действий», а интересных душ.

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таковы размышления, поводом для которых послужила одна из статей Барохи. Повторяю, я не ставил задачей обучать тех, кто более меня сведущ в этих вопросах. Не исключено, что все сказанное — чистое заблуждение. Это не так важно, поскольку у меня есть надежда, что мои заметки воодушевят молодых писателей, серьезно относящихся к делу. Быть может, они начнут искать те потаенные возможности, которыми еще богата уже достаточно древняя судьба романа.

Несомненно одно: им не найти бесценных подземных сокровищ, если, сядя за свой роман, они не испытывают глубокого ужаса. От тех же, кто так и не осознал всей тяжести положения, в котором оказался этот литературный жанр, я ничего не жду.

## ИСКУССТВО В НАСТОЯЩЕМ И ПРОШЛОМ

## I

Выставки иберийских художников могли бы стать исключительно важным обновением для нашего искусства, если бы удалось сделать их регулярными, несмотря на вполне вероятные разочарования, которые могут их сопровождать. Действительно, нынешняя выставка, как мне представляется, бедна талантами и стилями, если, разумеется, не иметь в виду вполне зарекомендовавшее себя искусство зрелых художников, дополняющее творчество молодых именно с содержательной стороны. Однако известная скудость первого урожая как раз и делает настоятельно необходимым систематическое возобновление экспозиций новых произведений. До самого последнего времени уделом «еретического» живописного искусства было существование в замкнутом кругу творческих поисков. Художникам-одиночкам, не признанным в обществе, противостоял массив традиционного искусства. Сегодня выставка соединила их и они могут чувствовать большую уверенность в успехе своего дела; вместе с тем каждый из них и в пределах этой целостности противостоит со своими взглядами представлениям других, так что они сами испытывают прямо-таки паническую боязнь общих мест в своем искусстве и стремятся довести до совершенства инструментарий своей художественной интенции. Что касается публики, то со временем она сумеет приспособить свое восприятие к феномену нового искусства и благодаря этому осознать драматизм положения, в котором пребывают музы.

Разумеется, произойдет это не сразу. Положение настолько сложно и парадоксально, что было бы несправедливо требовать от людей, чтобы они поняли это вдруг и в полной мере. Чтобы прояснить ситуацию, мне придется прибегнуть также к парадоксальному

суждению. Я должен буду утверждать, что по-настоящему современным является такое искусство, которое не является искусством; из признания этого необходимо исходить, если мы сегодня намерены создавать подлинное искусство и наслаждаться им. Эта мысль может показаться трудной для понимания, поэтому попытаемся, как говорят математики, развернуть ее. Начнем с того, что почти каждая эпоха обладала искусством, адекватным ее мироощущению и, следовательно, современным ей, поскольку в большей или меньшей степени она наследовала искусство предшествовавшего времени. Подобное положение дел представляло значительные удобства для каждого очередного этапа истории прежде всего потому, что традиционное искусство со всей определенностью говорило новому поколению художников, что ему следовало делать. Например, новорожденному искусству предлагалось разрабатывать какую-либо невыявленную и нереализованную грань предшествовавших художественных стилей. Работа в указанном направлении была равнозначной сохранению традиционного искусства во всей его полноте. Иными словами, речь идет об эволюции искусства и об изменениях в нем, происходивших под воздействием непрерываемой силы традиции. Новое и современное искусство казалось совершенно очевидным по крайней мере как интенция и легко входило в живую связь с формами прошлого искусства. Это были счастливые времена, поскольку принцип нового искусства не вызывал никаких сомнений; более того, в такие времена современным считалось все или почти все искусство. Например, лет тридцать назад казалось, что полнотой настоящего обладает творчество Мане, но только когда он, первым среди других, перенес в свое искусство особенности живописного мастерства Веласкеса<sup>1</sup>, его собственная живопись получила резко выраженный современный вид.

Сейчас положение иное. Если бы кто-нибудь, пройдя по залам Выставки иберийских художников, сказал: «Не берусь утверждать, что все это ничтожно, однако я не вижу здесь искусства», то я не колеблясь ответил бы ему: «Вы правы, все это лишь ненамного больше, чем просто ничто. Во всяком случае, это еще не искусство. Но скажите мне, многого ли можно было

ожидать от этой выставки? Представьте, что вам двадцать пять лет и в ваших руках дюжина кистей,—как вы распорядились бы ими?» Допустим, что мой собеседник — человек думающий; в этом случае он, скорее всего, предпочел бы два варианта ответа: повел бы речь об имитации какого-либо художественного стиля прошлого, и это позволило бы мне утверждать, что собственно современных стилей не существует, или, что вероятнее, извлек бы из запасников памяти название какой-нибудь единственной картины — наследницы традиции как примера освоения некоей до нее не освоенной области в многоликом мире традиционного искусства. Если бы он не высказался ни в первом, ни во втором смысле, пришлось бы соглашаться с теми, кто утверждает, что традиция исчерпала себя и что искусство должно искать другую форму. Решать эту задачу должны молодые художники. У них еще нет искусства, они лишь заявляют о своем намерении его создавать. Собственно, это и имелось в виду, когда я утверждал, что подлинное искусство стремится не быть традиционным, ибо искусство, претендующее сегодня на то, чтобы считаться совершенным и полномасштабным художественным явлением, на самом деле оказывается полностью антихудожественным именно как повторяющее прошлое искусство.

Могут сказать, что если у нас нет собственно современного искусства, то остается искусство прошлого, способное удовлетворить наши эстетические вкусы. С этим трудно согласиться. Как можно наслаждаться искусством прошлого, если отсутствует необходимым образом связанное с ним современное искусство. Живой интерес к живописи прошедших времен всегда был обязан новому стилю: будучи производным от нее, этот стиль ей самой придавал новое значение, как это имело место в случае Мане — Веласкеса. Другими словами, искусство прошлого остается искусством в собственном смысле в той мере, в какой оно является также и современным искусством, то есть в какой мере оно все еще является плодотворным и новаторским. Превратившись же в просто прошедшее, искусство больше не воздействует на нас, строго говоря, эстетически; напротив, оно возбуждает в нас эмоции «архе-

ологического» свойства. Справедливости ради скажем, что подобные эмоции тоже могут доставлять великое наслаждение, однако едва ли способны подменить собственно эстетическое наслаждение. Искусство прошлого не «есть» искусство, оно «было» искусством.

Понятно, что причину отсутствия у современной молодежи энтузиазма по отношению к традиционному искусству следует искать не в немотивированном пренебрежении к нему. Если не существует искусства, которое можно было бы рассматривать как наследующее традиции, то и в венах нынешнего искусства не течет кровь, которая могла бы оживить и сделать привлекательным для нас искусство прошлого. Это последнее замкнулось в себе, превратившись тем самым в обескровленное, омертвелое, бывшее искусство. Веласкес тоже превратился в «археологическое» чудо. Глубоко сомневаюсь, чтобы даже разумный человек, способный отличать одни состояния своего духа от других, вполне отчетливо смог бы осознать отличие своей, вероятно, достаточно мотивированной увлеченности Веласкесом от собственно эстетического наслаждения. Попробуйте представить себе Клеопатру, и ее привлекательный, обольстительный, хотя и смутный образ возникнет на дальнем плане вашего сознания; но едва ли кто-нибудь заменит этой «любовью» любовь, которую он испытывает к современной ему женщине. Наша связь с прошлым внешне очень напоминает ту, что объединяет нас с настоящим; на самом же деле отношения с прошлым — призрачны и смутны, следовательно, в них ничто не является подлинным: ни любовь, ни ненависть, ни удовольствие, ни скорбь.

Совершенно очевидно, что широкую публику творчество новых живописцев не интересует, поэтому нынешняя выставка должна взывать не к этой публике, а только к тем личностям, для которых искусство является постоянно возобновляющейся, живой проблемой, а не готовым решением, то есть по своему существу состязанием, беспокойством, а не пассивным наслаждением. Только такие люди могут заинтересоваться более, чем искусством в общезначимом виде, именно движением к искусству, грубым тренингом, страстью экспериментировать, ремесленничеством. Не думаю, чтобы наши молодые художники видели



в своем искусстве что-то другое. Тот, кто полагает, будто для нашего времени кубизм является тем же, чем для других времен были импрессионизм, Веласкес, Рембрандт, Возрождение и так далее, допускает, по моему, грубую ошибку. Кубизм не более чем проба возможностей искусства живописи, предпринятая эпохой, у которой нет целостного искусства. Именно поэтому характерной особенностью нашего времени является то, что сейчас рождается гораздо больше теорий и программ, чем собственно произведений искусства.

Создавать все это — теории, программы, уродливые опусы кубистов — значит делать сегодня максимум возможного. Из всех приемлемых позиций лучшая призывает покориться естественному порядку данного времени. Более того, в высшей степени нескромно и наивно думать, будто и сейчас можно создавать то, что будет нравиться во все времена. Право же, настоящее ребячество рассчитывать на якобы предстоящий нам океан возможностей и надеяться при этом на выбор наилучшей среди них, мня себя султанами, епископами, императорами. Тем не менее и сегодня встречаются умники, желающие ни много ни мало «быть классиками». Если бы речь шла о попытке подражать стилистике прошлого искусства, то об этом едва ли стоило говорить; однако, вероятнее всего, они претендуют стать классиками в будущем, а это уже нечто чрезмерное. Желание стать классическим выглядит как намерение отправиться на Тридцатилетнюю войну<sup>2</sup>.

То и другое, по моему, просто позы любителей принимать позы; им уготован конфуз, поскольку подобного рода мечтаниям противится реальность. И вообще, едва ли уместно сейчас уклоняться от видения нынешнего положения дел таким, каким оно является на самом деле, во всем его драматизме, обязанном, во-первых, отсутствию современного искусства, а во-вторых, превращению великого искусства прошедших времен в исторический факт.

По существу, нечто подобное происходит и в политике. Традиционные институты утратили дееспособность и не вызывают больше ни уважения, ни энтузиазма, в то время как идеальный силуэт новых политических учреждений, которые готовились бы оттеснить

отжившие и прийти им на смену, еще не появился перед нашими глазами.

Все это прискорбно, тягостно, печально, и от этого никуда не уйти; вместе с тем положение, в котором мы находимся, не лишено и достоинства: оно состоит в том, что все это — реальность. Попытаться понять, чем она является на самом деле, представляется по-настоящему высокой миссией писателя. Все другие начинания похвальны лишь в той мере, в какой они способствуют осуществлению главной миссии.

Как бы то ни было, говорят, что художественное прошлое не исчезает, что искусство вечно. Да, так говорят, и все же...

## II

Нередко приходится слышать, что произведения искусства вечны. Если при этом хотят сказать, что их создание и наслаждение ими включают в себя также вдохновение, ценность которого нетленна, то здесь возражать не приходится. Но наряду с этим трудно оспаривать факт, что произведение искусства устареет и умирает прежде именно как эстетическая ценность и только затем как материальная реальность. Нечто подобное случается в любви. Она всегда начинается с клятвы на века. Но вот минует миг устремленности во вневременное, начальная фаза любви исчезает в потоке времени, терпит крушение в нем и тонет, в отчаянии вздевая руки. Ибо таково прошлое: оно есть крушение и погружение в глубины. Китайцы говорят об умершем, что он «ушел в реку». Настоящее — это всего лишь поверхность, почти не имеющая толщи, тогда как глубинное — это прошлое, сложенное из бесчисленных настоящих, своего рода слоеный пирог из моментов настоящего. Сколь тонко чувствовали это греки, утверждавшие, что умирать — значит «соединяться со всеми, кто ушел».

Если бы произведение искусства, например картина, исчерпывалось исключительно тем, что представлено на поверхности холста, оно, быть может, и могло стать вечным, хотя при этом приходится учитывать факт неминуемой утраты материальной основы произведения. Однако все дело в том, что картина

не ограничивается рамой. Скажу больше, из целого организма картины на холсте находится ее минимальная часть. Сказанное в полной мере применимо и к пониманию поэтического произведения.

Как может быть такое, спросите вы, чтобы существенные составные части картины находились вне ее? Тем не менее это именно так. Картина создается на основе совокупности неких условностей и предположений, осознанных художником. Он переносит на холст далеко не все из того, что внутри него самого обусловило данное произведение. Строго говоря, из глубин сознания появляются на свет лишь самые фундаментальные данные, а именно эстетические и космические идеи, склонности, убеждения, то есть все то, в чем индивидуальное картины оказывается укорененным как в своем родовом. При помощи кисти художник делает очевидным как раз то, что не является таковым для его современников. Все прочее он подавляет либо старается не выделять.

Совершенно так же в разговоре вы раньше всего стремитесь сообщить собеседнику самые исходные, принципиальные свои послышки, поскольку без этого разговор лишился бы смысла. Другими словами, вы высказываете собеседнику только сравнительно новое и необычное, полагая, что остальное он в состоянии понять сам.

Существенно то, что эта система дееспособных для каждой эпохи предположений или представлений со временем изменяется. Причем изменяется значительно уже в пределах жизни трех поколений, сосуществующих в определенное историческое время. Старик перестает понимать молодого человека, и наоборот. Любопытнее всего то, что непонятное для одних оказывается особенно понятным для других. Для старого либерала кажется непостижимым, как это молодежь может жить несвободной, к тому же не чувствуя нужды задумываться об этом. Со своей стороны молодому человеку кажется непонятным энтузиазм старика по отношению к идеалам либерализма; у молодежи эти идеалы тоже вызывают симпатии и осознаются ими как желательные, тем не менее они неспособны зажечь в ней душевную страсть, так же как не служат вдохновению, например, таблица Пифагора или вакцина.

Дело в том, что либерал является либералом вовсе не потому, что использует концепцию либерализма для обоснования своего существования; таков же и его противник — антилиберал. Ничто глубокое и очевидное не рождается из обоснований и ими не живет. Обосновывается только сомнительное, маловероятное, то есть то, во что мы, вообще говоря, не верим.

Чем глубже, изначальное тот или иной компонент наших убеждений, тем мы меньше заняты им, попросту мы не воспринимаем его. Мы им живем, он является обоснованием наших действий и идей. Он как бы находится у нас за спиной или под ногами, подобно пяди земли, на которой стоит наша нога; мы, следовательно, не в состоянии увидеть его, а пейзажист в силу этих же причин не может перенести на холст.

О существовании духовной почвы и подпочвы мы узнаем, когда в полнейшей растерянности застываем перед новой картиной, не понимая ее. Нечто подобное имело место лет тридцать назад по отношению к полотнам Эль Греко. Желавшим постигнуть их они казались неприступными береговыми утесами, о которые разбивались намерения пристать к ним, приблизиться к пониманию этих произведений. В какой-то момент Наблюдателем также владело ощущение, будто между ним и полотнами Эль Греко разверзлась бездна; но, к счастью, одна за другой картины неожиданно стали как будто распахиваться настежь. Произошло это вследствие осознания Наблюдателем того обстоятельства, что за поверхностью холста в самом деле живут безмолвные, невыразимые, потаенные убеждения, которыми Эль Греко руководствовался, работая над своими картинами.

То, что в превосходной степени отличает произведения Эль Греко, чье творчество принципиально «подземно», характеризует в большей или меньшей степени любое произведение искусства прошедших времен. Только люди, не обладающие утонченной способностью проникаться вещами, могут думать, будто они в состоянии без особых затруднений понимать художественные творения давно минувших эпох. На самом же деле реконструкция скрытой системы предположений и убеждений, бывшей для этих творений основой, составляет содержание тяжкого труда историка или филолога...

Вовсе не каприз заставляет нас отделять искусство прошлое от сегодняшнего искусства. На первый взгляд они кажутся однородными по своей материальной основе, как, впрочем, и со стороны вызываемых ими чувств; однако уже поверхностный анализ позволяет судить о полном отличии одного и другого, при том, разумеется, условии, если исследователь не станет применять для отображения фактов одну только серую краску. Наслаждение искусством иных времен уже не является собственно наслаждением, — для него свойственна ироничность. Дело в том, что между собой и картиной мы помещаем жизнь эпохи, в которую была создана данная картина, то есть ставим человека — ее современника. От своих воззрений мы отправляемся к воззрениям иных времен и, таким образом, сами превращаемся в некую вымышленную личность: это она в нас наслаждается искусством прошлого. Подобное раздвоение личности вообще характеризует ироническое состояние сознания. Продолжив очищающий анализ этого «археологического» удовольствия, мы неожиданно обнаруживаем, что «дегустируем» не собственно произведение, а жизнь, в границах которой оно создавалось и показательным проявлением которой является. Говоря более строго, объектом нашего анализа является произведение искусства, как бы запеленутое в свою собственную жизненную атмосферу. Попытаемся прояснить сказанное на примере примитивного искусства. Называя картину тех далеких времен «примитивной», мы свидетельствуем, что относимся иронически снисходительно к душе автора произведения, душе менее сложной, чем наша. Становится понятным удовольствие, с каким мы будто бы смакуем этот в одночасье постигаемый нами способ существования, более простой, нежели наша собственная жизнь, которая кажется нам обширной, полноводной и непостижимой, ибо она втягивает нас в свое неумолимое течение, господствует над нами и не позволяет нам господствовать над ней. С точки зрения психологии нечто похожее случается в нашем общении с ребенком. Ребенок тоже не является бытием, относящимся к данному времени: ребенок есть будущее. Так вот, будучи неспособными сойтись с ним непосредственно ни на его, ни на своем уровне, мы машинально сами

как бы превращаемся в младенцев до такой степени, что бессознательно пытаемся подражать детскому лепету, придаем голосу нежные, мелодические интонации; всем этим управляет неконтролируемое стремление к подражанию.

Мне могут возразить, что в живописи минувших эпох существовали некие неподвластные времени пластические ценности, которыми якобы можно наслаждаться всегда, постоянно воспринимая их как новые и современные. Показательно в этой связи желание некоторых художников, как, впрочем, и их поклонников, сохранить какую-то часть живописного произведения как бы для восприятия ее чистой сетчаткой, иными словами, освободить ее от духовной усложненности, от того, что называют литературой или философией!

Бесспорно, литература и философия очень отличаются от пластики, однако и то и другое — все есть дух, все отягощено и усложнено духом. Тщетно было бы стремиться что-либо упростить ради избавления себя от затруднений в процессе общения с этим нечто. Ибо не существует ни чистой сетчатки, ни абсолютных пластических ценностей. То и другое принадлежит определенному стилю, им обусловлено, а стиль является производным от системы жизненно важных представлений. Поэтому любые ценности, и уж во всяком случае те из них, которые мы склонны считать неподвластными времени, представляют собой лишь минимальную часть произведений искусства иных времен, насильно оторванную, отчлененную от множества ей подобных, которые мы с такой же легкостью произвольно отодвигаем на задний план. Понятно было бы попытаться со всей определенностью выявить некие свойства известного живописного полотна, действительно представляющие собой нетленную, пережившую время красоту. Ее отсутствие настолько резко контрастировало бы с судьбой избранного нами произведения, что это явилось бы лучшим подтверждением высказанных мной на этот счет соображений.

Если что-либо из возникающего в нашу трудную и небезопасную эпоху не заслуживает осуждения, так это все то, что связывает себя с зарождающимся

в Европе страстным желанием жить не прибегая к фразе или, точнее, нежеланием видеть в фразе основу жизни. Вера в вечность искусства, благоговение перед сотней лучших книг, сотней лучших полотен—все это казалось естественным для старого доброго времени, когда буржуа почитали своим долгом всерьез заниматься искусством и литературой. Ныне же искусство не рассматривают больше в качестве «серьезного» дела, а предпочитают видеть в нем прекрасную игру, чуждую пафоса и серьезности, и посвящать себя искусству считает вправе только тот, кто по-настоящему влюблен в искусство, кто испытывает наслаждение от его непостижимых излишеств, от неожиданностей, случающихся с ним; наконец, кто сознательно и щепетильно подчиняется правилам, в соответствии с которыми делается искусство; наоборот, расхожая банальность о вечности искусства ничего не проясняет и никого не удовлетворяет. Положение о вечности искусства не представляется твердо установленным положением, которым можно пользоваться как абсолютно истинным: проблема эта в высшей степени деликатная. Пожалуй, только священникам, не вполне уверенным, что их боги существуют, простительно укутывать их удушашим туманом возвышенных эпитетов. Искусство ни в чем таком не нуждается,—ему необходим яркий полдень, точность языка и немного доброго юмора.

Попробуем проспрягать слово «искусство». В настоящем оно означает одно, а в прошедшем времени — совсем другое... Дело не в умалении достоинств искусства иных времен. Они никуда не деваются. Но даже если их превеликое множество и они на самом деле прекрасны, все равно это искусство кажется нам чем-то застывшим, монохромным, непосредственно не связанным с нашей жизнью, то есть как бы заключенным в скобки и превратившимся уже не в действительное, а в квазиискусство. Если мы воспринимаем это превращение как утрату, причиняющую боль, то только потому, что не осознаем грандиозного выигрыша, приобретаемого наряду с этой утратой. Решительно отсекая прошлое от настоящего, мы позволяем прошлому возродиться именно как прошлому. Вместо одного изме-

рения, в котором вынуждена проходить наша жизнь, то есть измерения настоящего, мы получаем два измерения, тщательно отделенные друг от друга не только в понятии, но и в чувственном восприятии. Благодаря этой операции человеческое наслаждение расширяется безгранично, поскольку по-настоящему зрелой становится историческая восприимчивость человека. Когда было принято считать, что старое и новое — одно и то же, тогда жизненный пейзаж казался монотонным. Наше сегодняшнее существование все более характеризуется множасьей до бесконечности многообразием жизненных перспектив, их подлинной бездонностью, ибо глубоким и сущностным становится наше видение мира; любой период прошлого по отношению к предшествующему периоду мы рассматриваем теперь как новое жизненное начинание. А обуславливает новое видение наше умение замечать за далеким еще более далекое, наше отречение от близорукости, от обыкновения засорять сегодняшнее вчерашним. Чисто эстетическое наслаждение, о котором можно говорить только в терминах настоящего, ныне дополняется грандиозным историческим наслаждением, стелющимся на излучинах исторического времени свое брачное ложе. Это и есть подлинное *volupté nouvelle*<sup>3</sup>, которого Пьер Луи домогался в годы своей юности.

Так что не стоит противиться тому, что здесь говорится; правильнее было бы освободиться от предубеждений и попытаться осознать проблему во всей ее многосложности. Надо избавиться от иллюзорного представления, будто положение дел в художественной области сегодня — как, впрочем, в любое другое время — зависит только от эстетических факторов. И любовь и ненависть к искусству обуславливаются всей совокупностью духовных обстоятельств времени. Так и в нашем отношении к искусству прошедших времен свой солидный голос подает то целостное представление о его исторической значимости, которое рождается в далеких от искусства зонах нашей души.

Следует ясно сознавать, что, глядя на гору, мы в состоянии видеть лишь ту ее часть, которая, как принято говорить, возвышается над уровнем моря, тогда как намного большей является масса горы, находящаяся ниже этого уровня. Так и картина открывается



зрителю не целиком, а только той своей частью, которая выступает над уровнем представлений эпохи. Картина выставляет напоказ одно только лицо, тогда как ее торс остается погруженным в поток времени, неумолимо влекущий ее в небытие.

— Таким образом, отделение искусства прошлого от искусства настоящего времени не есть дело вкуса. По существу, неспособность воспринимать Веласкеса как нечто устаревшее, а, напротив, обыкновение переживать «археологическое» удовольствие от созерцания его полотен означает одновременно также неспособность подступить к тайнам эстетического. Утверждая это, я не хочу сказать, что духовная дистанция между старыми художниками и нами всегда остается одинаковой. Например, называемый здесь Веласкес является одним из наименее «археологических» художников. Правда, добываясь до причин этого, мы обнаруживаем, что данное свойство его живописи обязано скорее ее недостаткам, чем достоинствам.

Удовольствие, рождаемое в нас восприятием искусства прошлого, является удовольствием, которое доставляет нам в большей мере жизненное, нежели эстетическое содержание этого искусства, тогда как из современного нам искусства мы воспринимаем преимущественно эстетическое, а не жизненное.

Радикальнейший отрыв прошлого от настоящего есть факт, который суммарно характеризует наше время, возбуждая при этом смутное подозрение, что именно он повинен в каком-то особенном чувстве тревоги, переживаемом нами в эти годы. Неожиданно мы ощутили себя еще более одинокими на нашей земле; мертвые умерли не в шутку, а всерьез и окончательно, и больше они ничем не смогут помочь нам. Улетучились последние остатки духа преемственности, традиции. Модели, нормы и правила нам больше не служат. Мы принуждены решать свои проблемы без активной помощи прошлого, в абсолютном актуализме, будь то проблемы искусства, науки или политики. Европейец остался одиноким, рядом с ним нет тех, кто «ушел в реку» истории; подобно Петеру Шлемиллю<sup>4</sup>, европейец потерял собственную тень. Это именно то, что случается, когда наступает полдень.

## ВОССТАНИЕ МАСС

## I. СТАДНОСТЬ (ФРАГМЕНТ)

⟨...⟩ Толпа — понятие количественное и визуальное: множество. Переведем его, не искажая, на язык социологии. И получим «массу». Общество всегда было подвижным единством меньшинства и массы. Меньшинство — совокупность лиц, выделенных особо; масса — не выделенных ничем. Речь, следовательно, идет не только и не столько о «рабочей массе». Масса — это средний человек. Таким образом, чисто количественное определение — «многие» — переходит в качественное. Это совместное качество, ничейное и отчуждаемое, это человек в той мере, в какой он не отличается от остальных и повторяет общий тип. Какой смысл в этом переводе количества в качество? Простейший — так понятнее происхождение массы. До банальности очевидно, что стихийный рост ее предполагает совпадение целей, мыслей, образа жизни. Но не так ли обстоит дело и с любым сообществом, каким бы избранным оно себя ни полагало? В общем, да. Но есть существенная разница.

В сообществах, чуждых массовости, совместная цель, идея или идеал служат единственной связью, что само по себе исключает многочисленность. Для создания меньшинства, какого угодно, сначала надо, чтобы каждый по причинам особым, более или менее личным, отпал от толпы. Его совпадение с теми, кто образует меньшинство, — это позднейший, вторичный результат особости каждого и, таким образом, это во многом совпадение несовпадений. Порой печать отъединенности бросается в глаза: именующие себя «нонконформистами» англичане — союз согласных лишь в несогласии с обществом. Но сама установка — объединение как можно меньшего числа для отъединения от как можно большего — входит составной частью в структуру каждого меньшинства. Говоря об избран-

ной публике на концерте изысканного музыканта, Малларме тонко заметил, что этот узкий круг своим присутствием демонстрировал отсутствие толпы.

В сущности, чтобы ощутить массу как психологическую реальность, не требуется людских скопищ. По одному-единственному человеку можно определить, масса это или нет. Масса — всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, «как и все», и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью. Представим себе, что самый обычный человек, пытаясь мерить себя особой мерой — задаваясь вопросом, есть ли у него какое-то дарование, умение, достоинство, — убеждается, что нет никакого. Этот человек почувствует себя заурядностью, бездарностью, серостью. Но не массой.

Обычно, говоря об «избранном меньшинстве», передергивают смысл этого выражения, притворно забывая, что избранные — не те, кто кичливо ставит себя выше, но те, кто требует от себя больше, даже если требование к себе непосильно. И, конечно, радикальнее всего делить человечество на два класса: на тех, кто требует от себя многого и сам на себя взваливает тяготы и обязательства, и на тех, кто не требует ничего и для кого жить — это плыть по течению, оставаясь таким, какой ни на есть, и не силясь перерасти себя.

Это напоминает мне две ветви ортодоксального буддизма: более трудную и требовательную махаяну — «большую колесницу», или «большой путь», — и более будничную и блеклую хинаяну — «малую колесницу», «малый путь»<sup>1</sup>. Главное и решающее — какой колеснице мы вверим нашу жизнь.

Таким образом, деление общества на массы и избранные меньшинства — типологическое и не совпадает ни с делением на социальные классы, ни с их иерархией. Разумеется, высшему классу, когда он становится высшим и пока действительно им остается, легче выдвинуть человека «большой колесницы», чем низшему. Но в действительности внутри любого класса есть собственные массы и меньшинства. Нам еще предстоит убедиться, что плебейство и гнет массы даже в кругах традиционно элитарных — характерное свойство нашего времени. Так интеллектуальная жизнь, казалось бы взыскательная к мысли, становится триум-

фальной дорогой псевдоинтеллигентов, не мыслящих, немислимых и ни в каком виде неприемлемых. Ничем не лучше останки «аристократии», как мужские, так и женские. И, напротив, в рабочей среде, которая прежде считалась эталоном «массы», не редкость сегодня встретить души высочайшего закала.

<...>

Масса — это посредственность, и, поверь она в свою одаренность, имел бы место не социальный сдвиг, а всего-навсего самообман. *Особенность нашего времени в том, что заурядные души, не обманываясь насчет собственной заурядности, безбоязненно утверждают свое право на нее и навязывают ее всем и всюду.* Как говорят американцы, отличаться — неприлично. Масса сминает все непохожее, недюжинное, личностное и лучшее. Кто не такой, как все, кто думает не так, как все, рискует стать отверженным. И ясно, что «все» — это еще не все. Мир обычно был неоднородным единством массы и независимых меньшинств. Сегодня весь мир становится массой.

Такова жестокая реальность наших дней, и такой я вижу ее, не закрывая глаз на жестокость.

## V. СТАТИСТИЧЕСКАЯ СПРАВКА

В этой работе я хотел бы угадать недуг нашего времени, нашей сегодняшней жизни. И первые результаты можно обобщить так: современная жизнь грандиозна, избыточна и превосходит любую исторически известную. Но именно потому, что напор ее так велик, она вышла из берегов и смыла все завещанные нам устои, нормы и идеалы. В ней больше жизни, чем в любой другой, и по той же причине больше нерешенного. Она уже не может придерживаться прошлого\*. Ей надо самой творить свою собственную судьбу.

Но диагноз пора дополнить. Жизнь — это прежде всего наша возможная жизнь, то, чем мы способны стать, и как выбор возможного — наше решение, то, чем мы действительно становимся. Обстоятельства и решения — главные слагающие жизни. Обстоятельства, то

\* Научимся, однако, извлекать из прошлого если не позитивный, то хотя бы негативный опыт. Прошлое не надоумит, что делать, но подскажет, чего избегать.

есть возможности, нам заданы и навязаны. Мы называем их миром. Жизнь не выбирает себе мира, жить — это очутиться в мире окончательном и неразменном, сейчас и здесь. Наш мир — это предрешенная сторона жизни. Но предрешенная не механически. Мы не пущены в мир, как пуля из ружья, по неукоснительной траектории. Неизбежность, с которой сталкивает нас этот мир — а мир всегда *этот*, сейчас и здесь, — состоит в обратном. Вместо единственной траектории нам задается множество, и мы соответственно обречены... выбирать себя. Немыслимая предпосылка! Жить — это вечно быть *осужденным на свободу*, вечно решать, чем ты станешь в этом мире. И решать без усталости и без передышки. Даже отдаваясь безнадежно на волю случая, мы принимаем решение — не решать. Неправда, что в жизни «решают обстоятельства». Напротив, обстоятельства — это дилемма вечно новая, которую надо решать. И решает ее наш собственный склад.

Все это применимо и к общественной жизни. У нее, во-первых, есть тоже горизонт *возможного и*, во-вторых, решение в выборе совместного жизненного пути. Решение зависит от характера общества, его склада, или, что одно и то же, от преобладающего типа людей. Сегодня преобладает масса и решает она. И происходит нечто иное, чем в эпоху демократии и всеобщего голосования. При всеобщем голосовании массы не решали, а присоединялись к решению того или другого меньшинства. Последние предлагали свои «программы» — отличный термин. Эти программы — по сути, программы совместной жизни — приглашали массу одобрить проект решения.

Сейчас картина иная. Всюду, где торжество массы растет, — например, в Средиземноморье — при взгляде на общественную жизнь поражает то, что политически там перебиваются со дня на день. Это более чем странно. У власти — представители масс. Они настолько всемогущи, что свели на нет саму возможность оппозиции. Это бесспорные хозяева страны, и нелегко найти в истории пример подобного всевластия. И тем не менее государство, правительство живут сегодняшним днем. Они не распахнуты будущему, не представляют его ясно и открыто, не кладут начало чему-то новому, уже различимому в перспективе. Словом, они

живут без жизненной программы. Не знают, куда идут, потому что не идут никуда, не выбирая и не прокладывая дорог. Когда такое правительство ищет самооправданий, то не поминает всеу день завтрашний, а, напротив, упирает на сегодняшний и говорит с завидной прямоотой: «Мы — чрезвычайная власть, рожденная чрезвычайными обстоятельствами». То есть злобой дня, а не дальней перспективой. Недаром и само правление сводится к тому, чтобы постоянно выпутываться, не решая проблем, а всеми способами увиливая от них и тем самым рискуя сделать их неразрешимыми. Таким всегда было прямое правление массы — всемогущим и призрачным. Масса — это те, кто плывет по течению и лишен ориентиров. Поэтому массовый человек не созидает, даже если возможности и силы его огромны.

И как раз этот человеческий склад сегодня решает. Право же, стоит в нем разобраться.

Ключ к разгадке — в том вопросе, что прозвучал уже в начале моей работы: откуда возникли все эти толпы, захлестнувшие сегодня историческое пространство?

Не так давно известный экономист Вернер Зомбарт указал на один простой факт, который должен бы впечатлить каждого, кто озабочен современностью. Факт сам по себе достаточный, чтобы открыть нам глаза на сегодняшнюю Европу, по меньшей мере обратить их в нужную сторону. Дело в следующем: за все двенадцать веков своей истории, с шестого по девятнадцатый, европейское население ни разу не превысило ста восьмидесяти миллионов. А за время с 1800 по 1914 год — за столетие с небольшим — достигло четырехсот шестидесяти. Контраст, полагаю, не оставляет сомнений в плодovitости прошлого века. Три поколения подряд человеческая масса росла как на дрожжах и, хлынув, затопила тесный отрезок истории. Достаточно, повторяю, одного этого факта, чтобы объяснить триумф масс и все, что он сулит. С другой стороны, это еще одно, и притом самое ошутимое, слагаемое того роста жизненной силы, о котором я упоминал.

Эта статистика, кстати, умеряет наше беспочвенное восхищение ростом молодых стран, особенно Соединенных Штатов. Кажется сверхъестественным, что

население США за столетие достигло ста миллионов, а ведь куда сверхъестественней европейская плодovitость. Лишнее доказательство, что американизация Европы иллюзорна. Даже самая, казалось бы, отличительная черта Америки — ускоренный темп ее заселения — не самобытна. Европа в прошлом веке заселялась куда быстрее. Америку создали европейские излишки.

Хотя выкладки Вернера Зомбарта и не так известны, как того заслуживают, сам загадочный факт заметного увеличения европейцев слишком очевиден, чтобы на нем задерживаться. Суть не в цифрах народонаселения, а в их контрастности, вскрывающей внезапный и головокружительный темп роста. В этом и соль. Головокружительный рост означает все новые и новые толпы, которые с таким ускорением извергаются на поверхность истории, что не успевают пропитаться традиционной культурой.

И в результате современный средний европеец душевно здоровее и крепче своих предшественников, но и душевно беднее. Оттого он порой смахивает на дикаря, внезапно забредшего в мир вековой цивилизации. Школы, которыми так гордился прошлый век, внедрились в массу современные жизненные навыки, но не сумели воспитать ее. Снабдили ее средствами для того, чтобы жить полнее, но не смогли наделить ни историческим чутьем, ни чувством исторической ответственности. В массу вдохнули силу и спесь современного прогресса, но забыли о духе. Естественно, она и не помышляет о духе, и новые поколения, желая править миром, смотрят на него как на первозданный рай, где нет ни давних следов, ни давних проблем.

Славу и ответственность за выход широких масс на историческое поприще несет XIX век. Только так можно судить о нем беспристрастно и справедливо. Что-то небывалое и неповторимое крылось в его климате, раз вызрел такой человеческий урожай. Не усвоив и не переварив этого, смешно и легкомысленно отдавать предпочтение духу иных эпох. Вся история предстает гигантской лабораторией, где ставятся все мыслимые и немыслимые опыты, чтобы найти рецепт общественной жизни, наилучшей для культивации «человека». И, не прибегая к уверткам, следует признать данные опы-

та: человеческий посев в условиях либеральной демократии и технического прогресса — двух основных факторов — за столетие утроил людские ресурсы Европы.

Такое изобилие, если мыслить здраво, приводит к ряду умозаключений: первое — либеральная демократия на базе технического творчества является высшей из донныне известных форм общественной жизни; второе — вероятно, это не лучшая форма, но лучшие возникнут на ее основе и сохранят ее суть, и третье — возвращение к формам низшим, чем в XIX веке, самоубийственно.

И вот, разом уяснив себе все эти вполне ясные вещи, мы должны предъявить XIX веку счет. Очевидно, наряду с чем-то небывалым и неповторимым имелись в нем и какие-то врожденные изъяны, коренные пороки, поскольку он создал новую породу людей — мятежную массу — и теперь она угрожает тем основам, которым обязана жизнью. Если этот человеческий тип будет по-прежнему хозяйничать в Европе и право решать останется за ним, то не пройдет и тридцати лет, как наш континент одичает. Наши правовые и технические достижения исчезнут с той же легкостью, с какой не раз исчезали секреты мастерства\*. Жизнь съжится. Сегодняшний избыток возможностей обернется беспросветной нуждой, скарденностью, тоскливым бесплодием. Это будет неподдельный декаданс. Потому что восстание масс и есть то самое, что Ратенау называл «вертикальным одичанием».

Поэтому так важно взглянуться в массового человека, в эту чистую потенцию как высшего блага, так и высшего зла.

## VI. ВВЕДЕНИЕ В АНАТОМИЮ МАССОВОГО ЧЕЛОВЕКА

Кто он, тот массовый человек, что главенствует сейчас в общественной жизни, политической и не политической? Почему он такой, какой есть, иначе говоря, как он получился таким?

\* Герман Вейль, один из крупнейших физиков современности, соратник и преемник Эйнштейна, не раз повторял в частной беседе, что, если бы определенные люди, десять или двенадцать человек, внезапно умерли, чудо современной физики оказалось бы навеки утраченным для человечества. Столетиями надо было приспособлять человеческий мозг к абстрактным головоломкам теоретической физики. И любая случайность может развязать эти чудесные способности, от которых зависит и вся техника будущего.



Оба вопроса требуют совместного ответа, потому что взаимно проясняют друг друга. Человек, который намерен сегодня возглавлять европейскую жизнь, мало похож на тех, кто двигал XIX век, но именно XIX веком он рожден и вскормлен. Проницательный ум, будь то в 1820-м, 1850-м или 1880 году, простым рассуждением а priori мог предвосхитить тяжесть современной исторической ситуации. И в ней действительно нет ровным счетом ничего, не предугаданного сто лет назад. «Массы надвигаются!»<sup>2</sup> — апокалипсически восклицал Гегель. «Без новой духовной власти наша эпоха — эпоха революционная — кончится катастрофой»<sup>3</sup>, — предрекал Огюст Конт. «Я вижу всемирный потоп нигилизма!» — кричал с энгадинских круч усатый Ницше. Неправда, что история непредсказуема. Сплошь и рядом пророчества сбывались. Если бы грядущее не оставляло бреши для предвидений, то и впредь, исполняясь и становясь прошлым, оно оставалось бы непонятым. В шутке, что историк — пророк наизнанку, заключена вся философия истории. Конечно, можно провидеть лишь общий каркас будущего, но ведь и в настоящем или прошлом это единственное, что, в сущности, доступно. Поэтому, чтобы видеть свое время, надо смотреть с расстояния. С какого? Достаточно, чтобы не различать носа Клеопатры.

Какой представлялась жизнь той человеческой массе, которую в изобилии плодил XIX век? Прежде всего и во всех отношениях — материально доступной. Никогда еще рядовой человек не утолял с таким размахом свои житейские запросы. По мере того как таяли крупные состояния и ужесточалась жизнь рабочих, экономические перспективы среднего слоя становились день ото дня все шире. Каждый день вносил новую лепту в его жизненный standard. С каждым днем росло чувство надежности и собственной независимости. То, что прежде считалось удачей и рождало смиренную признательность судьбе, стало правом, которое не благословляют, а требуют.

С 1900 года начинает и рабочий ширить и упрочивать свою жизнь. Он, однако, должен за это бороться. Благоденствие не уготовано ему заботливо, как среднему человеку, на диво слаженным обществом и Государством.

Этой материальной доступности и обеспеченности сопутствует житейская — *comfort* и общественный порядок. Жизнь катится по надежным рельсам, и столкновение с чем-то враждебным и грозным мало представимо.

Столь ясная и распахнутая перспектива неминуемо должна в недрах обыденного сознания копить то ощущение жизни, что метко выражено нашей старинной поговоркой — «широка Кастилия!»<sup>4</sup> А именно, во всех ее основных и решающих моментах жизнь представляется новому человеку *лишенной преград*. Это обстоятельство и его важность осознаются сами собой, если вспомнить, что прежде рядовой человек и не подозревал о такой жизненной раскрепощенности. Напротив, жизнь была для него тяжелой участью — и материально, и житейски. Он с рождения ощущал ее как скопище преград, которые обречен терпеть, с которыми принужден смириться и втиснуться в отведенную ему щель.

Контраст будет еще отчетливее, если от материального перейти к аспекту гражданскому и моральному. С середины прошлого века средний человек не видит перед собой никаких социальных барьеров. С рождения он и в общественной жизни не встречает рогаток и ограничений. Никто не принуждает его сужать свою жизнь. И здесь «широка Кастилия». Не существует ни сословий, ни каст. Ни у кого нет гражданских привилегий. Средний человек усваивает как истину, что все люди узаконенно равны.

Никогда за всю историю человек не знал условий, даже отдаленно похожих на современные. Речь действительно идет о чем-то абсолютно новом, что внес в человеческую судьбу XIX век. Создано новое сценическое пространство для существования человека, новое и в материальном и в социальном плане. Три начала сделали возможным этот новый мир: либеральная демократия, экспериментальная наука и промышленность. Два последних фактора можно объединить в одно понятие — техника. В этой триаде ничто не рождено XIX веком, но унаследовано от двух предыдущих столетий. Деятнадцатый век не изобрел, а внедрил, и в том его заслуга. Это прописная истина. Но одной ее мало, и надо вникнуть в ее неумолимые следствия.

Девятнадцатый век был революционным по сути. И суть не в живописности его баррикад — это всего лишь декорация, — а в том, что он поместил огромную массу общества в жизненные условия, прямо противоположные всему, с чем средний человек свыкся ранее. Короче, век перелицевал общественную жизнь. Революция не покушение на порядок, но внедрение нового порядка, дискредитирующего привычный. И потому можно без особых преувеличений сказать, что человек, порожденный XIX столетием, социально стоит в ряду предшественников особняком. Разумеется, человеческий тип XVIII века отличен от преобладавшего в семнадцатом, а тот — от характерного для XVI века, но все они в конечном счете родственны, схожи и по сути даже одинаковы, если сопоставить их с нашим новоявленным современником. Для «плебей» всех времен «жизнь» означала прежде всего стеснение, повинность, зависимость — короче, угнетение. Еще короче — гнет, если не ограничивать его правовым и сословным, забывая о стихиях. Потому что их напор не слабел никогда, вплоть до прошлого века, с началом которого технический прогресс — материальный и управленческий — становится практически безграничным. Прежде даже для богатых и могущественных земля была миром нужды, тягот и риска\*.

Тот мир, что окружает нового человека с колыбели, не только не понуждает его к самообузданию, не только не ставит перед ним никаких запретов и ограничений, но, напротив, непрестанно берedit его аппетита, которые в принципе могут расти бесконечно. Ибо этот мир XIX и начала XX века не просто демонстрирует свои бесспорные достоинства и масштабы, но и внушает своим обитателям — и это крайне важно — полную уверенность, что завтра, словно упиваясь стихийным и неистовым ростом, мир станет еще богаче, еще шире и совершеннее. И по сей день, несмотря на признаки первых трещин в этой незыблемой вере, — по сей день, повторяю, мало кто сомневается, что автомобили че-

\* При любом относительном богатстве сфера благ и удобств, обеспеченных им, была крайне сужена всеобщей бедностью мира. Жизнь среднего человека много легче, изобильнее и безопаснее жизни могущественнейшего властителя иных времен. Какая разница, кто кого богаче, если богат мир и не скупится на автострады, магистрали, телеграфы; отели, личную безопасность и аспирин?

рез пять лет будут лучше и дешевле, чем сегодня. Это так же непреложно, как завтрашний восход солнца. Сравнение, кстати, точное. Действительно, видя мир так великолепно устроенным и слаженным, человек заурядный полагает его делом рук самой природы и не в силах додуматься, что дело это требует усилий людей незаурядных. Еще труднее ему уразуметь, что все эти легко достижимые блага держатся на определенных и нелегко достижимых человеческих качествах, малейший недобор которых незамедлительно развеет прахом великолепное сооружение.

Пора уже наметить первыми двумя штрихами психологический рисунок сегодняшнего массового человека: эти две черты — беспрепятственный рост жизненных запросов и, следовательно, безудержная экспансия собственной природы и, второе, врожденная неблагодарность ко всему, что сумело облегчить ему жизнь. Обе черты рисуют весьма знакомый душевный склад — избалованного ребенка. И в общем можно уверенно прилагать их к массовой душе как оси координат. Наследница незапамятного и гениального былого, гениального по своему вдохновению и дерзанию, современная чернь избалована окружением. Баловать — это значит потакать, поддерживать иллюзию, что все дозволено и ничто не обязательно. Ребенок в такой обстановке лишается понятий о своих пределах. Избавленный от любого давления извне, от любых столкновений с другими, он и впрямь начинает верить, что существует только он, и привыкает ни с кем не считаться, а главное, никого не считать лучше себя. Ощущение чужого превосходства вырабатывается лишь благодаря кому-то более сильному, кто вынуждает сдерживать, умерять и подавлять желания. Так усваивается важнейший урок: «Здесь кончаюсь я и начинается другой, который может больше, чем я. В мире, очевидно, существуют двое: я и тот другой, кто выше меня». Среднему человеку прошлого мир ежедневно преподавал эту простую мудрость, поскольку был настолько неслаженным, что бедствия не кончались и ничто не становилось надежным, обильным и устойчивым. Но для новой массы все возможно и даже гарантировано — и все наготове, без каких-либо предварительных усилий, как солнце, которое не надо

тащить в зенит на собственных плечах. Ведь никто никого не благодарит за воздух, которым дышит, потому что воздух никем не изготовлен — он часть того, о чем говорится «это естественно», поскольку это есть и не может не быть. А избалованные массы достаточно малокультурны, чтобы всю эту материальную и социальную слаженность, безвозмездную, как воздух, тоже считать естественной, поскольку она, похоже, всегда есть и почти так же совершенна, как и природа.

Мне думается, сама искусность, с какой XIX век обустроил определенные сферы жизни, побуждает облагодетельствованную массу считать их устройство не искусным, а естественным. Этим объясняется и определяется то абсурдное состояние духа, в котором пребывает масса: больше всего ее заботит собственное благополучие и меньше всего — истоки этого благополучия. Не видя в благах цивилизации ни изощренного замысла, ни искусного воплощения, для сохранности которого нужны огромные и бережные усилия, средний человек и для себя не видит иной обязанности, как убежденно домогаться этих благ, единственно по праву рождения. В дни голодных бунтов народные толпы обычно требуют хлеба, а в поддержку требований обычно громят пекарни. Чем не символ того, как современные массы поступают, только размашистей и изобретательней, с той цивилизацией, что их питает? \*

\* Для брошенной на собственный произвол массы, будь то чернь или знать, жажда жизни неизменно оборачивается разрушением самих основ жизни. Бесподобным гротеском этой тяги — *propter vitam, vitae perdere causas* — мне кажется происшедшее в Нихаре, городке близ Альмерии, 13 сентября 1759 года, когда был провозглашен королем Карлос III. Торжество началось на площади. «Затем велено было угостить все собрание, каковое истребило 77 бочонков вина и четыре бурдюка водки и воодушевилось настолько, что со многими здравницами двинулось к муниципальному складу и там повыбрасывало из окон весь хлебный запас и 900 реалов общинных денег. Потом перешли к табачной торговле и принудили выкинуть месячную выручку и табак тоже. В лавках утиновили то же самое, изничтожив во славу праздника все, что было там съестного и питейного. Духовенство не уступало рвением и громко призывало женщин выбрасывать на улицу все что ни есть, и те трудились без малейшего сожаления, пока в домах не осталось ни хлеба ни зерна, ни муки ни крупы, ни мисок ни кастрюль, ни ступок ни пестов и весь сказанный город не опустел». (Документ из собрания доктора Санчеса де Тока, приведенный в книге Мануэля Данвила «Правление Карлоса III», т. 2, с. 10, примеч. 2.) Сказанный город в угоду монархическому агнотажу истребил себя. Блажен Нихар, ибо за ним будущее!

VIII. ПОЧЕМУ МАССЫ ВТОРГАЮТСЯ ВСЮДУ, ВО ВСЕ  
И ВСЕГДА НЕ ИНАЧЕ КАК НАСИЛИЕМ

Начну с того, что выглядит крайне парадоксальным, а в действительности проще простого: когда для заурядного человека мир и жизнь распахнулись настежь, душа его для них закрылась наглухо. И я утверждаю, что эта закупорка заурядных душ и породила то возмущение масс, которое становится для человечества серьезной проблемой.

Естественно, что многие думают иначе. Это в порядке вещей и только подтверждает мою мысль. Будь даже мой взгляд на этот сложный предмет целиком неверным, верно то, что многие из оппонентов не размышляли над ним и пяти минут. Могут ли они думать как я? Но непреложное право на собственный взгляд без каких-либо предварительных усилий его выработать как раз и свидетельствует о том абсурдном состоянии человека, которое я называю «массовым возмущением». Это и есть герметизм, закупорка души. В данном случае — герметизм сознания. Человек обзавелся кругом понятий. Он полагает их достаточными и считает себя духовно завершённым. И, ни в чем извне нужды не чувствуя, окончательно замыкается в этом кругу. Таков механизм закупорки.

Массовый человек ощущает себя совершенным. Человеку незаурядному для этого требуется незаурядное самомнение, и наивная вера в собственное совершенство у него не органична, а внушена тщеславием и остается мнимой, притворной и сомнительной для самого себя. Поэтому самонадеянному так нужны другие, кто подтвердил бы его домыслы о себе. И даже в этом клиническом случае, даже ослепленный тщеславием, достойный человек не в силах ощутить себя завершённым. Напротив, сегодняшней заурядности, этому новому Адаму, и в голову не взбредет усомниться в собственной избыточности. Самосознание у него поистине райское. Природный душевный герметизм лишает его главного условия, необходимого, чтобы ощутить свою неполноту, — возможности сопоставить себя с другим. Сопоставить означало бы на миг отрешиться от себя и вселиться в ближнего. Но заурядная душа не способна к перевоплощению — для нее, увы, это высший пилотаж.

Словом, та же разница, что между тупым и смысленным. Один замечает, что он на краю неминуемой глупости, силится отпрянуть, избежать ее и своим усилием укрепляет разум. Другой ничего не замечает: для себя он — само благоразумие, и отсюда та завидная безмятежность, с какой он погружается в собственный идиотизм. Подобно тем моллюскам, которых не удастся извлечь из раковины, глупого невозможно выманить из его глупости, вытолкнуть наружу, заставить на миг оглядеться по ту сторону своих катаракт и слить свою привычную подслеповатость с остротой зрения других. Он глуп пожизненно и прочно. Недаром Анатолий Франс говорил, что дурак пагубней злодея. Поскольку злодей иногда передыхает\*.

Речь не о том, что массовый человек глуп. Напротив, сегодня его умственные способности и возможности шире, чем когда-либо. Но это не идет ему впрок: на деле смутное ощущение своих возможностей лишь побуждает его закупориться и не пользоваться ими. Раз навсегда освящает он ту мешанину прописных истин, несвязных мыслей и просто словесного мусора, что скопилась в нем по воле случая, и навязывает ее везде и всюду, действуя по простоте душевной, а потому без страха и упрека. Именно об этом и говорил я в первой главе: специфика нашего времени не в том, что посредственность полагает себя незаурядной, а в том, что она провозглашает и утверждает свое право на пошлость, или, другими словами, утверждает пошлость как право.

Тирания интеллектуальной пошлости в общественной жизни, быть может, самобытнейшая черта современности, наименее сопоставимая с прошлым. Прежде в европейской истории чернь никогда не заблуждалась насчет собственных «идей» касательно чего бы то ни было. Она наследовала верования, обычаи, житейский опыт, умственные навыки, пословицы и поговорки, но не присваивала себе умозрительных суждений, например о политике или искусстве, и не определяла, что они такое и чем должны стать. Она одобряла или осуждала

\* Я не раз задавался таким вопросом. Испокон веков для многих людей самым мучительным в жизни было, несомненно, столкновение с глупостью ближних. Почему же в таком случае никогда не пытались изучать ее — не было, насколько мне известно, ни одного исследования? Нет его и на страницах Эразма.

то, что задумывал и осуществлял политик, поддерживала или лишала его поддержки, но действия ее сводились к отклику, сочувственному или наоборот, на творческую волю другого. Никогда ей не взбрело в голову ни противопоставлять «идеям» политика свои, ни даже судить их, опираясь на некий свод «идей», признанных своими. Так же обстояло с искусством и другими областями общественной жизни. Врожденное сознание своей узости, неподготовленности к теоретизированию\* воздвигало глухую стену. Отсюда само собой следовало, что плебей не решался даже отдаленно участвовать почти ни в какой общественной жизни, по большей части всегда концептуальной.

Сегодня, напротив, у среднего человека самые неукошительные представления обо всем, что творится и должно твориться во вселенной. Поэтому он научился слушать. Зачем, если все ответы он находит в самом себе? Нет никакого смысла выслушивать, и, напротив, куда естественнее судить, решать, изрекать приговор. Не осталось такой общественной проблемы, куда бы он не вступал, повсюду оставаясь глухим и слепым и всюду навязывая свои «взгляды».

Но разве это не достижение? Разве не величайший прогресс то, что массы обзавелись идеями, то есть культурой? Никоем образом. Потому что идеи массового человека таковыми не являются и культурой он не обзавелся. Идея—это шаг истине. Кто жаждет идей, должен прежде их домогаться истины и принимать те правила игры, которых она требует. Бессмысленно говорить об идеях и взглядах, не признавая системы, в которой они выверяются, свода правил, к которым можно апеллировать в споре. Эти правила—основы культуры. Не важно, какие именно. Важно, что культуры нет, если нет устоев, на которые можно опереться. Культуры нет, если нет основ законности, к которым можно прибегнуть. Культуры нет, если к любым, даже крайним взглядам нет уважения, на которое можно рассчитывать в полемике\*\*. Культуры нет, если экономические связи не руководствуются

\* Это не подмена понятий: выносить суждение означает теоретизировать.

\*\* Кто в споре не доискивается правды и не стремится быть правдивым, тот интеллектуально варвар. В сущности, так и обстоят с массовым человеком, когда он говорит, вешает или пишет.



торговым правом, способным их защитить. Культуры нет, если эстетические споры не ставят целью оправдать искусство.

Если всего этого нет, то нет и культуры, а есть в самом прямом и точном смысле слова варварство. Именно его, не будем обманываться, и утверждает в Европе растущее вторжение масс. Путник, попадая в варварский край, знает, что не найдет там законов, к которым мог бы воззвать. Не существует собственно варварских порядков. У варваров их попросту нет и взывать не к чему.

Мерой культуры служит четкость установлений. При малой разработанности они упорядочивают лишь *grosso modo*<sup>6</sup>, и чем отделаннее они, тем подробнее выверяют любой вид деятельности\*.

Всеми признано, что в Европе с некоторых пор творятся диковинные вещи. В качестве примера назову две — синдикализм<sup>7</sup> и фашизм. И диковинность их отнюдь не в новизне. Страсть к обновлению в европейских настолько неистребима, что сделала их историю самой беспокойной в мире. Следовательно, удивляет в упомянутых политических течениях не то, что в них нового, а знак качества этой новизны, доселе невиданный. Под маркой синдикализма и фашизма впервые возникает в Европе тип человека, который не желает ни признавать, ни доказывать правоту, а намерен просто-напросто навязать свою волю. Вот что внове — право не быть правым, право произвола. Я считаю это самым наглядным проявлением новой жизнедеятельности масс, исполненных решимости управлять обществом при полной к тому неспособности. Политическая позиция предельно грубо и неприкрыто выявляет новый душевный склад, но коренится она в интеллектуальном герметизме. Массовый человек обнаруживает в себе ряд «представлений», но лишен самой способности «представлять». И даже не подозревает, каков

\* Скучность испанской интеллектуальной культуры не в большей или меньшей нехватке знаний, а в той привычной беспешачности, с какой говорят и пишут, не слишком заботливо сверяясь с истиной. Словом, беда не в большей или меньшей неистинности — истина не в нашей власти — а в большей или меньшей недобросовестности, которая мешает выполнять несложные и необходимые для истины условия. В нас неискореним тот деревенский пошак, что победно громит манихеев, так и не позаботясь уяснить, о чем же они, собственно, толкуют.

он, тот хрупкий мир, в котором живут идеи. Он хочет высказаться, но отвергает условия и предпосылки любого высказывания. И в итоге его «идеи» — не что иное, как словесные аппетиты, наподобие жестоких романсов.

Выдвигать идею означает верить, что она разумна и справедлива, а тем самым верить в разум и справедливость, в мир умопостигаемых истин. Суждение и есть обращение к этой инстанции, признание ее, подчинение ее законам и приговорам, а значит, и убеждение, что лучшая форма сосуществования — диалог, где столкновение доводов выверяет правоту наших идей. Но массовый человек, втянутый в обсуждение, теряется, инстинктивно противится этой высшей инстанции и необходимости уважать то, что выходит за его пределы. Отсюда и последний европейский клич: «Хватит дискуссий!» — и ненависть к любому сосуществованию, по своей природе объективно упорядоченному, от разговора до парламента, не говоря о науке. Иными словами, отказ от сосуществования культурного, то есть упорядоченного, и откат к варварскому. Душевный герметизм, толкающий массу, как уже говорилось, вторгаться во все сферы общественной жизни, неизбежно оставляет ей единственный путь для вторжения — прямое действие.

Обращаясь к истокам нашего века, когда-нибудь отметят, что первые ноты его сквозной мелодии прозвучали на рубеже столетий среди тех французских синдикалистов и роялистов, что придумали термин «прямое действие» вкуче с его содержанием. Человек постоянно прибегал к насилию. Оставим в стороне просто преступления. Но ведь нередко к насилию прибегают, исчерпав все средства в надежде образумить, отстоять то, что кажется справедливым. Печально, конечно, что жизнь раз за разом вынуждает человека к такому насилию, но бесспорно также, что оно — дань разуму и справедливости. Ведь и само это насилие не что иное, как ожесточенный разум. И сила действительно лишь его последний довод. Есть обыкновение произносить *ultima ratio*<sup>8</sup> иронически — обыкновение довольно глупое, поскольку смысл этого выражения в заведомом подчинении силы разумным нормам. Цивилизация и есть опыт обуздания силы, сведение ее

роли к *ultima ratio*. Слишком хорошо мы видим это теперь, когда «прямое действие» опрокидывает порядок вещей и утверждает силу как *prima ratio*<sup>9</sup>, а в действительности — как единственный довод. Это она становится законом, который намерен упразднить остальные и напрямую диктовать свою волю. Это *Charta Magnus*<sup>10</sup> одичания.

Нелишне вспомнить, что масса, когда бы и из каких бы побуждений ни вторгалась она в общественную жизнь, всегда прибегала к «прямому действию». Видимо, это ее природный способ действовать. И самое веское подтверждение моей мысли — тот очевидный факт, что теперь, когда диктат массы из эпизодического и случайного сделался повседневным, «прямое действие» стало узаконенным.

Все человеческие связи подчинились этому новому порядку, упразднившему «непрямые» формы сосуществования. В человеческом общении упраздняется «воспитанность». Словесность как «прямое действие» обращается в ругань. Сексуальные отношения сводят на нет свою многогранность.

Грани, нормы, этикет, законы писанные и неписанные, право, справедливость! Откуда они, зачем такая усложненность? Все это сфокусировано в слове «цивилизация», корень которого — *civis*, гражданин, то есть горожанин, — указывает на происхождение смысла. И смысл этого всего — сделать возможным город, общество, сосуществование. Поэтому, если взглядеться в перечисленные мной средства цивилизации, суть окажется одна. Все они в итоге предполагают глубокое и сознательное желание каждого считаться с остальными. Цивилизация — это прежде всего воля к сосуществованию. Дичают по мере того, как перестают считаться друг с другом. Одичание — процесс разобщения. И действительно, периоды варварства, все до единого, — это время распада, кишение крохотных сообществ, разъединенных и враждующих.

Высшая политическая воля к сосуществованию воплощена в демократии. Это первообраз «непрямого действия», доведший до предела стремление считаться с ближним. Либерализм — правовая основа, согласно которой Власть, какой бы всемогущей она ни была, ограничивает себя и стремится, даже в ущерб себе,

сохранить в государственном монолите пустоты для выживания тех, кто думает и чувствует наперекор ей, то есть наперекор силе, наперекор большинству. Либерализм, и сегодня стоит об этом помнить,—предел великодушия: это право, которое большинство уступает меньшинству, и это самый благородный клич, когда-либо прозвучавший на земле. Он возвестил о решимости мириться с врагом, и, мало того, врагом слабейшим. Трудно было ждать, что род человеческий решится на такой шаг, настолько красивый, настолько парадоксальный, настолько тонкий, настолько акробатический, настолько неестественный. И потому нечего удивляться, что вскоре упомянутый род ощутил противоположную решимость. Дело оказалось слишком непростым и нелегким, чтобы утвердиться на земле.

Уживаться с врагом! Управлять с оппозицией! Не кажется ли уже непонятной подобная покладистость? Ничто не отразило современность так беспощадно, как то, что все меньше стран, где есть оппозиция. Повсюду аморфная масса давит на государственную власть и подминает, топчет малейшие оппозиционные ростки. Масса — кто бы подумал при виде ее однородной скупченности! — не желает уживаться ни с кем, кроме себя. Все, что не масса, она ненавидит смертно.

## Х. ОДИЧАНИЕ И ИСТОРИЯ

Природа всегда налицо. Она сама себе опорой. В диком лесу можно безбоязненно дикарствовать. Можно и навек одичать, если душе угодно и если не помешают иные пришельцы, не столь дикие. В принципе целые народы могут вечно оставаться первобытными. И остаются. Брейсиг назвал их «народами бесконечного рассвета», потому что они навсегда застряли в неподвижных, мерзлых сумерках, которых не растопить никакому полдню.

Все это возможно в мире полностью природном. Но не в полностью цивилизованном, подобно нашему. Цивилизация не данность и не держится сама собой. Она искусственна и требует искусства и мастерства. Если вам по вкусу ее блага, но лень заботиться о ней,—плохи ваши дела. Не успеете моргнуть, как окажетесь без цивилизации. Малейший недосмотр — и все

вокруг улетучится в два счета. Словно спадут покровы с нагой Природы и вновь, как изначально, предстанут первобытные дебри. Дебри всегда первобытны, и наоборот. Все первобытное — это дебри.

Романтики были поголовно помешаны на сценах насилия, где низшее, природное и дочеловеческое, попирало человеческую белизну женского тела, и вечно рисовали Леду с распаленным лебедем, Пасифаю — с быком, настигнутую козлом Антиопу. Но еще более утонченным садизмом их привлекали руины, где окультуренные, граненые камни меркли в объятиях дикой зелени. Завидя строение, истый романтик прежде всего искал глазами желтый мох на кровле. Блеклые пятна возвещали, что все только прах, из которого поднимутся дебри.

Грешно смеяться над романтиком. *По-своему* он прав. За невинной извращенностью этих образов таится животрепещущая проблема, великая и вековечная, — взаимодействие разумного и стихийного, культуры и неуязвимой для нее природы. Оставляю за собой право при случае заняться этим и обернуться на сей раз романтиком.

Но сейчас я занимаюсь обратной проблемой — как остановить натиск леса. Сейчас «истинному европейцу» предстоит решать задачу, над которой бьются австралийские штаты, — как помешать диким кактусам захватить землю и сбросить людей в море. В сорок каком-то году некий эмигрант, тоскующий по родной Малаге либо Сицилии, привез в Австралию крохотный росточек кактуса. Сегодня австралийский бюджет истощает тяжкая война с этим сувениром, который заполонил весь континент и наступает со скоростью километра в год.

Массовая вера в то, что цивилизация так же стихийна и первозданна, как сама природа, уподобляет человека дикарю. Он видит в ней свое лесное логово. Об этом уже говорилось, но следует дополнить сказанное.

Основы, на которых держится цивилизованный мир и без которых он рухнет, для массового человека попросту не существуют. Эти краеугольные камни его не занимают, не заботят, и крепить их он не намерен. Почему так сложилось? Причин немало, но остановлюсь на одной.

С развитием цивилизация становится все сложнее

и запутаннее. Проблемы, которые она сегодня ставит, архитрудны. И все меньше людей, чей разум на высоте этих проблем. Наглядное свидетельство тому — послевоенный период. Восстановление Европы — область высшей математики и рядовому европейцу явно не по силам. И не потому, что не хватает средств. Не хватает голов. Или, точнее, голова, хоть и с трудом, нашлась бы, и не одна, но иметь ее на плечах дряблкое тело срединной Европы не хочет.

Разрыв между уровнем современных проблем и уровнем мышления будет расти, если не отыщется выход, и в этом главная трагедия цивилизации. Благодаря верности и плодотворности своих основ она плодотворно — с быстротой и легкостью, уже недоступной человеческому восприятию. Не думаю, что когда-либо происходило подобное. Все цивилизации погибали от несовершенства своих основ. Европейской грозит обратное. В Риме и Греции потерпели крах устои, но не сам человек, Римскую империю докончила техническая слабость. Когда население ее разрослось и спешно пришлось решать неотложные хозяйственные задачи, решить которые могла лишь техника, античный мир двинулся вспять, стал вырождаться и зачах.

На сегодня крах терпит сам человек, уже неспособный поспевать за своей цивилизацией. Оторопь берет, когда люди вполне культурные — и даже весьма — трактуют злободневную тему. Словно заскоружные крестьянские пальцы вылавливают со стола иголку. К политическим и социальным вопросам они приступают с таким набором допотопных понятий, какой годился в дело двести лет назад для смягчения трудностей в двести раз легче.

Растущая цивилизация — не что иное, как жгучая проблема. Чем больше достижений, тем в большей они опасности. Чем лучше жизнь, тем она сложнее. Разумеется, с усложнением самих проблем усложняются и средства для их разрешения. Но каждое новое поколение должно овладеть ими во всей полноте. И среди них, переходя к делу, выделю самое азбучное: чем цивилизация старше, тем больше прошлого за ее спиной и тем она опытнее. Словом, речь идет об истории. Историческое знание — первейшее средство сохранения и продления стареющей цивилизации, и не

потому, что дает рецепты ввиду новых жизненных осложнений, — жизнь не повторяется, — но потому, что не дает перепевать наивные ошибки прошлого. Однако, если вы помимо того, что состарились и впали в тяготы, ко всему еще утратили память, ваш опыт, да и все на свете вам уже не впрок. Я думаю, что именно это и случилось с Европой. Сейчас самые «культурные» слои поражают историческим невежеством. Ручаюсь, что сегодня ведущие люди Европы смыслят в истории куда меньше, чем европеец XVIII и даже XVII века. Историческое знание тогдашней верхушки — властителей *sensu lato*<sup>11</sup> — открыло дорогу сказочным достижениям XIX века. Их политика — речь о XVIII веке — вершилась во избежание всех политических ошибок прошлого, строилась с учетом этих ошибок и обобщала самый долгий опыт из возможных. Но уже XIX век начал утрачивать «историческую культуру», хотя специалисты при этом и продвинули далеко вперед историческую науку\*. Этому небрежению он обязан своими характерными ошибками, которые сказались и на нас. В последней его трети обозначился — пока еще скрытно и подпочвенно — отход назад, откат к варварству, другими словами, к той скудоумной простоте, которая не знала прошлого или забыла его.

Оттого-то и большевизм и фашизм, две политические «новинки», возникшие в Европе и по соседству с ней, отчетливо представляют собой движение вспять. И не столько по смыслу своих учений — в любой доктрине есть доля истины, да и в чем только нет хотя бы малой ее крупинки, — сколько по тому, как допотопно, антиисторически используют они свою долю истины. Типично массовые движения, возглавленные, как и следовало ждать, недалекими людьми старого образца, с короткой памятью и нехваткой исторического чутья, они с самого начала выглядят так, словно уже канули в прошлое, и, едва возникнув, кажутся реликтовыми.

Я не обсуждаю вопроса, становиться или не становиться коммунистом. И не оспариваю символ веры. Непостижимо и анахронично то, что коммунист 1917 года решается на революцию, которая внешне повторяет все прежние, не исправив ни единой ошибки,

\* В этом уже проступает та разница между научным уровнем эпохи и ее культурным уровнем, с которой мы еще столкнемся вплотную.

ни единого их изъяна. Поэтому происшедшее в России исторически невыразительно и не знаменует собой начало новой жизни. Напротив, это монотонный перепев общих мест любой революции. Общих настолько, что нет ни единого изречения, рожденного опытом революций, которое применительно к русской не подтвердилось бы самым печальным образом. «Революция пожирает собственных детей»; «Революция начинается умеренными, совершается непримиримыми, завершается реставрацией» и т. д. и т. п. К этим затасканным истинам можно бы добавить еще несколько не столь явных, но вполне доказуемых, например такую: революция длится не дольше пятнадцати лет — активной жизни одного поколения\*.

Кто действительно хочет создать новую социально-политическую явь, тот прежде всего должен позаботиться, чтобы в обновленном мире утратили силу жалкие стереотипы исторического опыта. Лично я приберег бы титул «гениального» для такого политика, с первых же шагов которого спятили все профессора истории, видя, как их научные «законы» разом стареют, рушатся и рассыпаются прахом.

Почти все это, лишь поменяв плюс на минус, можно адресовать и фашизму. Обе попытки — не на высоте своего времени, потому что превзойти прошлое можно только при одном неумолимом условии: надо его целиком, как пространство в перспективу, вместить в себя. С прошлым не сходятся врукопашную. Новое побеждает, лишь поглотив его. А подавившись, гибнет.

Обе попытки — это ложные зори, у которых не будет завтрашнего утра, а лишь давно прожитый день, уже виденный однажды, и не только однажды. Это анахронизмы. И так обстоит со всеми, кто в простоте

\* Срок деятельности одного поколения — около тридцати лет. Но срок этот делится на два разных и приблизительно равных периода: в течение первого новое поколение распространяет свои идеи, склонности и вкусы, которые в конце концов утверждаются прочно и в течение всего второго периода господствуют. Тем временем поколение, выросшее под их господством, уже несет свои идеи, склонности и вкусы, постепенно пропитывая ими общественную атмосферу. И если господствуют крайние взгляды и предыдущее поколение по своему складу революционно, то новое будет тяготеть к обратному, то есть к реставрации. Разумеется, реставрация не означает простого «возврата к старому» и никогда им не бывает.



душевной точит зубы на ту или иную порцию прошлого, вместо того чтобы приступить к ее перевариванию.

Безусловно, надо преодолеть либерализм XIX века. Но такое не по зубам тому, кто, подобно фашистам, объявляет себя антилибералом. Ведь быть нелибералом либо антилибералом — значит занимать ту позицию, что была до наступления либерализма. И раз он наступил, то, победив однажды, будет побеждать и впредь, а если погибнет, то лишь вкупе с антилиберализмом и со всей Европой. Хронология жизни неумолима. Либерализм в ее таблице наследует антилиберализму, или, другими словами, настолько жизненнее последнего, насколько пушка гибельнее копья.

На первый взгляд кажется, что каждому «античеловеческому» должно предшествовать это самое «что-то», поскольку отрицание предполагает его уже существующим. Однако новоявленное «анти» растворяется в пустом жесте отрицания и оставляет по себе нечто «антикварное». Если кто-то, например, заявляет, что он антитеатрал, то в утвердительной форме это всего лишь означает, что он сторонник такой жизни, в которой театра не существует. Но такой она была лишь до рождения театра. Наш антитеатрал, вместо того чтобы возвыситься над театром, ставит себя хронологически ниже, не после, а до него, и смотрит с начала раскрученную назад киноленту, в конце которой неизбежно появится театр. Со всеми этими «анти» та же история, что приключилась, согласно легенде, с Конфуцием. Он родился, как водится, позже своего отца, но родился-то, черт возьми, уже восьмидесятилетним, когда родителю было не больше тридцати. Всякое «анти» лишь пустое и пресное «нет».

Было бы недурно, если б безоговорочное «нет» могло покончить с прошлым. Но прошлое по своей природе *revenant*<sup>12</sup>. Как ни гони его, оно вернется и неминуемо возникнет. Поэтому единственный способ избавиться от него — это не гнать. Прислушиваться к нему. Не выпускать его из виду, чтоб перехитрить и ускользнуть от него. Жить «на высоте своего времени», обостренно чувствуя историческую обстановку. У прошлого своя правда. Если с ней не считаться, оно вернется отстаивать ее и заодно утвердит свою неправду. У либерализма правда была, и надо признать это

per saecula saeculorum<sup>13</sup>. Но была и не только правда, и надо избавить либерализм ото всего, в чем он оказался не прав. Европа должна сохранить его суть. Иначе его не преодолеть.

О фашизме и большевизме я заговорил походя и бегло, отметив лишь их архаические черты. Такие черты, на мой взгляд, сегодня присущи всему, что кажется победоносным. Ибо сегодня торжествует массовый человек и лишь то, что внушено им и пропитано его плоским мышлением, может одержать видимость победы. Ограничиваясь этим, не стану вдаваться в суть упомянутых течений, равно как и пытаться решить вечную дилемму эволюции и революции. Единственное, чего я хочу, — чтобы та и другая были историчны, а не выглядели анахронизмом.

Проблема, над которой я бьюсь, политически нейтральна, потому что коренится глубже, чем политика с ее распрями. Консерваторы в такой же мере массовые люди, как радикалы, и разница между ними, которая и всегда-то была поверхностной, нисколько не мешает им быть одним и тем же — восставшей чернью.

Европе не на что надеяться, если судьба ее не перейдет в руки людей, мыслящих «на высоте своего времени», людей, которые слышат подземный гул истории, видят реальную жизнь в ее полный рост и отвергают саму возможность архаизма и одичания. Нам понадобится весь опыт истории, чтобы не кануть в прошлое, а выбраться из него.

## XI. ВЕК САМОДОВОЛЬНЫХ НЕДОРОСЛЕЙ

Итак, новая социальная реальность такова: европейская история впервые оказалась отданной на откуп заурядности. Или в действительном залоге: заурядность, прежде подвластная, решила властвовать. Решение выйти на авансцену возникло само собой, как только созрел новый человеческий тип — воплощенная посредственность. В социальном плане психологический строй этого новичка определяется следующим: во-первых, подспудным и врожденным ощущением легкости и обильности жизни, лишенной тяжких ограничений, и, во-вторых, вследствие этого — чувством собственного превосходства и всесилы, что, естествен-

но, побуждает принимать себя таким, какой есть, и считать свой умственный и нравственный уровень более чем достаточным. Эта самодостаточность повелевает не поддаваться внешнему влиянию, не подвергать сомнению свои взгляды и не считаться ни с кем. Привычка ощущать превосходство постоянно берedit желание господствовать. И массовый человек держится так, словно в мире существует только он и ему подобные, а отсюда и его третья черта — вмешиваться во все, навязывая свою убогость бесцеремонно, безоглядно, безотлагательно и безоговорочно, то есть в духе «прямого действия».

Эта совокупность заставляет вспомнить такие ущербные человеческие особи, как избалованный ребенок и взбесившийся дикарь, то есть варвар. (Нормальный дикарь, напротив, как никто другой, следует высшим установлениям — вере, табу, заветам и обычаям.) Не надо удивляться моей желчности. Это первая попытка атаковать триумфатора и знак, что есть еще европейцы, готовые восстать против его тирании. Пока это лишь разведка, главный бой впереди — он не заставит себя ждать и наверняка будет иным, чем мне представляется. Но атака окажется такой, что массовый человек не сумеет опередить ее — он будет ждать ее и даже не подозревать, что решающий удар уже нанесен.

Существо, которое в наши дни проникло всюду и всюду выказало свою варварскую суть, и в самом деле баловень человеческой истории. Баловень — это наследник, который держится исключительно как наследник. Наше наследство — цивилизация, с ее удобствами, гарантиями и прочими благами. Как мы убедились, только жизнь на широкую ногу и способна породить подобное существо со всем его вышеописанным содержанием. Это еще один живой пример того, как богатство калечит человеческую природу. Мы ошибочно полагаем, что жизнь в изобилии полнее, выше и подлиннее, чем жизнь в упорной борьбе с нуждой. А это не так, и тому есть причины, непреложные и архисерьезные, которые здесь не место излагать. Не вдаваясь в них, достаточно вспомнить давнюю и заграничную трагедию наследственной аристократии. Аристократ наследует, то есть присваивает, жизненные условия, которые создавал не он и существование ко-

торых не связано органически с его, и только его, жизнью. С появлением на свет он моментально и безотчетно водворяется в сердцевину своих богатств и привилегий. Внутренне его ничто с ними не роднит, поскольку они исходят не от него. Это огромный панцирный покров, пустая оболочка иной жизни, иного существа — родоначальника. А сам он лишь наследник, то есть носит оболочку чужой жизни. Что же его ждет? Какой жизнью суждено ему жить — своей или своего пращура? Да никакой. Он обречен представлять собой другого, то есть не быть ни собой, ни другим. Жизнь его неумолимо теряет достоверность и становится видимостью, игрой в жизнь, и притом чужую. Изобилие, которым он вынужден владеть, отнимает у наследника его собственное предназначение, омертвляет его жизнь. Жизнь — борьба и вечное усилие стать собой. Именно те трудности, что мешают мне осуществиться, будят и напрягают мои силы и способности. Если бы мое тело не весило, я бы не мог ходить. Если бы воздух не давил на него, оно лопнуло бы, как мыльный пузырь. Так, от отсутствия жизненных условий, улетучивается и личность наследственного «аристократа». Отсюда и то редкостное размягчение мозгов у родовитого потомства и никем еще не изученный роковой удел наследственной знати — ее внутренний и трагический механизм вырождения.

Если бы лишь на этом и спотыкалась наша наивная вера, что изобилие способствует жизни! Но куда там. Избыточные блага \* сами собой уродуют жизнедеятельность и производят на свет такие ущербные натуры, как «баловень», или «наследник» (аристократ лишь его частный случай), или, наконец, самый вездесущий и законченный тип — современного массового человека. (Стоило бы, кстати, подробнее проследить, как многие характернейшие черты «аристократа» всех времен

\* Не надо путать роста жизненных благ и даже изобилия с их избытком. Подобный рост в XIX веке привел к небывалому, количественно и качественно, росту жизни, о чем я уже упоминал. Но настал час, когда неограниченные возможности цивилизации в контрасте с ограниченностью среднего человека обрели оттенок избытка, чрезмерного, то есть излишнего, обилия. Всего лишь один пример: уверенность, которую, казалось бы, сулил прогресс — непрерывный рост уровня жизни, — развратила среднего человека и обернулась самоуверенностью, другими словами, — ущербным и разрушительным самообманом.

и народов, подобно семенам, дают массовые всходы. Стремление, например, делать игру и спорт своим главным занятием; всеми средствами, от гигиены до гардероба, культивировать собственное тело; не допускать романтизма в отношениях с женщинами; делить досуг с интеллигентами, в душе презирая их и с радостью отдавая на растерзание лакеям и жандармам; предпочитать абсолютную власть демократическим прениям и т. д. и т. п.\*.)

И снова я с тяжелым сердцем вынужден повторить: этот новоявленный варвар, с хамскими повадками, — законный плод нашей цивилизации, и в особенности тех ее форм, которые возникли в XIX веке. Он не вторгся в цивилизованный мир извне, как «рослые рыжие варвары» V века, и не проник в него изнутри, путем таинственного самозарождения, вроде того, что Аристотель приписывал головастикам. — Он — естественное порождение упомянутого мира. Можно сформулировать закон, подтвержденный палеонтологией и биогеографией: **человеческая жизнь расцветала лишь тогда, когда ее растущие возможности уравнивались теми трудностями, что она испытывала.** Это справедливо и для духовного и для физического существования. Касательно последнего напомним, что человек развивался в тех областях земли, где жаркое время года уравнивалось нестерпимо холодным. В тропиках первобытная жизнь вырождается, и, наоборот, низшие ее формы, как, например, пигмеи, вытеснены туда племенами, возникшими позже и на более высокой эволюционной ступени.

Словом, именно в XIX веке цивилизация позволила среднему человеку утвердиться в избыточном мире, воспринятом как изобилие благ, но не забот. Он очутил-

\* В этом, и не только в этом отношении английская аристократия кажется исключением. Само по себе удивительно; однако достаточно беглого взгляда на британскую историю, чтобы увидеть, как этим исключением, при всей его исключительности, подтверждается правило. Вопреки ходячему мнению, английская знать была наименее «благополучной» в Европе и свыклась с опасностью и риском, как никакая другая. Потому-то она, живя в постоянной опасности, научилась и научила уважать себя, что требует безуданной боевой готовности. Как-то забывается, что Англия, даже в XVIII веке, была беднейшей страной Европы. Это и спасло британскую знать. Нужда заставила ее смириться с таким, в остальной Европе неблагородным, занятием, как торговля и промышленность, — то есть жить созидательно, а не уповать на привилегии.

ся среди сказочных машин, чудодейственных лекарств, услужливых правительств, уютных гражданских прав. А вот задуматься над тем, как непросто создавать эти машины и лекарства и обеспечивать их появление впредь и как шатко само устройство общества и государства, он не успел и, не заботясь о трудностях, почти не ощущает обязанностей. Такой сдвиг равновесия калечит его и, подрезав жизненные корни, уже не дает ему ощутить саму сущность жизни, вечно темную и насквозь опасную. Ничто так не противоречит человеческой жизни, как ее же собственная разновидность, воплощенная в «самодовольном недоросле». И когда этот тип начинает преобладать, надо бить тревогу и кричать, что человечеству грозит вырождение, едва ли не равносильное смерти. Пусть уровень жизни в Европе сегодня выше, чем когда бы то ни было, — нельзя, глядя в будущее, не опасаться, что завтра он не только не возрастет, но безудержно покатится вниз.

Все это, надеюсь, достаточно ясно указывает на крайнюю противоестественность «самодовольного недоросля». Это тип человека, который живет, дабы делать то, что хочется. Обычное заблуждение маменькина сынка. А причина проста: в семейном кругу лобье, даже тяжкие проступки остаются, в общем-то, безнаказанными. Семейный очаг — это тепло искусственное, и здесь легко сходит с рук то, что на вольном воздухе улицы имело бы весьма пагубные последствия, и в самом скором времени. Но сам-то недоросль уверен, что может повсюду вести себя как дома, что вообще нет ничего неизбежного, непоправимого и окончательного. И потому уверен, что может делать все, что хочет\*.

Роковая ошибка! «Ваша милость пойдет куда следует», — говорят попугаю в португальской сказке. Но разве нельзя делать то, что хочется? Речь не о том, что нельзя, речь совсем о другом: все, что мы можем, — это делать то, чего не можем не делать, становиться тем, чем не можем не стать. Единственно возможное

\* Как семья соотносится с обществом, точно так же, только крупнее и рельефнее, нация соотносится с человечеством. Самые самодовольные на сегодняшний день, да и самые монументальные «недоросли» — это народы, которые вознамерились в человеческом сообществе «делать то, что хочется». И по наивности называют это «национализмом». Как не претит мне интернациональный дух и ханжеское почтение к нему, но эти капризы национальной незрелости кажутся карикатурными.

для нас своеволие — отказаться это делать, но отказ не означает свободу действий — мы и тогда не вольны делать то, что хочется. Это не своеволие, а свобода воли с отрицательным знаком — неволие. Можно изменить своему предназначению и дезертировать, но дезертировать можно, лишь загнав себя в подвалы своей судьбы. Я не могу убедить каждого ссылкой на его собственный опыт, потому что не знаю этого опыта, но вправе сослаться на то общее, что вошло в судьбу каждого. Например, на общее всем европейцам — и куда более прочное, чем их публичные «идеи» и «взгляды», — сознание того, что современный европеец *не может* не ценить свободу. Можно спорить, какой именно должна быть эта свобода, но суть в ином. Сегодня самый махровый реакционер в глубине души сознает, что европейская идея, которую прошлый век окрестил либерализмом, в конечном счете и есть то непреложное и неизбежное, чем сегодня *стал*, вольно или невольно, западный человек.

И как бы неопровержимо ни доказывали, насколько ложной и гибельной была любая попытка осуществить этот непростительный императив политической свободы, вписанный в европейскую историю, конечным остается понимание его подспудной правоты. Это *конечное* понимание есть и у коммуниста и у фашиста, судя по их усилиям убедить себя и нас в обратном, как есть оно — хочет он того или нет, верит он в это или нет\* — у католика, сколь бы преданно ни читал он «Силлабус»<sup>14</sup>. Все они знают, что,

\* Каждый, кто верит, согласно Копернику, что солнце не заходит за горизонт, изо дня в день видит обратное, и, поскольку очевидность мешает убеждению, продолжает *верить* в него. В нем научная вера непрерывно подавляет влияние первичной или непосредственной веры. Так и упомянутый католик своей догматической верой отвергает свою подлинную, личную веру в насущность свободы. Я упомянул его в качестве примера и только для пояснения своей мысли, а не для того, чтобы подвергнуть такому же строгому суду, какому подвергаю современного массового человека, «самодовольного недоросля». Совпадают они лишь в одном. Вина «недоросля» в том, что он целиком не самобытен. У католика же бытие подлинно, но не целиком. Но даже это частичное совпадение мнимо. Католик изменяет себе в той сфере бытия, где он сын своего времени и, хочет он того или не хочет, современный европеец и изменяет потому, что стремится остаться верным другой властной сфере своего бытия — своей религиозной вере. Это означает, что судьба его, по существу, трагична. И он принимает ее такой. «Самодовольный недоросль», напротив, дезертирует, изменяя себе по безалаберности, а всему остальному — единственно из трусости и желания увильнуть при малейшем намеке на трагедию.

какой бы справедливой ни была критика либерализма, его подспудная правота неодолима, потому что это не теоретическая правота, не научная, не умозраительная, но совсем иного и решающего свойства, а именно правота судьбы. Теоретические истины не просто спорны, но вся сила и смысл их в этой спорности; они рождены спором, живы, пока оспоримы, и существуют единственно для продолжения спора. Но судьбу — то, чему предстоит или не предстоит стать жизнью, — не оспаривают. Ее принимают или отвергают. Приняв, становятся собой; отвергнув, отрицают и подменяют себя\*.

Судьба проступает не в том, что нам хочется, — напротив, ее строгие черты отчетливее, когда мы знаем, что *должны* вопреки хотению.

Итак, «самодовольный недоросль» знает, что должно быть, но, несмотря на это и даже именно поэтому, словом и делом изображает, будто убежден в обратном. Фашист обрушивается на политическую свободу именно потому, что знает: всецело и всерьез ее не может не быть, она неотменима как сущность европейской жизни и в серьезную минуту, когда нуждаться в ней будут по-настоящему, она окажется налицо. Но так уж настроен массовый человек — на капризный лад. Он ничего не делает раз навсегда, и, что бы ни делал, все у него «понарошку», как выходки маменькина сынка. Поспешная готовность его в любом деле вести себя трагически, отчаянно и безоглядно — это лишь декорация. Трагедию он разыгрывает именно потому, что не верит, будто в цивилизованном мире она может разыгаться всерьез.

Не принимать же на веру все, что человек изображает из себя! Если кто-то настаивает, что дважды два, по его святому убеждению, пять, и нет оснований считать его помешанным, остается признать, что сам он, как бы ни срывал голос и ни грозился умереть за свои слова, попросту не верит в то, что говорит.

Шквал повального и беспросветного фиглярства

\* Оскудеть, опуститься, пасть — это и значит отказаться от себя, от того, в ком ты должен был осуществиться. Подлинное существование при этом не исчезает, а становится укоризненной тенью, призраком, который вечно напоминает, как низка эта участь и какой непохожей она должна была стать. Такая жизнь лишь неудачное самоубийство.



катится по европейской земле. Любая позиция утверждается из позерства и внутренне лжива. Все усилия направлены единственно на то, чтобы не встретиться со своей судьбой, отвернуться и не слышать ее темного зова, избежать очной ставки с тем, что должно стать жизнью. Живут в шутку и тем шуточнее, чем трагичнее надетая маска. Шутовство неминуемо, если любой шаг необязателен и не вбирает в себя личность целиком и бесповоротно. Массовый человек боится встать на твердый, скальный грунт предназначения; куда свойственное ему прозябать, существовать нереально, повисая в воздухе. И никогда еще не носилось по ветру столько жизней, невесомых и беспочвенных — выдернутых из своей судьбы — и так легко увлекаемых любым, самым жалким течением. Поистине эпоха «увлечений» и «течений». Мало кто противится тем поверхностным завихрениям, которые лихорадят искусство, мысль, политику, общество. И потому риторика цветет как никогда. Сюрреалист отважно ставит (избавлю себя от необходимости приводить это слово) там, где раньше стояли «жасмины, лебеди и фавны», и полагает, что превзошел мировую литературу. А всего-то заменил одну риторику другой, прежде пылившейся на заборах.

Понять современность, при всей ее неповторимости, помогает то, что роднит ее с прошлым. Едва средиземноморская цивилизация достигла своей полноты, как на сцену выходит циник. Грязными сандалиями Диоген топчет ковры Аристиппа. В III веке до Рождества Христова циники кишат — они на всех углах и на любых постах. И единственное, что делают, — саботируют цивилизацию. Циник был нигилистом эллинизма. Он никогда не создавал и даже не пытался. Его работой было разрушение, верней, старание разрушить, поскольку он и в этом не преуспел. Циник, паразит цивилизации, живет ее отрицанием именно потому, что уверен в ней. Чего стоил бы он и что, спрашивается, делал бы среди дикарей, где каждый безотчетно и всерьез действует так, как сам он действовал напоказ и нарочно, видя в том личную заслугу? Чего стоит фашист, если он не ополчается на свободу? И сюрреалист, если он не шельмует искусство?

Иначе и не могло бы вести себя это существо, рожденное в чересчур хорошо устроенном мире, где привыкло видеть одни блага, а не опасности. Его избаловало окружение, домашнее тепло цивилизации — и маменькина сынка вовсе не тянет покидать родное гнездо своих прихотей, слушаться старших и уж тем более — входить в неумолимое русло своей судьбы.

### XIII. ГОСУДАРСТВО КАК ВЫСШАЯ УГРОЗА

В хорошо организованном обществе масса не действует сама по себе. Такова ее роль. Она существует для того, чтобы ее вели, наставляли и представляли за нее, пока она не перестанет быть массой или по крайней мере не начнет к этому стремиться. Но сама по себе она осуществлять это не способна. Ей необходимо следовать чему-то высшему, исходящему от избранных меньшинств. Можно сколько угодно спорить, кем должны быть эти избранные, но то, что без них, кем бы они ни были, человечество утратит основу своего существования, сомнению не подлежит, хотя Европа вот уже столетие, подобно страусу, прячет голову под крыло в надежде не увидеть очевидного. Это не частный вывод из ряда наблюдений и догадок, а закон социальной «физики»<sup>15</sup>, под стать Ньютоновым по своей непреложности. В день, когда снова воцарится подлинная философия\*, единственное, что может спасти Европу, — вновь откроется, что человек, хочет он того или нет, самой природой своей предназначен к поискам высшего начала. Кто находит его сам, тот избранный; кто не находит, тот получает его из чужих рук и становится массой.

Действовать самовольно означает для массы восставать против собственного предназначения, а поскольку лишь этим она сейчас и занята, я говорю о восстании масс. В конце концов, единственное, что действительно и по праву можно считать восстанием, —

\* Для этого вовсе не требуется, чтобы философы правили, как предлагал Платон<sup>16</sup>, и не требуется даже, чтобы правители философствовали, как более скромно предлагалось после него. Оба варианта плачевны. Чтобы философия правила, достаточно одного — чтобы она существовала, иначе говоря, чтобы философы были философами. Едва ли уж не столетие они предаются политике, публицистике, просвещению, науке и чему угодно, кроме своего дела.

это восстание против себя, неприятие судьбы. Люцифер был бы не меньшим мятежником, если бы метил не на место Бога, ему не уготованное, а на место низшего из ангелов, уготованное тоже не ему. (Будь Люцифер русским, как Толстой, он, наверно, избрал бы второй путь, не менее богоборческий.)

Действуя сама по себе, масса прибегает к единственному способу, поскольку других не знает,—к расправе. Не зря же суд Линча возник в Америке, в этом массовом раю. Нечего удивляться, что сегодня, когда массы торжествуют, торжествует и насилие, становясь единственным доводом и единственной доктриной. Я давно уж отмечал, что насилие стало бытом. Сейчас оно достигло апогея, и это обнадеживает, поскольку должен же начаться спад. Сегодня насилие—это риторика века, и его уже прибирают к рукам пустомели. Когда реальность отмирает, изжив себя, труп выносятся волнами и долго еще вязнет в болотах риторики. Это кладбище отжившего; на худой конец его богадельня. Имена переживают хозяев, и хотя это звук пустой, но все-таки звук, и он сохраняет какую-то магическую власть. Но если даже и вправду окажется, что значимость насилия как цинично установленной нормы поведения готова пойти на убыль, мы все равно останемся в его власти, лишь видоизмененной.

Я перехожу к наихудшей из опасностей, которые грозят сегодня европейской цивилизации. Как и все прочие угрозы, она рождена самой цивилизацией и, больше того, составляет ее славу. Это наше современное Государство. Вспоминается то, что я уже отмечал, говоря о науке: плодотворность ее основ ведет к небывалому прогрессу, прогресс неумолимо ведет к небывало узкой специализации, а специализация—к удущению самой науки.

Нечто подобное происходит и с государством.

Вспомним, чем было в конце XVIII века государство для всех европейских наций. Почти ничем! Ранний капитализм и его промышленные предприятия, где впервые восторжествовала техника, самая передовая и производительная, резко ускорили рост общества. Возник новый социальный класс, энергичнее и многочисленнее прежних,—буржуазия. У этой напористой публики было одно всеобъемлющее дарование—прак-

тическая сметка. Они умели дать делу ход и слаженность, развернуть и упорядочить его. В их человеческом море и блуждал опасно «государственный корабль». Эту метафору извлекла на свет божий буржуазия, ибо действительно ощущала себя безбрежной, всемогущей и чреватой штормами стихией. Кораблик выглядел утлым, если не хуже, и всего было в обрез — и денег, и солдат, и чиновников. Его строили в средние века иные люди, во всем противоположные буржуазии, — доблестные, властные и преданные долгу дворяне. Это им обязаны существованием европейские нации. Но при всех душевных достоинствах у дворян было, да и продолжает быть, неладно с головой. Они на нее и не полагались. Безрассудные, нерасчетливые, «иррациональные», они живо чувствовали и трудно соображали. Поэтому они не смогли развить технику, требующую изобретательности. Они не выдумали пороха. Поленились. И, не способные создать новое оружие, позволили горожанам освоить порох, завезенный с востока или бог весть откуда, и с его помощью разгромить благородных рыцарей, так бестолково заклепанных в железо, что в бою они еле ворочались, и начисто неспособных уразуметь, что вечный секрет победы — секрет, воскрешенный Наполеоном, — не в средствах защиты, а в средствах нападения\*.

Власть — это техника, механизм общественного устройства и управления, и потому «старый строй» к концу XVIII века зашатался под ударами беспокойного общественного моря. Государство было настолько слабее общества, что сравнительно с эпохой Каролингов абсолютизм кажется вырождением. Разумеется, власть Карла Великого бесконечно уступала власти Людовика XVI, но зато общество при Каролингах

\* Эта схема великого исторического перелома, сменившего господство знати главенством буржуазии, принадлежит Ранке, но, разумеется, символическая картина переворота требует множества дополнений, чтобы походить на действительную. Порох известен с незапамятных времен. Заряд был придуман кем-то из ломбардцев, но оставался без применения, пока не догадались отлить пулю. Дворяне изредка употребляли огнестрельное оружие, но оно было слишком дорогим. Лишь горожане, экономически лучше организованные, сделали его массовым. Исторически, однако, известно с документальной точностью, что дворянское, средневекового образца бургундское войско было наголову разбито новым, не профессиональным, а состоящим из горожан швейцарским. Главной силой его была дисциплина и рациональная изобретательная тактика.

было бессильным\*. Огромный перевес общественных сил над государственными привел к революции, вернее, к полосе революций, вплоть до 1848 года.

Но в ходе революции буржуазия отобрала власть и, приложив к ней свои умелые руки, на протяжении одного поколения создала по-настоящему сильное государство, которое с революциями покончило. С 1848 года, то есть с началом второй генерации буржуазных правлений, революции в Европе иссякли. И, конечно, не по недостатку причин, а по недостатку средств. Власть и общество сравнялись силой. *Прощай навеки, революция!* Впредь лишь антипод ее грозит европейцам — государственный переворот. Все, что в дальнейшем казалось революцией, было личиной государственного переворота.

В наши дни государство стало чудовищной машиной немыслимых возможностей, которая действует фантастически точно и оперативно. Это средоточие общества, и достаточно нажатия кнопки, чтобы гигантские рычаги молниеносно обработали каждую пядь социального тела.

Современное государство — самый явный и наглядный продукт цивилизации. И отношение к нему массового человека проливает свет на многое. Он гордится государством и знает, что именно оно гарантирует ему жизнь, но не сознает, что это творение человеческих рук, что оно создано определенными людьми и держится на определенных человеческих ценностях, которые сегодня есть, а завтра могут улетучиться. С другой стороны, массовый человек видит в государстве безликую силу, а поскольку и себя ощущает безликим, то считает его своим. И если в жизни страны возникнут какие-либо трудности, конфликты, проблемы, массовый человек постарается, чтобы власти немедленно вмешались и взяли заботу на себя, употребив на это все свои безотказные и неограниченные средства.

\* Стоило бы задержаться на этом и подчеркнуть, что эпоху европейского абсолютизма отличает именно слабость государства. Какая тому причина? Ведь общество уже набирало силу. Почему же Власть, будучи непререкаемой — «абсолютной», — не старалась и сама стать сильнее? Одна из причин уже упомянута: техническая и административная несостоятельность родовой знати. Но есть и другая — *аристократы не хотели усиливать государство за счет общества*. Вопреки привычным представлениям абсолютизм инстинктивно уважал общество, и уважал гораздо больше, чем наши нынешние демократии. Сегодня государство умнее, но исторически безответственное.

Здесь-то и подстерегает цивилизацию главная опасность — полностью огосударствленная жизнь, экспансия власти, поглощение государством всякой социальной самостоятельности — словом, удушение творческих начал истории, которыми в конечном счете держатся, питаются и движутся людские судьбы. Когда у массы возникнут затруднения или просто разыграются аппетиты, она не сможет не поддаться искушению добиться всего самым верным и привычным способом, без усилий, без сомнений, без борьбы и риска, одним нажатием кнопки пустив в ход чудодейственную машину. Масса говорит: «Государство — это я» — и жестоко ошибается. Государство идентично массе лишь в том смысле, в каком Икс идентичен Игреку, поскольку никто из них не Зет. Современное государство и массу роднит лишь их безликость и безымянность. Но массовый человек уверен, что он-то и есть государство, и не упустит случая под любым предлогом двинуть рычаги, чтобы раздавить какое бы то ни было творческое меньшинство, которое раздражает его всегда и всюду, будь то политика, наука или производство.

Кончится это плачевно. Государство удушит окончательно всякую социальную самостоятельность, и никакие новые семена уже не взойдут. Общество вынудят жить для государства, человека — для государственной машины. И поскольку это всего лишь машина, исправность и состояние которой зависят от живой силы окружения, в конце концов государство, высосав из общества все соки, выдохнется, зачахнет и умрет самой мертвенной из смертей — ржавой смертью механизма.

Такой и была судьба античной цивилизации. Бесспорно, созданная Юлиями и Клавдиями империя представляла собой великолепную машину, по конструкции намного совершеннее старого республиканского Рима. Но знаменательно, что, едва она достигла полного блеска, общественный организм угас. Уже при Антонинах (II век) государство придавило его своей безжизненной мощью. Общество порабощается, и все силы его уходят на служение государству. А в итоге? Бюрократизация всей жизни ведет к ее полному упадку. Жизненный уровень

быстро снижается, рождаемость и подавно. А государство, озабоченное только собственными нуждами, удваивает бюрократический нажим. Этой второй ступенью бюрократизации становится милитаризация общества. Все внимание обращено теперь на армию. Власть — это прежде всего гарант безопасности (той самой безопасности, с которой, напомним, и начинается массовое сознание). Поэтому государство — это прежде всего армия. Императоры Северы, родом африканцы, полностью военизируют жизнь. Напрасный труд! Нужда все беспросветнее, чресла все бесплоднее. Не хватает буквально всего, и даже солдат. После Северов в армию приходится вербовать варваров.

Теперь ясно, как парадоксален и трагичен путь огосударствленного общества? Оно создает государство как инструмент, облегчающий жизнь. Потом государство берет верх, и общество вынуждено жить ради него \*. Тем не менее состоит оно пока что из частиц этого общества. Но вскоре уже не хватает людей для поддержания государства и приходится звать иноземцев — сперва далматов, потом германцев. Пришельцы в конце концов становятся хозяевами, а остатки общества, аборигены, — рабами этих чужаков, с которыми их ничто не роднило и не роднит. Вот итог огосударствленности — народ идет в пищу машине, им же и созданной. Скелет съедает тело. Стены дома вытесняют жильцов.

Осознав это, трудно благодушеествовать, когда Муссолини с редкостным апломбом провозглашает как некое откровение, чудесно снизошедшее на Италию: «Все для государства, ничего, кроме государства, ничего против государства!» Одно уж это выдает с головой, что фашизм — типичная доктрина массового человека. Муссолини заполучил отлично слаженное государство, и слаженное отнюдь не им, а той самой идейной силой, с которой он борется, — либеральной демократией. Он лишь алчно воспользовался ее плодами, и, не входя сейчас в детали его деятельности, можно констатировать одно: результаты на сегодня просто несопоставимы с тем, чего достиг в политике и управлении либерализм. Эти результаты, если они вообще есть, настолько ничтожны, незаметны и несую-

\* Вспомним последний наказ Септимия Севера сыновьям: «Держитесь вместе, платите солдатам и забудьте об остальном».

щественны, что трудно оправдать ими ту чудовищную концентрацию власти, которая позволила разогнать государственную машину до предела.

Диктат государства — это апогей насилия и прямого действия, возведенных в норму. Масса действует самовольно, сама по себе, через безликий механизм государства.

Европейские народы стоят на пороге тяжелых внутренних испытаний и самых жгучих общественных проблем — экономических, правовых и социальных. Кто поручится, что диктат массы не принудит государство упразднить личность и тем окончательно погасить надежду на будущее?

Зримым воплощением такой опасности является одна из самых тревожных аномалий последних тридцати лет — повсеместное и неуклонное усиление полиции. К этому неумолимо привел рост общества. И как ни свыклось с этим наше сознание, от него не должна ускользать трагическая парадоксальность такого положения дел, когда жители больших городов, чтобы спокойно двигаться по своему усмотрению, фатально нуждаются в полиции, которая управляет их движением. К сожалению, «порядочные» люди заблуждаются, когда полагают, что «силы порядка», ради порядка созданные, успокоятся на том, чего от них хотят. Ясно и неизбежно, что в конце концов они сами станут устанавливать порядки — и, само собой, те, что их устроят.

Стоит задержаться на этой теме, чтобы увидеть, как по-разному откликается на гражданские нужды то или другое общество. В самом начале прошлого века, когда с ростом пролетариата стала расти преступность, Франция поспешила создать многочисленные отряды полиции. К 1810 году преступность по той же причине возросла и в Англии — и англичане обнаружили, что полиции у них нет. У власти стояли консерваторы. Что же они предпринимают? Спешат создать полицию? Куда там! Они предпочли, насколько возможно, терпеть преступность. «Люди смирились с беспорядком, сочтя это платой за свободу».

«У парижан, — пишет Джон Уильям Уорд, — блистательная полиция, но они дорого платят за этот блеск. Пусть уж лучше каждые три-четыре года



полдюжине мужчин сносят голову на Ратклиф Род, чем сносить домашние обыски, слежку и прочие ухищрения Фуше». Налицо два разных понятия о государственной власти. Англичане предпочитают ограниченную.

#### XV. ПЕРЕХОДЯ К СУТИ ДЕЛА

Суть такова: Европа утратила нравственность. Прежнюю массовый человек отверг не ради новой, а ради того, чтобы, согласно своему жизненному складу, не придерживаться никакой. Что бы ни твердила молодежь о «новой морали», не верьте ни единому слову. Утверждаю, что на всем континенте ни у кого из знатоков нового *ethos* нет и подобия морали. И если кто-то заговорил о «новой», значит, замыслил новую пакость и ищет контрабандных путей\*.

Так что наивно укорять современного человека в безнравственности. Это не только не заденет, но даже польстит. Безнравственность нынче стала ширпотребом, и кто только не щеголяет ею.

Если отвлечься, как мы и делали, от пережитков прошлого — христиан, идеалистов, старых либералов и т. д., — то среди современных альянсов не найдется ни одного, который не исходил бы из убеждения, что за ним числятся все права и ни единой обязанности. Не важно, рядятся ли при этом в реакционеров или революционеров: под любой личиной и при любом удобном случае решительно отбрасывают обязанности и притязают, сами не ведая почему, на неограниченные права.

Что бы ни одушевляло, все сводится к одному и становится предлогом не считаться ни с кем и ни с чем. Если кто-то играет в реакционера, то наверняка для того, чтобы под видом спасения отечества и государства сравнять с землей все остальное и с полным правом топтать ближнего, особенно если тот чего-то стоит. Но и в революционеров играют с той же целью: наружная одержимость судьбой угнетенных и социальной справедливостью служит маской, освобождающей от досадной обязанности быть правдивым, терпимым и, главное, уважать человеческие достоинства. Я знаю

\* Не знаю, найдется ли сейчас десяток людей, рассеянных по миру, которые видят воочию ростки того, что со временем действительно может стать новой моралью. И, уж конечно, не эти люди делают погоду.

немало людей, которые вступили в ту или иную рабочую партию лишь затем, чтобы обрести внутреннее право презирать интеллигенцию и не смотреть на нее снизу вверх. Что ж до диктатур, то мы уже налюбовались, как там льстят толпе и топчут все, что выше ее уровня.

Отвращением к долгу отчасти объясняется и полусмешной-полупустыдный феномен нашего времени — культ молодежи как таковой. Все от мала до велика подались в «молодые», прослышав, что у молодых больше прав, чем обязанностей, поскольку последние можно отложить в долгий ящик и приберечь для зрелости. Молодость как таковую всегда освобождали от тяжести свершений. Она жила в долг. По-человечески так и должно быть. Это мнимое право ей снисходительно и ласково дарят старшие. И надо же было только одурманить ее, что она и впрямь сочла это своим заслуженным правом, за которым должны последовать и все прочие заслуженные права.

Как ни дико, но молодостью стали шантажировать. Вообще мы живем в эпоху всеобщего шантажа, у которого два облика с дополняющими друг друга гримасами — угрозой насилия и угрозой глумления. Обе служат одной цели и равно пригодны для того, чтобы людская пошлость могла не считаться ни с кем и ни с чем.

Поэтому не стоит облагораживать нынешний кризис, видя в нем борьбу двух моралей, или цивилизаций, — обреченной и новорожденной. Массовый человек попросту лишен морали, поскольку суть ее — всегда в подчинении чему-то, в сознании служения и долга. Но слово «попросту», пожалуй, не годится. Все гораздо сложнее. Попросту взять и избавиться от морали невозможно. То, что грамматически обозначено как чистое отсутствие, — безнравственность — не существует в природе. Если вы не расположены подчиняться нравственным устоям, будьте любезны подчиниться иной необходимости и *velis nolis*<sup>17</sup> жить наперекор им, а это уже не безнравственность, но противонравственность. Не просто отрицание, но антимирализм, негатив, полый оттиск морали, сохранивший ее форму.

Как же умудрились уверовать в антимирализм жизни? Несомненно, к этому и вела вся современная культура и цивилизация. Европа пожинает горькие плоды своих духовных шатаний. Она стремительно

катится вниз по склону своей культуры, достигшей невиданного цветения, но не сумевшей укорениться.

В этой книге я попытался обрисовать определенный тип человека и, главным образом, его взаимоотношения с той цивилизацией, которой он порожден. Это было необходимо потому, что персонаж моей книги знаменует собой не торжество новой цивилизации, а лишь голое отрицание старой. И не надо путать его психограмму с ответом на главный вопрос — каковы же коренные пороки современной европейской культуры. Ведь очевидно, что ими в конечном счете и обусловлено сегодняшнее преобладание этой человеческой особи.

Но такой ответ ввиду непомерной трудности вопроса выходит за рамки книги. Понадобилось бы развить во всей полноте ту концепцию человеческого существования, которая здесь едва намечена и звучит побочно. Об этом говорится вскользь и вполголоса, а скоро, быть может, придется кричать.

---

## ЭТЮДЫ О ЛЮБВИ

---

### ПРИМЕТЫ ЛЮБВИ

Поговорим о любви, условившись, что о «любовных историях» мы говорить не будем. «Любовные истории», самого неожиданного свойства, то и дело случаются между мужчинами и женщинами. Им сопутствует множество обстоятельств, усложняющих их развитие до такой степени, что более всего «любовным историям» можно отказать в том, что действительно стоит называть любовью. Что может быть заманчивее для исследователя, чем психология «любовных историй», со всей их пестрой казуистикой, однако нам будет непросто во всем разобраться, если сначала мы не определим, что же такое любовь сама по себе и как таковая. Кроме того, мы сузили бы тему, сведя ее к рассмотрению любви, которую испытывают друг к другу мужчины и женщины. Тема

неизмеримо шире, и Данте полагал, что любовь движет солнце и другие светила.

Даже если мы воздержимся от столь вселенского охвата, нам следует учесть все многообразие проявлений любви. Не только мужчина любит женщину, а женщина любит мужчину; мы любим также искусство и науку, мать любит своего ребенка, а верующий любит Бога. Огромное множество и разнородность объектов, подчиняющихся законам любви, сделают нас осмотрительнее и не позволят счесть присущими любви те особенности и свойства, суть которых, скорее, в природе всевозможных любимых кем-либо объектов.

Последние двести лет очень много говорили о любовных историях и очень мало — о любви. И если все эпохи начиная с добрых времен Древней Греции создавали свои великие теории сердечных чувств, два последних столетия ее лишены. Античный мир вначале предпочел всем другим доктрину Платона, затем — стоицистическую. Средневековье освоило теории Фомы Аквинского и арабов; восемнадцатый век усердно интудировал теории душевных волнений Декарта и Спинозы. Все дело в том, что в прошлом не было ни одного великого философа, который не считал бы себя обязанным предложить собственную доктрину. В новейшее же время не предпринято ни одной выдающейся попытки систематизации чувств. И лишь недавние труды Пфендэра и Шелера<sup>1</sup> достойно продолжают тему. Между тем наш духовный мир становится все сложнее, а эмоциональные переживания — острее.

Поэтому-то мы не можем уже довольствоваться этими старыми теориями аффектов. К примеру, то определение любви, впитавшее древнегреческую традицию, которое мы находим у Фомы Аквинского, очевиднейшим образом ошибочно. Согласно ему, любовь и ненависть — два проявления желания, влечения, стремления к чему-то. Любовь — это стремление к чему-то хорошему, к хорошему в нем — *concupiscibile circa bonum*; ненависть, или антистремление, — это неприятие чего-то злого, именно злого в нем — *concupiscibile circa malum*. Мы видим здесь смешение влечения и желания с чувствами и эмоциями, которым грешила вся старая психология вплоть до XVIII столетия. Смешение, которое напомним о себе в эпоху

Возрождения, впрочем претворившись уже в эстетическую категорию. Так, Лоренцо Великолепный утверждал, что *l'amore è un appetito di bellezza*<sup>2</sup>.

Это и есть одно из существеннейших отличий, которое надлежит осмыслить, чтобы от нас не ускользнуло то, в чем заключается своеобразие любви и ее сущность. Наш душевный мир особенно щедр на любовные порывы; не будет преувеличением даже счесть их символом щедрости как таковой. К любви восходит многое из того, что присуще человеку: желания, мысли, волевые акты, поступки — все это, порождаемое любовью, как урожаем семенами, самой любовью не является, однако подтверждает ее существование. Бесспорно, что так или иначе нас влечет то, что мы любим; однако столь же очевидно, что нас влечет и то, чего мы не любим, что не затрагивает наших чувств. Хорошее вино влечет нас, но любви не вызывает; наркомана влечет наркотик и в то же время вызывает отвращение связанными с ним опасными последствиями.

Но есть еще одна, более веская и тонкая причина разграничивать любовь и желание. Собственно говоря, желать чего-либо — это значит стремиться обладать им, причем под обладанием так или иначе понимается включение объекта в нашу жизненную сферу и превращение мало-помалу в часть нас самих. Именно поэтому желание умирает тотчас после того, как удовлетворено; обладание для него смерть. Напротив, любовь — это вечная неудовлетворенность. Желание пассивно, и желаю я, в сущности, одного — чтобы объект желания устремился ко мне. Я живу в надежде на притяжение ко мне всего сущего. И наоборот, в любви, как мы еще убедимся, все проникнуто активным началом. Вместо того чтобы объект приближался ко мне, именно я стремлюсь к объекту и пребываю в нем. В любовном порыве человек вырывается за пределы своего «я»: быть может, это лучшее, что придумала Природа, чтобы все мы имели возможность в преодолении себя двигаться к чему-то иному. Не оно влекомо ко мне, а я к нему.

Августину Блаженному, одному из тех людей, раздумья которых о любви отличались особой глубиной, по своему душевному складу, быть может, наделенному наивысшей силой любви, подчас удавалось пре-

одолевать понимание любви как желания и влечения. В минуту вдохновения он сказал: «Amor meus, pondus meum; illo feror, quocumque feror» — «Любовь моя, бремя мое; влекомый им, я иду повсюду, где я иду». Любовь — это притяжение к любимому.

Спиноза попытался избежать ошибки и, оставив в стороне влечения, искал любовным порывам и ненависти эмоциональное объяснение; согласно ему, любовь — это радость познания предмета любви. Любовь к чему-то или к кому-то — это якобы не более чем радость и одновременно сознание, что рады мы благодаря этому чему-то или кому-то. И снова перед нами смешение любви с ее возможными последствиями. Разве кто-нибудь сомневается, что предмет любви может принести радость любящему? Однако столь же верно, что любовь бывает печальной, как смерть, безысходная смертная мука. Более того, истинная любовь лучше познает саму себя и, если угодно, свою цену и свои масштабы в страданиях и мучениях, которые она приносит. Влюбленной женщине огорчения, причиняемые ей любимым, дороже бесстрастного прозябания. В письмах Марьянны Алькофарато, португальской монахини<sup>3</sup>, встречаем следующие признания, адресованные ее неверному соблазнителю: «...в то же время я благодарю вас в глубине сердца за отчаяние, которому вы причина, и я ненавижу покой, в котором я жила, прежде чем узнала вас». «...Я нашла хорошее средство против всех этих зол, и я быстро освободилась бы от них, если бы не любила вас более; но, увы! что за средство! Нет, я предпочитаю страдать еще более, чем забыть вас. Увы! от меня ли это зависит? Я не могу упрекнуть себя в том, чтобы я хоть на одно мгновение пожелала не любить вас более; вы более достойны сожаления, чем я, и лучше переносить все те страдания, на которые я обречена, нежели наслаждаться убогими радостями, которые дают вам ваши французские любовницы». Первое письмо кончалось словами: «Прощайте, любите меня всегда и заставьте меня-выстрадать еще больше мук». Минуло два века, и синьорита де Леспинасс<sup>4</sup> писала: «Я люблю вас так, как только и стоит любить, — безнадежно».

Спиноза ошибался: любовь и радость не одно и то же<sup>5</sup>. Тот, кто любит родину, способен отдать за нее жизнь, и верующий идет на мученическую смерть.

И наоборот, ненависть и злоба нередко находят удовлетворение в самих себе и хмелеют от радости при виде беды, обрушившейся на ненавистного человека.

Учитывая, что эти известные определения полностью нас не удовлетворяют, думаю, стоит попытаться проанализировать чувство любви столь же непосредственно и скрупулезно, как это делает энтомолог с пойманным в лесу насекомым. Надеюсь, что читатели любят или любили кого-то либо что-то и способны ныне взять свои ощущения за трепетные крылышки и устремить на них неторопливый внутренний взор. Я перечислю основные, самые общие признаки этой жужжащей пчелы, которая умеет собирать мед и жалить. Читатели сами решат, насколько мои выкладки соответствуют тому, что они познали, взглядываясь в себя.

Для начала согласимся, что у любви действительно много общего с желанием, поскольку его объект — предмет или человек — действует на него возбуждающе. Волнение, которым охвачен объект, передается душе. Таким образом, это волнение по сути своей центостремительно: оно направлено от объекта к нам. Что же касается чувства любви, то возбуждение предшествует ему. Из ранки, нанесенной нам стрелой волнения, пробивается любовь, которую неудержимо влечет к объекту: а значит, движется она в обратном по сравнению с возбуждением и любым желанием направлении. Путь ее — от любящего к любимому, от меня к другому, то есть центробежен. В этом — в постоянном душевном порыве, в движении к объекту, от моего «я» к сокровенной сути ближнего — любовь и ненависть сходятся. Ниже речь пойдет о том, в чем они отличаются. При этом не нужно думать, что в нашем стремлении к предмету любви мы добиваемся лишь близости и совместной в бытовом плане жизни. Все эти проявления как следствия любви и в самом деле порождены ею, однако для выяснения ее сути не представляют особого интереса, и посему в ходе нашего анализа мы будем полностью их игнорировать. Мои размышления касаются чувства любви в его душевной сокровенности как явления внутренней жизни.

Любящий Господа устремляется к нему не телом, а все же любить его — значит стремиться к нему. В любви мы забываем о душевном покое, теряем рассудок

и все свои помыслы сосредоточиваем на любимом. Постоянство помыслов и есть любовь.

Дело в том — отметим это, — что мыслительный и волевой акты мгновенны. Мы можем замешкаться на подступах к ним, но сами-то они промедлений не терпят: все происходит в мгновение ока; они молниеносны. Если уж я понимаю фразу, то я понимаю ее сразу, в один миг. Что же касается любви, то она длится во времени. Любят не вереницей внезапных озарений, которые вспыхивают и гаснут, как искры в генераторе переменного тока; любимое любят непрерывно. Этим определяется еще одна особенность анализируемого нами чувства: любовь струится как родник одухотворенного вещества, как непрерывно бьющий ключ. Употребив метафору, на которые столь щедра интуиция и которые столь близки природе интересующего нас явления, можно сказать, что любовь не выстрел, а непрерывная эманация, духовное излучение, исходящее от любящего и направленное к любимому. Течение, а не удар.

Пфендер с исключительной проницательностью подчеркивал текучесть и длительность, присущие любви и ненависти.

Любовь и ненависть одинаково центробежны, в мыслях они движутся к объекту, наконец, они текучи и непрерывны, — таковы три общие для них приметы или черты.

Теперь можно определить и коренное отличие между любовью и ненавистью.

Устремленность у них общая, коль скоро они центробежны и человек в них стремится к объекту; при этом они проникнуты противоположным смыслом, преследуют различные цели. В ненависти стремятся к объекту, но стремятся ему во зло; и смысл ее разрушителен. В любви также стремятся к объекту, но ему во благо.

Размышление и желание лишены того, что можно назвать душевным жаром, в одинаковой степени присутствующим любви и ненависти. В отличие от раздумий над математической задачей от любви и ненависти исходит тепло, они пылают, более того, накал их бывает различным. Не случайно в быту весьма метко об одном говорят, что он, влюбившись, охладел, а другой жалуется, что возлюбленная холодна и бесчувственна. Эти



рассуждения о теплоте чувств невольно приоткрывают завесу над любопытнейшими сферами психологических закономерностей. Мы могли бы обратиться к отдельным аспектам всемирной истории, если не ошибаюсь, обойденным до сих пор вниманием в области этики и искусства. Речь могла бы идти о неодинаковом накале различных великих цивилизаций и культурных эпох — о холоде Древней Греции, Китая или XVIII столетия, о жаре средневековья или романтизма и т. д. Речь могла бы идти о роли в человеческих взаимоотношениях различной для разных людей степени их душевного горения: первое, что ощущают при встрече два человека, — это присущий каждому из них эмоциональный накал. Наконец, мы могли бы обратить внимание, что теплотой в той или иной степени характеризуются различные художественные, в частности литературные, стили. Однако было бы опрометчиво мимоходом затрагивать столь обширную тему.

Не удастся ли нам приблизиться к пониманию этой теплоты, присущей любви и ненависти, если в поле нашего зрения попадет также объект? Как воздействует на него любовь? Издалека или вблизи, чем бы ни был предмет любви — женщиной или ребенком, искусством или наукой, родиной или Богом, — любовь печется о нем. Желание упивается тем, что ему желанно, удовлетворяется им, но не одаряет, ничем не жертвует, ничем не поступается. У любви же и ненависти нет ни минуты покоя. Первая погружает объект, на каком бы расстоянии он ни находился, в благоприятную атмосферу ласки, нежности, довольства — одним словом, блаженства. Ненависть погружает его с не меньшим пылом в атмосферу неблагоприятную, вредит ему, обрушивается на него как знойный сирокко, мало-помалу разъедает его и разрушает. Вовсе не обязательно, как я уже говорил, чтобы это происходило в действительности; речь идет о намерении, которым проникнута ненависть, том ирреальном деянии, которое лежит в основе самого чувства. Итак, любовь обволакивает предмет любви теплотой и довольством, а ненависть сочится едкой злобой.

Эти противоположные намерения в их действиях дают о себе знать и иным образом. В любви мы как бы сливаемся с объектом. Что означает это слияние? По существу, это слияние не в телесном смысле, да

и вообще не близость. К примеру, наш друг — определяя качества, присущие любви, не забудем и дружбу — живет вдали от нас и мы ничего о нем не знаем. Тем не менее мы с ним связаны незримой нитью — наша душа в, казалось бы, всеобъемлющем порыве преодолевает расстояния, и, где бы он ни был, мы чувствуем, что сокровенным образом соединились с ним. Нечто подобное происходит, когда мы в трудную минуту говорим кому-нибудь: можете рассчитывать на меня — я целиком в вашем распоряжении; иными словами, ваши интересы для меня превыше всего, располагайте мною как самим собой.

И наоборот, ненависть, несмотря на свою неизменную направленность к предмету ненависти, отдаляет нас от объекта в том же символическом смысле — она, разверзнув между нами пропасть, делает его для нас недосыгаемым. Любовь — это сердца, бьющиеся рядом, это согласие; ненависть — это разногласие, метафизическая распря, абсолютная несовместимость с предметом ненависти.

Теперь мы имеем некоторое представление о том, в чем заключается эта активность, эта ревностность, которую мы, смею думать, выявили в любви и ненависти и которая отсутствует в пассивных эмоциях, таких, как радость или грусть. Не зря говорят: быть радостным, быть грустным. Это и в самом деле не более чем состояние, а не деятельность, не рвание. Грустный, будучи грустным, пребывает в бездействии, равно как и веселый — будучи веселым. Любовь же в мыслях достигает объекта и принимается за свое незримое, но святое и самое жизнеутверждающее из всех возможных дело — утверждает существование объекта. Поразмыслите над тем, что значит любить искусство или родину: это значит ни на одно мгновение не сомневаться в их праве на существование; это значит осознавать и ежесекундно подтверждать их право на существование. Не так, впрочем, как это делает судья, знающий законы, приговоры которого поэтому бесстрастны, а так, чтобы оправдательный приговор был одновременно и поиском и итогом. И наоборот, ненавидеть — это значит в мыслях убивать предмет нашей любви, истреблять его в своих помыслах, оспаривать его право на место под солнцем. Ненавидеть кого-либо —

значит приходить в ярость от самого факта его существования. Приемлемо лишь исчезновение его с лица земли.

Думаю, что у любви и ненависти нет признака более существенного, чем только что отмеченный. Любить что бы то ни было — значит упорно настаивать на его существовании; отвергать такое устройство мира, при котором этого объекта могло бы не быть. Заметьте, однако, что это, по существу, то же самое, что непрерывно вдыхать в него жизнь, насколько это доступно человеку — в помыслах. Любовь — это извечное дарение жизни, сотворение и пестование в душе предмета любви. Ненависть — это истребление, убийство в помыслах; к тому же, в отличие от убийства, совершаемого один раз, ненавидеть — значит убивать беспрерывно, стирая с лица земли того, кого мы ненавидим.

Если на этой высокой ноте обобщить те особенности, которые нами выявлены, то мы приходим к выводу, что любовь — это центробежный порыв души, которая непрерывным потоком устремляется к объекту и обволакивает его теплотой и довольством, превращая нас с ним в единое целое и утверждая бесспорность его существования (Пфендер).

---

## ЛЮБОВЬ У СТЕНДАЛЯ

---

### I (ПРИДУМАННАЯ ЛЮБОВЬ)

В голове Стендаля рождалось много теорий, однако теоретиком он не был ни в коей мере. Этим, как, впрочем, и многим другим, он напоминает нашего Бароку, у которого любая человеческая тема незамедлительно претворяется в систему идей. При поверхностном взгляде и того и другого можно принять за философов, по ошибке ставших писателями. Между тем все как раз наоборот. Весьма красноречиво обилие созданных ими обоими теорий.

У философа не бывает больше одной. И в этом — коренное отличие между истинно теоретическим темпераментом и тем, который его лишь отдаленно напоминает.

Теоретик выстраивает систему, побуждаемый к этому неодолимым стремлением адекватно передавать реальность. А это обязывает его быть в высшей степени осмотрительным и, среди прочего, поддерживать в строгом и стройном единстве преизбыток своих идей. Поскольку действительность ошеломляюще едина. Какой ужас испытал Парменид, осознав это! Между тем наши мысли и чувства отрывисты, противоречивы и многообразны. У Стендаля и Барохи идеи воплощаются в ткани языка, литературном жанре, посредством которого и происходит лирическая эманация. Их теории — песни. Они мыслят *pro* и *contra*<sup>6</sup> (вещь невозможная для мыслителя), любят и ненавидят в понятиях. Вот почему они столь щедры на теории, разнородные и взаимоисключающие, обязанные своим возникновением сиюминутному настроению. Теории, будучи песнями, несут правду, но не о сути вещей, а о певце.

Поэтому-то я не склонен их осуждать. В сущности, ни Стендаль, ни Бароха не претендовали на то, чтобы их считали философами; и если я привлек внимание к этой неоднозначной черте их духовного облика, то только из доставляющей радость потребности видеть всех такими, какие они есть. Их принимают за философов. *Tant pis!* Но они ими не являются. *Tant mieux!*<sup>7</sup>

Если с Барохой в данном случае все более или менее ясно, то со Стендалем дело обстоит несколько сложнее, поскольку есть тема, на которую он философствовал вполне серьезно. По стечению обстоятельств та же, которой отдавал предпочтение Сократ, патрон всех философов. Та *erotiká* — вопросы любви.

Трактат «*De l'amour*»<sup>8</sup> — одна из самых читаемых книг. Представьте, что вы входите в будуар маркизы, актрисы или же просто светской дамы. Осматриваетесь в ожидании хозяйки. Первыми, конечно, внимание привлекают картины (и почему это на стенах непременно должны висеть картины?). И почти всегда — ощущение прихотливости, оставляемое живописным полотном. В данном случае картина такова; однако

она с успехом могла быть и совсем иной. Нам так не хватает того щемящего волнения, которое охватывает при встрече с чем-то предугаданным. А потом взгляд скользнет по мебели, по книгам, лежащим тут и там. Задержится на обложке — и что же на ней? «De l'amour». Полагая, что им надлежит разбираться в любви, маркиза, актриса и светская дама обзаводились источником просвещения, подобно человеку, который вместе с автомобилем покупает и руководство по двигателям внутреннего сгорания.

Книга читается с упоением. Стендаль всегда повествует, даже когда он рассуждает, обосновывает и теоретизирует. На мой взгляд, он — лучший из всех рассказчиков, архирассказчик перед лицом Всевышнего. Однако достоверна ли его теория любви как кристаллизации? Почему никто не посвятил ей серьезного исследования? О ней судачили, но никто не подверг ее тому анализу, какого она заслуживала.

Неужели она того не стоила? В сущности говоря, любовь, согласно этой теории, не что иное, как порождение фантазии. Не в том дело, что в любви свойственно ошибаться, а в том, что по природе своей она сама есть заблуждение. Мы влюбляемся, когда наше воображение наделяет кого-либо не присущими ему достоинствами. Впоследствии дурман рассеивается, а вместе с ним умирает любовь. Это еще определеннее, чем объявить по обыкновению любовь слепой. Для Стендаля она больше чем слепая — придуманная. Она не только не видит реальности — она ее подменяет.

Достаточно приглядеться к этой доктрине сегодня, чтобы уяснить время и место ее создания: это типичное порождение европейского XIX столетия. Она отмечена двумя его характернейшими особенностями — пессимизмом и позитивизмом. Теория «кристаллизации» идеалистична, поскольку во внешнем объекте, на котором сосредоточены наши помыслы, она видит всего лишь проекцию субъекта. Со времен Ренессанса европеец предрасположен к взгляду на мир как на эманацию духа<sup>9</sup>. До XIX века этот идеализм был преимущественно радостным. Мир, который проецирует субъект, по-своему реален, доподлинен и значителен. Между тем теория «кристаллизации» пессимистична. Цель ее — доказать, что естественные, по нашему убе-

ждению, душевные порывы не что иное, как особые, из ряда вон выходящие явления. Так, Тэн пытается убедить нас, что нормальное восприятие всего лишь освященное временем коллективное заблуждение. И это типично для теоретической мысли минувшего столетия. Нормальное познается через аномальное, возвышенное — через низменное. Достояна удивления потребность доказать, что Мироздание — абсолютное *quid pro quo*, самодовлеющая глупость. Моралист пытается убедить вас в том, что альтруизм — это затаенный эгоизм. Дарвин методично опишет ту деятельность по упорядочиванию жизни, которую проводит смерть, и увидит основу жизни в борьбе за существование. Карл Маркс сходным образом представит классовую борьбу как движущую силу истории<sup>10</sup>.

Между тем истина настолько далека от этого непреклонного пессимизма, что ей удается подчас укорениться и в нем самом, хотя мрачный мыслитель об этом и не подозревает. Пример тому — теория «кристаллизации». Из нее в конечном счете следует, что человек любит только то, что достойно его любви. Однако, не найдя ничего подобного в действительности, он прибегает к своей фантазии. Именно выдуманные достоинства и порождают любовь. Куда как просто счастье иллюзорным нечто совершенное. Однако тот, кто так поступает, забывает об одном самоочевидном факте. Если нечто совершенное не существует, откуда мы знаем о его существовании? Если в реальной женщине нет тех качеств, которые способны вызвать у нас пылкую страсть, в каком чудесном *ville d'eaux*<sup>11</sup> мы видели призрачную женщину, способную покорить нас?

Заклоченная в любви доля обмана очевиднейшим образом преувеличивается. Заметив, что подчас качества любимого человека в действительности совсем иные, нам надо спросить себя, не является ли вымышленной сама любовь. Психология любви должна весьма недоверчиво относиться именно к подлинности исследуемого чувства. На мой взгляд, самая сильная сторона трактата Стендаля — это предположение, что есть любовные истории, которые таковыми не являются. Что же еще означает известная классификация родов любви: *amour-goût*, *amour-vanité*, *amour-passion*<sup>12</sup>

и т. д. Вполне естественно, что если зарождающееся чувство отнесено к любви по ошибке, то ложным будет все, что с ним связано, и прежде всего объект, который его вызвал.

Истинной, по Стендалю, является только «любовь-страсть». Думается, что и это понятие слишком широко. «Любовь-страсть» также поддается дальнейшей дифференциации. Причина ложной любви не только в тщеславии или в *goût*. Есть и иной источник подлога, более непосредственный и исконный. Любовь — это эмоциональная деятельность, снискавшая наибольшую хвалу. Поэты испокон веков украшали ее и прихорашивали своими косметическими средствами, надевая при этом странной, беспредметной реальностью, отчего, еще не испытав, мы ее уже знаем, о ней размышляем и готовы ей себя посвятить, как какому-либо виду искусства или ремеслу. Итак, представьте себе мужчину или женщину, для которых любовь *in genere*<sup>13</sup>, в некоей абстракции, — идеал их жизненного поведения. Они будут постоянно жить под знаком мнимой влюбленности. Им не нужно ожидать, пока заструится ток любви от определенного объекта; они довольствуются первым попавшимся. При этом любят саму любовь, а тот, кого любят, в сущности, всего лишь предлог. Человек, с которым это происходит, если он не чужд размышлений, наинепременнейше придумает теорию «кристаллизации».

Стендаль — один из тех, кто любит любить. В своей недавней книге «Интимная жизнь Стендаля» Абель Боннар пишет: «От женщин он требует лишь подтверждения своих иллюзий. Он влюбляется, чтобы не чувствовать одиночества; впрочем, по правде говоря, его любовные отношения на три четверти — плод его собственной фантазии».

Есть два типа теорий любви. Один из них составляют расхожие представления, общеизвестные истины, не вытекающие из реальности привлекаемого в доказательство материала. Другой включает более глубокие взгляды, основывающиеся на личном опыте. В наших умозаключениях о любви проглядывают контуры любовных отношений каждого из нас.

Случай Стендаля абсолютно ясен. Речь идет о человеке, который не только никогда по-настоящему не

любил, но которого также никогда и не любили. Его жизнь была заполнена псевдолюбовью. Между тем псевдолюбовь оставляет в душе только горький осадок подлога, воспоминание о том, как она испарилась. Если взглянуть в стэндалевскую теорию и проанализировать ее, то окажется, что все в ней поставлено с ног на голову; кульминационная фаза любви представлена здесь как ее финал. Как объяснить то обстоятельство, что любовь умирает, хотя ее объект остается все тем же? Следовало хотя бы предположить — как это сделал Кант в теории познания, — что не объект наших любовных чувств управляет ими, а, как раз наоборот, наша взбудораженная фантазия созидает объект. Любовь умирает, если она родилась по недоразумению.

Эмоциональный опыт Шатобриана привел его к прямо противоположным выводам. Вот человек, неспособный на большое чувство, который был наделен даром вызывать истинную любовь. Немало женщин встретил он на своем пути, и все они сразу и навсегда были охвачены любовью. *Сразу и навсегда*. Шатобриан, пожалуй, был обречен на создание доктрины, согласно которой истинная любовь бессмертна и рождается в мгновение ока.

## II

### (СРАЗУ И НАВСЕГДА)

Сопоставление любовных историй Шатобриана и Стендаля с психологической точки зрения в высшей степени продуктивно и поучительно для тех, кто легковесно рассуждает об образе Дон Жуана. Вот два человека, наделенные огромной творческой силой. Никто не назовет их волокитами — нелепый образ, к которому был сведен тип Дон Жуана в представлениях примитивных и недалеких людей. И тем не менее оба они щедро тратили душевную энергию на то, чтобы кого-то полюбить. Вполне понятно, что им это не удалось. Видимо, самозабвенное упоение любовью не для возвышенных душ. Тем не менее они упорно к этому стремились и почти всегда проникались убеждением в своей влюбленности. Любовные истории значили для них неизмеримо больше, чем творчество. Любопытно, что только творчески бесплодные люди убеждены, что



к науке, искусству или политике следует относиться серьезно, а любовные истории презирать, как нечто низменное и пустое. Мне в данном случае все равно: я ограничиваюсь констатацией того факта, что великие умы человечества были, как правило, людьми не слишком серьезными, если исходить из *petite-bourgeoise*<sup>14</sup> точки зрения на эту добродетель.

Однако для осмысления донжуанства немаловажны отличия между Стендалем и Шатобрианом. Именно Стендаль окружал женщину неослабным вниманием. Между тем истинный Дон Жуан — полная его противоположность. Дон Жуан не таков; он выше треволений, погружен в меланхолию и, вероятнее всего, ни одну женщину не удостоивал вниманием.

Самое большое заблуждение, в которое можно впасть, — это искать сходства с Дон Жуаном в мужчинах, которые всю жизнь домогаются женской любви. В лучшем случае так будет определен пошлый и вульгарный тип Дон Жуана, однако куда вероятнее, что эти наблюдения выведут нас на совсем иной человеческий тип. Что если, желая дать определение поэту, мы сосредоточим внимание на плохих поэтах? Коль скоро плохой поэт не поэт, ничего, кроме бесплодных потуг, усердия, бешеной активности и рвения, мы в нем не обнаружим. Плохой поэт компенсирует отсутствие вдохновения привлекающей внимание мишурой — шевелюрой и экстравагантными галстуками. Точно так же Дон Жуан — труженик, который ежедневно подвизается на ниве любви, этот Дон Жуан, как две капли воды «похожий» на Дон Жуана, в действительности лишь его отрицание и его оболочка.

Дон Жуан не тот, в ком женщины пробуждают страсть, а тот, кто пробуждает страсть в женщинах. Вот она, одна из бесспорных истин о природе человека, над которой следовало бы поразмыслить писателям, обратившимся в последнее время к столь важной теме донжуанства. Не секрет, что некоторых мужчин женщины одаривают особо благосклонным и неослабевающим вниманием. Вот где богатая пища для размышлений. Чем объясняется столь удивительный дар? Какая тайна жизни кроется за этой притягательностью? С другой стороны, наивно, да и непродуктивно критиковать тот или иной неясный образ Дон Жуана, плод

чьей-то досужей фантазии. У проповедников есть одна давняя слабость — придумывать глупого манихейца, дабы без труда опровергать манихейство как таковое.

Стендаль сорок лет посвятил разрушению бастионов женского пола. Он выпестовал целую стратегическую программу с первопричинами и отдаленными следствиями. Отступая, он снова шел вперед, упорствовал и отчаивался, упрямо преследуя цель. А результат равен нулю. Стендаль не снискал любви ни одной женщины. И это не должно особенно удивлять. Такова участь большинства мужчин. Хотя часто, скрадывая горечь неудач, сплошь и рядом за большую любовь склонны принимать весьма пресную женскую преданность и покорность, результат многих и многих усилий. Схожее происходит и в области эстетических впечатлений. Мало кто из живших на свете людей знает подлинную радость от встречи с искусством. И потому готовы видеть ее в той дрожи, которая охватывает нас во время вальса, или интересе к интриге, возбуждаемом чтивом.

Любовные истории Стендаля были псевдолюбовью подобного рода. Авель Боннар в своей книге «Интимная жизнь Стендаля» на этом особенно не настаивает, что побудило меня написать эти строки. Подобные уточнения немаловажны, поскольку они объясняют коренной просчет стендалевской теории любви. В основу этой теории был положен ложный опыт.

Стендаль полагает — в соответствии со своим опытом, — что любовь «создается» и умирает. И то и другое свойственно псевдолюбви.

Для Шатобриана же, наоборот, любовь — это некая «данность». Ему не приходится прилагать усилий. Стоит женщине познакомиться с ним, как она сразу оказывается во власти некой таинственной электризующей силы. Она отдается безоговорочно и всецело. Почему? Вот загадка, которую должны были бы разгадать исследователи донжуанства. Шатобриан некрасив. Невысокий и сутулый. Вечно раздраженный, мнительный и замкнутый. Его привязанность к любящей его женщине длилась восемь дней. Между тем женщина, испытывавшая страсть в двадцать лет, до восьмидесяти хранила любовь к «гению», хотя ей не суждено

было больше его видеть. Тому есть немало доказательств.

Один из многих примеров: маркиза де Кюстин<sup>15</sup>, «самые роскошные волосы» Франции. Она принадлежала к одной из знатнейших семей и отличалась редкой красотой. Во время революции ей, почти ребенку, грозит гильотина. Ее спасает любовь, вспыхнувшая в некоем сапожнике, члене Трибунала. Она эмигрирует в Англию. Время возвращения на родину совпадает с публикацией «Аталы» Шатобриана<sup>16</sup>. Она знакомится с автором, и тотчас ее охватывает безумная любовь. Следуя прихоти Шатобриана, известного своими причудами, она должна была купить замок Фервак, старую родовую усадьбу, в которой Генрих IV провел одну ночь. Маркиза, кое-как поправив свои дела, расстроенные за годы эмиграции, собирает необходимую сумму и покупает замок. Однако Шатобриан не торопится ее навещать. В конце концов он проводит там несколько дней — часы, исполненные блаженства для этой охваченной страстью женщины. Шатобриан читает двустихие, нацарапанное Генрихом IV на камине охотничьим ножом:

«La dame de Fervaques  
mérite de vives attaques»<sup>17</sup>.

Счастливые часы проходят быстро и невозвратно. Шатобриан уезжает, чтобы больше, в сущности, и не возвращаться: его влекут новые острова любви. Проходят месяцы, годы. Маркиза де Кюстин близка к семидесяти. Она показывает замок некому посетителю. Оказавшись в комнате с огромным камином, тот спрашивает: «Так вот оно, то место, где Шатобриан был у ваших ног?» Она же, вспыхнув, изумившись и даже как будто оскорбившись, в ответ: «Да что вы, сударь, что вы, нет: я — у ног Шатобриана!»

Эта разновидность любви, при которой человек раз и навсегда растворяется в другом человеке, Стендалю была неизвестна. Поэтому он был убежден, что любовь всегда со временем убывает, хотя в действительности все обстоит как раз наоборот. Истинная любовь, рожденная в сокровенных глубинах человека, по-видимому, не может умереть. Она навсегда остается в чувствительной душе. Обстоятельства — к примеру, раз-

лука — могут лишить ее питательной среды; и тогда эта любовь будет чахнуть и превратится в трепещущую ниточку, в едва ощутимо бьющийся в подсознании клочок сердечной привязанности. И все же она не умрет. Ее эмоциональный состав не изменится. Благодаря этой неизменной основе человек, который любил, будет и впредь чувствовать себя связанным нерасторжимыми узами с возлюбленной. Судьба может развести его с любимой, изменив его положение в физическом или социальном пространстве. Что с того — любовь остается в нем. Таков высший, наивернейший признак подлинной любви: как бы находиться рядом с любимым, быть в общении более тесном, близости более сокровенной, чем пространственные. Это значит пребывать в истинно жизненном контакте.

Есть и более точное слово, хотя и несколько специальное, научное: быть онтологически вместе с любимым, верным его изменчивой судьбе. Женщина, любящая преступника, где бы она ни находилась, душою будет с ним в тюрьме.

### III

#### (ЛЮБОВЬ К СОВЕРШЕНСТВУ)

Широко известна метафора, которая позволила Стендалю определить свою теорию любви словом «кристаллизация». Если в соляные копи Зальцбурга бросить веточку и вытащить ее на следующий день, то она оказывается преображенной. Скромная частица растительного мира покрывается ослепительными кристаллами, вязь которых придает ей дивную красоту. Согласно Стендалю, в душе, наделенной даром любви, происходят сходные процессы. Реальный облик женщины, запав в душу мужчины, мало-помалу преображается вязью наслаиваемых фантазий, которые наделяют бесцветный образ всей полнотой совершенства.

Эта известная теория всегда казалась мне в высшей степени ложной. Пожалуй, единственно продуктивным в ней является вывод (пусть даже скорее угадываемый, чем сформулированный), что любовь в известном смысле — это стремление к совершенству. Исходя из этого, Стендаль вынужден допустить, что совершенства — плод нашего воображения. Однако специально он на

этом не останавливается, поскольку для него это — самоочевидная вещь, занимающая в его теории весьма скромное место; он ни в коей мере не ощущает, что речь идет о самой значительной, самой глубокой, самой загадочной особенности любви. Теорию «кристаллизации» волнуют главным образом причины разочарований в любви, утраты иллюзий; то есть почему охладевают, а не почему влюбляются.

Стендаль, как настоящий француз, становится поверхностным, как только переходит к общим рассуждениям. Он проходит мимо грандиозного, первостепенной важности явления, скользнув по нему взглядом и не удивившись. Между тем способность удивляться тому, что принято считать очевидным и естественным, дана именно философу. Вспомним, как Платон идет напрямик, без колебаний затрагивая болезнетворный нерв любви. «Любовь — это вечная страсть порождать себя в красоте»<sup>18</sup>. «Какая наивность!» — скажут дамы, доктора любовных наук, за коктейлем в отеле «Ритц», в любом уголке мира. Дамы не подозревают, какую радость они доставили философу, с улыбкой про себя отметившему, что его слова вызвали снисхождение в прелестных женских глазках. Им и невдомек, что, когда философ говорит им о любви, он не только не флиртует с ними, но абсолютно к ним безразличен. Как заметил Фихте, философствовать — это не что иное, как не жить, точно так же как жить — это не что иное, как не философствовать. Сколь сладостен дар выключаться из жизни, исчезать в некое скрытое от глаз измерение! И чем лучше философ владеет этим даром, тем скорее женщина сочтет его наивным. В теории любви ее, равно как и Стендаля, интересуют психологические тонкости и анекдоты, которые, конечно же, заслуживают внимания, лишь бы при этом не выпадали из поля зрения коренные проблемы сердечных чувств, и среди них важнейшая — та, которую Платон сформулировал двадцать пять веков тому назад.

Отклоняясь от темы, коснемся вкратце этого кардинального вопроса.

В платоновском словаре под красотой подразумевается то, что мы привыкли называть «совершен-

ством». С известной осторожностью, при этом неукоснительно оставаясь в кругу рассуждений Платона, можно сказать, что суть его концепции сводится к следующему: любовь непременно включает в себя стремление любящего соединиться с другим человеком, которого он считает наделенным каким-то совершенством. Другими словами, это — влечение нашей души к чему-то в известном смысле замечательному, превосходному, высшему. Сердечные чувства — а точнее, любовная страсть — порождаются не нами, а вызванным наше восхищение объектом. При этом то обстоятельство, что он может быть совершенным как от природы, так и лишь в нашем представлении, не имеет никакого значения. Пусть читатель представит себе состояние влюбленности, при которой объект любви лишен для любящего малейшего оттенка совершенства, и он увидит, что это невозможно. Итак, влюбиться — значит почувствовать себя очарованным чем-то (ниже мы проиллюстрируем, что это означает); в то же время нечто может очаровать, если оно является или кажется совершенным. Я не утверждаю, что любимый должен казаться во всех отношениях совершенным, — ошибка Стендаля именно в этом. Достаточно, чтобы он был совершенным в каком-либо смысле, поскольку совершенство в человеческих представлениях — это не абсолютно идеальное, а то, что отличается особенно высокими достоинствами, что превосходит окружающее.

Но это лишь одна сторона вопроса. Вторая заключается в том, что мы начинаем стремиться к близости с человеком, наделенным этими высокими достоинствами. Что понимать под словом «близость»? По искреннему признанию самых истовых влюбленных, они не испытывали — во всяком случае, как нечто поглощающее все их помыслы — потребности в физической близости. Это очень деликатная тема, требующая полной определенности. Речь не о том, что любящий не жаждет также и интимной близости с возлюбленной. Однако раз он ее «также» жаждет, было бы неверным сказать, что только этого он и жаждет.

Пора отметить еще одно немаловажное обстоятельство. Никем отчетливо не осознавалось — пожалуй, лишь за исключением Шелера — различие между

«любовой страстью» и «любовным инстинктом», отчего под первой, как правило, подразумевается второе. Бесспорно, в человеке почти всегда инстинкты переплетены с внеинстинктивными проявлениями душевного и даже духовного свойства. С инстинктом в чистом виде мы встречаемся в редчайших случаях. Распространенное представление о «плотской любви», на мой взгляд, не вполне обоснованно. Испытывать исключительно физическое влечение трудно, и не часто это встречается. Как правило, чувственности сопутствуют и сочетаются с ней проявления эмоционального подъема, восхищение телесной красотой, симпатия и т. д. Тем не менее случаев абсолютно чувственного, инстинктивного влечения более чем достаточно, чтобы отличать его от «любовой страсти». Отличие оказывается особенно явственным в двух крайних ситуациях: когда плотское влечение подавляется доводами морали или обстоятельствами или когда, наоборот, переизбыток его вырождается в сладострастие. Ясно, что в обоих случаях, в отличие от любви, крайняя похоть — точнее, даже бескрайняя похоть — существует независимо от объекта. Влечение томит до появления человека или ситуации, способных его удовлетворить. В результате ему безразлично, кто именно послужит удовлетворению. Инстинкт не знает предпочтений, когда он не более чем инстинкт. Поэтому-то он и не является порывом к совершенству.

Если любовный инстинкт и гарантирует сохранение рода, то он не обеспечивает его совершенствование. И наоборот, истинная любовная страсть, восхищение другим человеком, его душой и телом, в нерасторжимом единстве, испокон веков не могла не быть великой силой, способствующей совершенствованию рода человеческого. Вместо того чтобы существовать независимо от объекта, она неизменно получает жизненный импульс от возникающего на нашем пути человека, отличающегося некими выдающимися достоинствами, способными вызвать сердечный порыв.

Стоит только его опутить, как любящий испытывает необъяснимую потребность растворить свою личность в личности другого человека и, наоборот, воб-

рать в свою личность личность любимого. Загадочное стремление! В то время как в остальных жизненных проявлениях для нас нет ничего более неприемлемого, чем вторжение другого в наше индивидуальное бытие, отрада любви состоит в том, чтобы почувствовать себя в метафизическом смысле способным впитать как губка чужую личность в такой степени, чтобы лишь в единстве, являя «личность в двух лицах», находить удовлетворение. Это напоминает доктрину сенсимонистов, согласно которой реальная человеческая особь представляет собой мужчину и женщину одновременно. Впрочем, в этой доктрине никак не отражена неодолимая потребность в слиянии. Когда любовь неподдельна, она претворяется в более или менее осознанное желание видеть в ребенке некий символ и вместе с тем реальное воплощение достоинств любимого. Это третье звено, берущее начало в любви, по-видимому, отражает во всей изначальной чистоте ее суть. Ребенок — это и не отец и не мать, а их персонифицированное единство и безграничное стремление к совершенству, ставшее физической и духовной реальностью. Наивный Платон был прав: любовь — это вечная страсть порождать себя в прекрасном, или, как выразил это один из неоплатоников, Лоренцо де Медичи, *appetito di bellezza*.

Теоретическая мысль нового времени охладела к космологии и прониклась почти исключительно психологическими интересами. Тонкости психологии любви, нагромоздившей казуистические арабески, отвлекли наше внимание от этого коренного и одновременно вселенского аспекта любви. Итак, мы вступаем в область психологии, хотя и вразрез с ее принципами, памятуя, что пестрая история наших любовных переживаний, со всеми их выражениями и казусами, представляет собой не более как результат действия этой коренной и вселенской силы, которую наш душевный мир — примитивный или утонченный, бесхитростный или изощренный, той или иной эпохи — способен был лишь осваивать и воплощать в различные формы. Погружая турбины и иные, маленькие или большие, механизмы в поток, не стоит забывать о его первозданной движущей силе.



#### IV (РАЗНООБРАЗИЕ ЛЮБВИ)

Нельзя отрицать, что теория «кристаллизации» на первый взгляд содержит в себе одну бесспорную истину. Действительно, в сфере любовных дел у нас сплошь и рядом открываются глаза на собственные ошибки. Мы наделили любимого человека отсутствующими у него достоинствами и совершенствами. Не признать ли в таком случае правоту Стендаля? Пожалуй, не стоит. Случается, что один только переизбыток правоты не позволяет быть правым. Было бы более чем странно, если, ошибаясь на каждом шагу во взаимоотношениях с реальностью, в любви мы оказались бы абсолютно прозорливыми. Мы то и дело усматриваем иллюзорные свойства у вещей вполне реальных. Для человека видеть что бы то ни было, а особенно оценивать — значит непременно дополнять его. Еще Декарт отметил, что, выглядывая в окно и думая, что видит людей, он заблуждался. Что же он видел на самом деле? *Chapeaux et manteaux: rien de plus*<sup>19</sup>. (Не правда ли, это наблюдение вполне могло принадлежать художнику-импрессионисту: на ум невольно приходит картина Веласкеса «Les petits chevaliers»<sup>20</sup>, хранящаяся в Лувре, с которой Мане сделал копию). Строго говоря, никто не видит реальность такой, какая она есть. Если бы это произошло, то день великого прозрения был бы последним днем жизни на Земле. Тем не менее мы полагаем, что наше восприятие адекватно отражает реальность и позволяет сквозь призрачный туман вскрыть ~~свет~~ ~~мира~~, великие тектонические складки. Многим, пожалуй даже большинству, недоступно и это: они довольствуются словами и намеками, как сомнамбулы, бредут по жизни, ограничив себя набором условностей. То, что мы называем гениальностью, на самом деле всего лишь редко встречающаяся чудесная способность расширять просвет в этом тумане фантазий и воочию видеть новый, дрожащий от пронзительной наготы сколок доподлинной реальности.

Итак, то, что кажется верным в теории «кристаллизации», является лишь частным проявлением общей закономерности. В известном смысле вся наша духовная жизнь — это кристаллизация. А значит, данная

особенность любви — явление общего порядка. В конце концов, можно было бы допустить, что во время влюбленности процесс кристаллизации значительно усиливается. Но подобное предположение в корне ошибочно, и уж во всяком случае, ложно стэндалевское понимание. Представления влюбленного не более иллюзорны, чем наше мнение о политике, артисте, бизнесмене и т. д. Судя по всему, люди в вопросах любви столь же недалеки или прозорливы, как и вообще в своих суждениях о ближнем. Почти все мы близоруки в своей оценке людей — самого сложного и тонкого явления в мире.

Чтобы покончить с теорией кристаллизации, достаточно вспомнить те случаи, в которых она очевиднейшим образом отсутствует: это наиболее распространенные случаи любви, когда оба любящих не теряют рассудка и, насколько это возможно, не впадают в ошибку. Теории любовных влечений следовало бы начать с прояснения наиболее типичных форм, вместо того чтобы с самого начала сосредоточиваться на исключительном в исследуемом явлении. Дело в том, что подчас, вместо того чтобы искать женщину, наделенную некими дорогими его сердцу достоинствами, мужчина вдруг обнаруживает в какой-нибудь женщине свойства, о которых он до сих пор и не подозревал. Заметьте, что речь идет исключительно о женских свойствах. Как могут они, столь непредсказуемые, быть плодом воображения мужчины? И наоборот, как могут быть мужские достоинства плодом воображения женщины? Доля истины, заключающаяся в самом факте предчувствий и как бы выдумывании достоинств, еще не обнаруженных в реальности, не имеет ничего общего с идеей Стендаля. Мы еще остановимся на этом скрытом от глаз аспекте.

Прежде всего, в наблюдении, лежащем в основе этой теории, допущена грубейшая ошибка. Предполагается, судя по всему, что состояние влюбленности сопряжено со сверхактивностью сознания. Стэндалевская кристаллизация сопровождается всплеском душевной энергии, обогащением внутреннего мира. Между тем следует признать, что влюбленность — это состояние душевного убожества, при котором наша внутренняя жизнь скудеет, нищает и парализуется.

Я сказал «влюбленность». Во избежание трюизмов, избыливающих в рассуждениях о любви, необходимо внести известную ясность в употребление терминов. Словом «любовь», столь простым и коротким, покрывается масса значений, настолько различных, что в пору отказаться видеть в них что-либо общее. Мы говорим о «любви к женщине»; но также и о «любви к Богу», «любви к родине», «любви к искусству», «сыновней любви» и т. д. Одно и то же слово опекает и окликает столь многоликий и беспокойный мир.

Можно оспаривать употребление слова, если за ним стоят понятия, не связанные между собой, коренным образом лишённые общей для них основы. Так, слово «лев», употребляемое для обозначения царя зверей, является одновременно именем римских пап и названием испанского города. По воле случая одна фонема обременена различными значениями, которые отсылают нас к различным характеризваемым ими объектам. Лингвисты и логики говорят в подобных случаях о «полисемии», поскольку слово имеет множество значений.

Имеем ли мы дело с одним и тем же явлением, когда слово «любовь» встречается нам в приведенных выше выражениях? Есть ли какая-то органичная связь между «любовью к науке» и «любовью к женщине»? Сопоставив оба душевных состояния, мы обнаруживаем, что почти во всем они отличаются. Однако же есть одна общая для них особенность, которую позволяет выявить детальный анализ. Сосредоточив внимание только на ней, абстрагировавшись от остальных свойств, присутствующих в обоих душевных состояниях, можно было бы определить, что же, собственно говоря, надо понимать под «любовью». В свойственной нам ложной манере раздвигать границы частного явления мы определяем этим словом соответствующее состояние души как таковое, в то время как оно является следствием целого ряда факторов, а не только «любви» и даже не только переживаний.

К сожалению, последние сто лет психология не воспринималась как часть культуры, а усилия психологов сводились, как правило, к разглядыванию в увеличительное стекло, используемое и поныне для изучения человеческой психики.

Любовь, если быть предельно точными\*, — это самодостаточная эмоциональная деятельность, направленная на любой объект, одушевленный или неодушевленный. Будучи «эмоциональной» деятельностью, она, с одной стороны, отличается от функций интеллекта — осознавать, внимать, размышлять, вспоминать, воображать, а с другой — от желания, с которым ее сплошь и рядом путают. Испытывая жажду, хотят выпить воды, однако ее при этом не любят. Любовь, бесспорно, порождает желания, однако сама по себе любовь и желание не одно и то же. Мы хотим жить на родине и желаем ей процветания, «потому что» ее любим. Наша любовь предшествует этим желаниям, прорастающим из нее, как ростки из семени.

Будучи эмоциональной «деятельностью», любовь отличается от пассивных чувств, таких, как радость или грусть. Последние напоминают краски, которыми расцвечивается наша душа. Грусть и радость — «состояния», и пребывают в них в полной прострации. Радость сама по себе бездеятельна, однако она может служить причиной действий. Между тем любовь не просто «состояние», но деятельность в направлении любимого. Я имею в виду не порывы тела и духа, вызываемые любовью, а то, что в самой природе любви заложена потребность человека преодолевать границы своего «я» в стремлении к тому, что он любит. И за тридевять земель от объекта, не помышляя о нем и о встрече с ним, если только мы любим, мы будем обволакивать его на расстоянии теплым, жизнетворящим потоком. Со всей определенностью это докажет сравнение любви с ненавистью. Ненависть к кому-либо или чему-либо не пассивное «состояние», как состояние грусти, а некое действие, жуткое отрицающее действие, разрушающее в воображении объект ненависти. Признание факта существования специфической эмоциональной деятельности, отличной от любой иной деятельности нашего тела или нашей души, будь то интеллектуальная, чувственная или же волевая, представляется мне чрезвычайно важным для подлинной психологии любви. Касаясь этого вопроса, как правило, ограничиваются описанием результатов. Крайне редко в ходе анализа цепко ухватывается сама любовь в ее

\* Имеется в виду именно любовь, а не то состояние, в котором находится любящий.

своеобразии и отличиях от других психологических явлений.

Теперь не кажется уже столь неприемлемым предположение, что между «любовью к науке» и «любовью к женщине» есть нечто общее. Эта эмоциональная деятельность, этот наш теплый, жизнетворящий интерес к некому явлению может с равным успехом быть обращен к женщине, участку земли (родине) или роду человеческой деятельности — спорту, науке и т. д. Стоит также добавить, что, вне всякого сомнения, в «любви к науке» или в «любви к женщине» все, что не относится к собственно эмоциональной деятельности, непосредственно с любовью не связано.

В очень многих «любовных историях» истинная любовь почти отсутствует. Есть желание, любопытство, настойчивость, одержимость, непритворный обман чувств, но не этот жар утверждения существования другого, каким бы ни было его отношение к нам. Что же касается «любовных историй», то не стоит забывать, что они включают в себя кроме любви *sensu stricto* немало иных элементов.

В широком смысле слова мы привыкли называть любовью «влюбленность» — чрезвычайно сложное душевное состояние, в котором собственно говоря любовь играет второстепенную роль. Именно ее имеет в виду Стендаль, расширительно назвавший свою книгу — «О любви», продемонстрировав тем самым ограниченность своего философского кругозора.

Итак, эта «влюбленность», которую теория кристаллизации представляет как душевную сверхактивность, на мой взгляд, является скорее оскудением и частичным параличом жизни нашего сознания. Подчиняясь ей, мы кое-что утрачиваем по сравнению с обычным состоянием, а не приобретаем. Это вынуждает нас обрисовать в самых общих чертах психологию сердечного порыва.

## V

### (ЗАИНТЕРЕСОВАННОСТЬ И ОДЕРЖИМОСТЬ)

Прежде всего отметим, что «влюбленность» непосредственно связана с заинтересованностью.

Стоит обратиться к жизни нашего сознания, как мы обнаруживаем там множество явлений мира внешнего

и внутреннего. Эти явления, которые, одно за другим, удерживаются в памяти, не свалены там беспорядочной грудой. Они расположены в известном порядке, некой иерархии. В самом деле, что-либо одно неизменно выделено, предпочтено другому, особым образом высвечено, как если бы нацц внутренний свет, озаряя его, придавал ему особый смысл. Наш интерес всегда избирателен: уделив чему-то внимание, мы неизбежно обделяем вниманием многое другое, отходящее тем самым на второй план, подобно хору или фону.

Поскольку явлений, составляющих внутренний мир каждого из нас, бесконечно много, а сознание отнюдь не безгранично, между ними происходит нечто вроде борьбы за наше внимание. По сути дела, вся наша душевная и духовная жизнь проходит в этой зоне особой освещенности. Остальное — зона осознанного невнимания, не говоря уже о подсознании и т. д., — всего лишь заявка на жизнь, ее подготовка, склад, резерв. Можно представить себе чуткое сознание в качестве жизненного пространства нашей личности.

Как правило, любая вещь, заинтересовав нас ненадолго, уступает вскоре место другой. Итак, заинтересованность переходит от одного объекта к другому, на некоторое время задерживаясь на каждом из них в зависимости от их жизненной ценности. Представим себе, что в один прекрасный день наше внимание парализуется и замрет на одном из объектов. Все остальное в мире окажется изгнанным, отторгнутым, как бы не существующим, и за отсутствием какого бы то ни было сравнения объект, в полном смысле приковавший к себе наше внимание, приобретет немислимые масштабы. Тогда он действительно распространится по всей сфере нашего рассудка и один будет заменять для нас весь мир, отвергнутый из-за нашего упорного невнимания. По существу, нечто подобное происходит, когда мы подносим руку к глазам: сколь она ни мала, ее тем не менее хватает, чтобы скрыть весь кругозор и заполнить собой все поле зрения. То, что привлекло наше внимание, наделено для нас *ipso facto*<sup>21</sup> большей реальностью, бытием более полноценным, чем то, что не привлекло, — нечто почти иллюзорное и безжизненное, дремлющее на подступах к нашему сознанию. Вполне понятно, что, обладая большей реальностью,

оно оказывается более весомым, более ценным, более значительным и заменяет собой затененную часть мира.

В том случае, если один объект привлекает наше внимание чаще и дольше обычного, мы имеем дело с «одержимостью». Одержимый — это человек с ненормальными проявлениями заинтересованности. Почти все великие люди были одержимыми, только последствия их одержимости, их «навязчивой идеи» представляются нам полезными и достойными уважения. Когда Ньютона спросили, как ему удалось открыть законы всемирной механики, он ответил: «Nocte dieque incubando» («Думая об этом денно и ночью»). Это — признание в одержимости. По сути дела, ничто нас так не отличает друг от друга, как проявления заинтересованности. В каждом человеке она выражается по-разному. Так, человека, привыкшего размышлять, упорно пытающегося дойти до потаенной сущности каждой проблемы, раздражает та легкость, с которой внимание человека толпы перескакивает с объекта на объект. И наоборот, человека толпы утомляет и удручает медлительность мыслителя, внимание которого подобно неводу, цепляющемуся за бугристое морское дно. Наконец, каждого из нас достаточно полно характеризуют его пристрастия и влечения. У одного, стоит ему только услышать экономические выкладки, начинается головокружение, как будто он падает в люк. Заинтересованность другого движется стихийно, как с откоса, в направлении искусства или амурных дел. Стоило бы принять следующую формулу: скажи мне, чему ты оказываешь внимание, и я скажу тебе, кто ты.

Итак, я убежден, что «влюбленность» — это проявление заинтересованности, ненормальное ее состояние, возникающее у нормального человека.

Подтверждением тому является уже первая стадия «влюбленности». Общество состоит из множества женщин и множества мужчин, живущих в тесном общении. В индифферентном состоянии внимание каждого мужчины — равно как и каждой женщины — переходит от одного представителя противоположного пола к другому. Из-за давней симпатии, особой близости и т. д. женщина уделит этому мужчине чуть больше внимания, чем другому; однако несоразмерность между вни-

манием к одному и невниманием ко всем остальным не столь уж велика. В сущности говоря — если оставить в стороне весьма незначительные отличия — все мужчины, которых женщина знает, находятся от нее на равном по отношению к ее интересу расстоянии, в одном ряду. Однако в один прекрасный момент принцип одинаковости в распределении внимания нарушается. Внимание женщины произвольно начинает приостанавливаться на одном из этих мужчин, и вскоре она уже не без труда отрывается от него в своих помыслах, чтобы проявить интерес к кому-либо и чему-либо иному. Однообразный ряд прерван: один из мужчин перемещен вниманием женщины на минимальное расстояние.

«Влюбленность» при своем зарождении — это всего лишь чрезмерная заинтересованность другим человеком. Если мужчине удастся воспользоваться своим привилегированным положением и умело поддерживать этот интерес, все остальное произойдет с удручающим автоматизмом. С каждым днем он будет все больше отрываться от общего, безликого ряда; с каждым днем все с большим размахом обосновываться во влекущейся к нему душе. Женщине будет все труднее обходить вниманием своего избранника. Постепенно все другие люди и вещи окажутся вытесненными из ее сознания. Где бы ни находилась «влюбленная», чем бы ни была она занята, точкой притяжения ее внимания будет этот мужчина. Ей будет непросто переключить внимание на житейскую суету. Августин Блаженный тонко подметил предрасположенность любви к преувеличениям: «*Amor meus, pondus meum; illo feror, quosumque feror*» («Любовь моя — бремя мое; влекомый им, я иду повсюду, где я иду»).

Причем речь идет не о том, что наша душевная жизнь становится богаче. Как раз наоборот. Налицо резкое сужение круга вещей, которые ранее нас волновали. Сознание сворачивается и вмещает ныне только один объект. Внимание парализуется: оно не переходит от одной вещи к другой. Оно сковано, заторможено, присвоено одним-единственным человеком. *Theia mania* («божественная одержимость»), согласно Платону<sup>22</sup>. (Нам еще предстоит выяснить, чем обусловлена эта «Божественность», столь поразительная и непомерная).



Однако влюбленному кажется, что жизнь его сознания становится богаче. Стягиваясь, его мир теряет многомерность. Все душевные силы влекутся к одной точке, создавая ложное впечатление напряженной духовной жизни.

В то же время подобная однобокость придает особую выделенному объекту чудные свойства. Дело не в том, что ему приписываются несуществующие достоинства (я уже останавливался на такой возможности; однако это не самое важное и неизбежное, как ошибочно полагал Стендаль). Буквально осаждая объект вниманием, сосредоточившись на нем, мы позволяем ему занять в нашем сознании исключительное место. Он существует для нас ежесекундно; он постоянно рядом, в непосредственной близости от нас, реальнее всего иного. За всем остальным нужно отправляться в поиск, с трудом высвобождая для этого наше внимание, само себя приковавшее к предмету любви.

Тут мы обнаруживаем немалое сходство между влюбленностью и мистическим порывом, в описаниях которого обычны ссылки на «присутствие Бога». И это не пустая фраза. Она отражает истинное положение вещей. Благодаря молитвам и медитациям мистика Бог, преисполнившись доподлинным бытием, становится неотделимой частью его внутреннего мира. Отныне и до тех пор, пока внимание не ослабеет, мистик нерушимо связан с Богом. Любое сильное внутреннее побуждение приводит его к Всевышнему, то есть вновь возвращает к представлению о Нем. Впрочем, в этом нет ничего исключительно религиозного. Любая вещь может так же всецело подчинить себе человека, как идея Бога подчиняет себе мистика. Это состояние знакомо ученому, годами размышляющему над некой проблемой, романисту, мысли которого неотвязно заняты создаваемым персонажем. Вспомним Бальзака, прервавшего деловой разговор словами: «Давайте вернемся к реальности! Поговорим о Цезаре Биротто»<sup>23</sup>. Так же и для влюбленного присутствие его возлюбленной извечно и вездесуще. Она как бы вобрала в себя весь внешний мир. В сущности говоря, для влюбленного мир не существует. Возлюбленная вытеснила его и заменила собой. Потому влюбленный в одной ирландской песне поет: «Любимая, ты моя часть света».

## VI

## ДОБРОВОЛЬНО И НЕМИНУЕМО

Воздержимся от романтических жестов и согласимся, что «влюбленность» — повторяю, речь идет не о любви *sensu stricto*<sup>24</sup> — это состояние душевной деградации, некое временное оупение. Не будь этого закоснения ума, сужения нашего привычного мира, мы не могли бы влюбляться.

Подобное описание «любви» очевиднейшим образом противоположно тому, которым пользуется Стендаль. Вместо того чтобы копить в объекте множество всяких качеств, как следует из теории кристаллизации, на самом деле мы неестественным образом изолируем объект, оставаясь наедине с ним, недвижимые и парализованные, словно петух перед белой полосой, действующей на него гипнотически.

При этом я вовсе не пытаюсь оспаривать великие завоевания сердечных чувств, столькими зарницами осветивших историю общества и отдельных людей. Любовь — это великое произведение искусства, таинство сопряжения душ и тел. Тем не менее очевидно, что ее возникновение связано с массой обстоятельств машинального, шаблонного и, по существу, бездуховного свойства. Каждый из отмеченных любовью, прекрасной самой по себе, весьма ограничен и, как я уже говорил, действует по шаблону.

Не существует любви без полового влечения. Любовь использует его как грубую силу, как бриг использует ветер. Второй из этих подвластных и послушных любви природных сил является «влюбленность», которой она управляет как искусный наездник. Не стоит забывать, что любая высшая духовная деятельность, столь чтимая в нашей культуре, немислима без множества элементарных машинальных действий.

Стоит нам впасть в это состояние умственной ограниченности, душевной ангины, то есть влюбленности, как мы пропали. В первые дни мы еще способны на какое-то сопротивление; однако когда разумное соотношение между предпочтением, оказываемым одной женщине, и вниманием, оказываемым всем остальным, да и мирозданию в целом, нарушается, процесс становится неуправляемым.

Заинтересованность идеальным образом служит проявлению личности; это механизм, регулирующий нашу внутреннюю жизнь. Парализованная, она сковывает свободу движений. Чтобы спастись, нужно было бы вновь расширить границы нашего сознания, что потребовало бы введения в него новых объектов, лишаящих предмет любви его привилегированного положения. Если бы во время припадка влюбленности нам удалось взглянуть на предмет любви в нормальной перспективе, его чудодейственной власти пришел бы конец. Однако для этого нам пришлось бы проявить интерес ко всему окружающему нас миру и тем самым выйти за пределы внутреннего, коль скоро в нем нет места ни для чего, кроме того, что мы возлюбили.

Мы оказываемся в замкнутом пространстве, абсолютно изолированные от внешнего мира. Ничего извне не проникнет и не поможет нам скрыться через какую-нибудь лазейку. Душа влюбленного напоминает комнату больного, в которую не поступает свежий воздух.

Вот почему любая влюбленность невольно тяготеет к иступлению. Отказываясь от самой себя, она будет склоняться к крайностям.

Это прекрасно знают «покорители» и женских и мужских сердец. Стоит только женщине уделить внимание мужчине, как он, не прикладывая почти никаких усилий, займет все ее воображение. Всего можно добиться, говоря то «да», то «нет», проявляя то интерес, то безразличие, то пропадая, то снова появляясь. Подобное пульсирование действует на заинтересованность женщины, как пневматическая машина, и в конце концов превращает для нее весь мир в пустыню. Насколько точно говорят в народе — «вскружить голову». И впрямь: голова поглощена, заморожена предметом любви! Подавляющая часть «любовных историй» сводится к этому элементарному манипулированию заинтересованностью другого.

Влюбленного спасает только сильная встряска извне, какие-либо иные вынужденные отношения. Вполне понятно, что разлука, путешествия служат для влюбленных хорошим лекарством. Удаленность предмета любви ослабляет внимание к нему; она препятствует тому, чтобы интерес питали новые впечатления. Путешествия вынуждают нас буквально начинать новую

жизнь, разрешать множество мелких проблем, вырывают нас из оправы обыденности, приводя в соприкосновение с нами многие и многие неизвестные нам объекты, — тем самым удается нарушить патологическую замкнутость и герметичность сознания, в которое наряду со свежим воздухом проникает и нормальная перспектива.

Теперь имеет смысл вернуться к тому возражению, которое должна была вызвать у читателя предыдущая глава. Определяя влюбленность как внимание, прикованное к одному человеку, мы находим в этом живом интересе много общего с тем, которое вызывают у нас чрезвычайные политические или экономические события.

Однако не менее существенно и различие. Во время влюбленности внимание по доброй воле уделяется другому человеку. В сумятице жизни интерес, наоборот, проявляется произвольно, вынужденно. Наше внимание поневоле привлечено к тому, что нам досаждают, и это вызывает наибольшую досаду. Вундт был первым, кто — вот уже семьдесят лет тому назад — отметил разницу между пассивным и активным вниманием. Внимание бывает пассивным, когда, к примеру, на улице раздастся выстрел — непривычный шум безотчетно вторгается в наше сознание и овладевает вниманием. Любящий же не ощущает никакого принуждения, ибо внимание по доброй воле уделяется предмету любви.

Тонкий психологический анализ этого явления выявил бы противоречивые черты любопытнейшей ситуации, при которой мы уделяем внимание добровольно и в то же время неминуемо.

От пронизательного взгляда не ускользнет, что влюбляется тот, кто хочет влюбиться. В этом отличие влюбленности, состояния, в сущности говоря, вполне естественного, от одержимости как патологического состояния. Одержимый своей идеей не волен в ее выборе. Ужас его положения в том и состоит, что овладевшая им идея грубо навязывается его внутреннему миру извне, внедряется в него некой незримой, бесплотной силой.

Только в одном случае наша заинтересованность другим человеком идет изнутри и при этом не является влюбленностью. А именно — в случае ненависти. В сущности, любовь и ненависть — это близнецы-недрузи, тождественные и антагонистические. Подобно тому

как испытывают влюбленность, испытывают — столь же часто — и «вненавистность».

Выходя из состояния влюбленности, мы испытываем чувство, близкое пробуждению, освобождающему из пропасти, в которой томятся сны. Только теперь мы осознаем, насколько разреженным был воздух в герметичном внутреннем мире нашего увлечения, и понимаем, что жизненное пространство должно продуваться ветрами и быть весьма обширным. Некоторое время мы будем испытывать вялость, слабость и уныние выздоравливающих.

Стоит только влюбленности зародиться — она протекает удручающе однообразно. Я имею в виду, что все, кто влюбляются, влюбляются одинаково — умный и глухой, молодой и старый, буржуа и художник. Это подтверждает ее безотчетный характер.

Единственное, что в ней не вполне безотчетно, — это ее зарождение. Вот почему оно в большей степени, чем любая иная фаза влюбленности, занимает нас как психологов. Что же, собственно, привлекает внимание конкретной женщины в конкретном мужчине и конкретного мужчины в конкретной женщине? Какого рода качества дают преимущество одному из безликой вереницы других людей? Вот что действительно представляет огромный интерес. И вместе с тем заключает в себе не меньшую трудность. Ибо если все, кто влюбляются, влюбляются одинаково, влюбляются они, однако же, не в одно и то же. Нет таких качеств, которые бы неизменно вызывали влюбленность.

Однако прежде чем обратиться к столь щекотливой теме, как вопрос о том, что же вызывает влюбленность и каковы различные типы сердечных пристрастий, стоит отметить неожиданное сходство между влюбленностью как параличом внимания и мистическим состоянием, а также, что еще существеннее, состоянием гипноза.

## VII

### ВЛЮБЛЕННОСТЬ, ЭКСТАЗ И СОСТОЯНИЕ ГИПНОЗА

Заметив, что служанка становится рассеянной, хозяйка понимает, что она влюбилась. Закрепощенное внимание не позволяет бедной женщине с интересом относиться к окружающему ее миру. Она живет в упо-

ении, уйдя в себя, ежесекундно созерцая запечатленный в ее душе образ любимого. Эта сосредоточенность на собственном внутреннем мире делает влюбленного похожим на сомнамбулу, лунатика, «очарованного». И в самом деле, влюбленность — это очарованность. Любовный напиток Тристана издавна с редкой пластичностью раскрывает загадочную природу «любви».

В обиходной речи, оттачивающейся тысячелетиями, бьют чудные родники психологических наблюдений, абсолютно достоверных и до сих пор не учтенных. То, что вызывает влюбленность, — это всегда «чары». И это понятие из области магии, применяемое к предмету любви, показывает нам, что от народного сознания, творящего язык, не ускользнула сверхъестественность и известная предосудительность того состояния, в котором оказывается влюбленный.

Старинный стих — *cantus* и *carmen* — служил магической формулой. Проявлением и магическим итогом формулы было *incantatio*. Отсюда — «чарь», а во французском из *carmen* — *charme*.

Однако, каковы бы ни были отношения влюбленности с магией, на мой взгляд, существует более глубокая, чем это признавалось до сих пор, связь между нею и мистическим состоянием. На мысль об этом коренном родстве должно было навести то обстоятельство, что неизменно, с поразительной последовательностью мистик для выражения своих чувств прибегает к любовной лексике и образности. Обращаясь к мистическим учениям, трудно было этого не заметить, однако все ограничивались утверждением, что речь идет всего лишь о метафорах.

К метафоре относятся так же, как и к моде. Есть категория людей, которые, признав что-либо метафорой или модой, тем самым как бы зачеркивают его и лишают исследовательского интереса. Как будто метафора и мода не такая же реальность, как и все остальное, и они не подчиняются столь же непреложным законам, как те, что ведают движением планет.

Однако, если всеми изучавшими мистицизм признавалось широкое использование в нем любовной лексики, незамеченным осталось одно частное, но многозначительное обстоятельство. А именно тот факт, что и влюбленный питает пристрастие к религиозным

оборотах. Согласно Платону, любовь — это «божественная» одержимость, а каждый влюбленный обоже- ствляет свою возлюбленную, чувствует себя рядом с ней «как на небе» и т. д. Этот любопытный лек- сический взаимообмен между любовью и мистицизм- ом наводит на мысль об общих корнях.

Мистическое состояние и впрямь напоминает влю- бленность. Они совпадают даже в своем докучливом однообразии. Подобно тому как, влюбляясь, влюбля- ются одинаково, мистики всех времен и народов про- шли один и тот же путь и сказали, в сущности, одно и то же.

Возьмем любую мистическую книгу — индийскую или китайскую, александрийскую или арабскую, не- мецкую или испанскую. Всегда речь в них идет о транс- цendentном путеводителе, стремлении души к Богу. И этапы пути и те силы, которые оказывают ей под- держку, неизменно одни и те же, не считая отличий внешнего и случайного характера\*.

Я прекрасно понимаю и, если угодно, разделяю ту неприязнь, которую испокон веков Церковь выказы- вала по отношению к мистикам, как будто опасаясь, что похождения иступленного духа ведут к ниспровер- жению религии. Иступленный — в известном смысле помешанный. Ему не хватает чувства меры и душевной ясности. Он придает единению с Богом неистовый характер, претящий безмятежной основательности истинного священника. Дело в том, что находящаяся в состоянии экстаза монахиня вызывает у католичес- кого теолога такое же презрение, какое китайский ман- дарин испытывает к мистик-даоисту. Приверженцы тотального хаоса непременно предпочтут анархию и дурман мистиков ясному и упорядоченному складу ума священников, то есть Церкви. Мне трудно с ними в этом согласиться. Для меня неоспоримо, что любая теология ближе подводит нас к пониманию Бога, гово- рит нам больше о природе божественного, чем все экстазы всех мистиков, вместе взятых. Если вместо

\* Единственно существенное отличие состоит в следующем: некоторые мистики были «помимо прочего» великими мыслителями и наряду со своим мистицизмом передают нам свои доктрины, нередко гениальные. Таковы Плотин или Мейстер Экхарт. Однако в области собственно мистики они неотличимы от самых заурядных иступленных.

того, чтобы изначально скептически относиться к иступленному, — прислушаться к нему и задуматься, что же дают нам его трансцендентные погружения, заслуживает ли его духовный опыт внимания, мы вынуждены будем признать, что услышали от него суфие пустышки. Мне кажется, что европейское сознание вплотную подошло к новому откровению о Боге, новым подтверждениям его существования, самым существенным. Но я сильно сомневаюсь, что обогащение наших представлений о божественной сути идет к нам по подземным извилам мистики, а не по залитым светом дорогам анализирующей мысли. Теология, а не экстаз.

Однако вернемся к нашей теме.

Мистицизм также является проявлением заинтересованности. Первое, что нам рекомендует мистическая методика, — это обратить на что-то свое внимание: На что? Самая скрупулезная, толковая и известная методика, а именно йога, простодушно раскрывает безотчетность зарождающегося состояния, ибо на интересующий нас вопрос отвечает: на что угодно. Таким образом, вовсе не объект определяет или же вызывает явление: напротив, он служит всего лишь предлогом к тому, чтобы душа пришла в неестественное состояние. Действительно, особое внимание обращают на что-либо только для того, чтобы перестать обращать внимание на все остальное. Ступая на мистический путь, мы изгоняем из нашего внутреннего мира множество объектов, позволявших вниманию свободно перемещаться с одного из них на другой. Так, согласно Сан Хуану де ла Крус, предпосылкой для любого странствия в запредельное служит «покойная обитель». Обуздание влечений и любопытства; «великое отречение от всего», — по словам Святой Тересы, «высвобождение души»; другими словами, полный отрыв от корней и сцеплений наших многочисленных жизненных интересов, дабы «предуготовиться к слиянию» (Святая Тереса), — все это служит одной цели. Сходным образом индус формулирует условие овладения таинствами мистицизма: *panatvam na pasyati* — не замечать толпы и многообразия.

Изгнание вещей, по которым обычно скользит наше внимание, достигается безусловным закрепощением



души. В Индии любая вещь может служить этой цели, сама же наука называется *kasina*. Можно, к примеру, раскатать глиняную лепешку, положить ее рядом с собой и сосредоточить на ней свое внимание. Или созерцать с высоты бегущий ручеек, или же смотреть на лужу, в которой отражается свет. Или зажечь огонь, поставить перед ним щит с проделанным в нем отверстием и смотреть сквозь него на пламя. Возникает нечто подобное эффекту воздушного насоса, о котором выше в какой-то мере шла речь, благодаря чему влюбленные «подчиняются чужой воле».

Не может быть мистического экстаза без предшествующего ему опустошения души. «Вот почему,— по словам Сан Хуана де ла Крус,— Господь распорядился, чтобы алтарь, на котором должна приноситься жертва, был полым», «дабы уразумела душа, сколь полой, избавленной от всех вещей ее хотел бы видеть Господь»\*. Один немецкий мистик еще энергичнее выразил это отчуждение внимания от всего, кроме Бога,— сказав: «Я изродился». А тому же Сан Хуану принадлежат прекрасные слова: «Я не сторожу стадо», то есть он отринул от себя все заботы.

Наконец самое удивительное: изгнав из души все многообразие мира, мистик станет нас убеждать, что он вплотную приблизился к Богу, что он исполнен Богом. Другими словами, что именно Бог и заполняет собой эту пустоту. Поэтому Мейстер Экхарт говорит о «безмолвной пустыне Бога»<sup>25</sup>, а Сан Хуан — о «темной ночи души», темной и вместе с тем полной света, настолько полной, что, беспрепятственно разливаясь повсюду, свет оборачивается мраком. «Таково свойство души очищенной и освобожденной от всех частных влечений и привязанностей, которая, отказавшись от всего и отвернувшись от всего, обитая в своей темной, непроглядной пустоте, предрасположена к приятию всего мира, дабы сбылось в ней изречение Святого Павла: «*Nihil habentes et omnia possidentes*» («Мы ничего не имеем, но всем обладаем»<sup>26</sup>). Сан Хуан в другом месте дает еще более яркое определение этой преисполненной пустоты, этого сияющего мрака: «гулкое одиночество».

\* См.: *Baruzi J. Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique. Paris, 1924.*

## VIII

Итак, мы остановились на том, что мистик, подобно влюбленному, достигает неестественного состояния, «сосредоточив» все свое внимание на одном объекте, назначение которого только в том, чтобы отвлечь внимание от всего остального и обеспечить опустошение души.

И все же «жилище», в котором мистик пренебрегает всем остальным, чтобы лицезреть лишь Бога, не самое сокровенное — и выше можно подняться по стезе иступленности.

Бог, к которому стремятся усилием воли, имеющий границы и очертания; Бог, в раздумьях о котором прибегают к помощи чего бы то ни было; наконец, Бог, оказывающийся объектом для нашего внимания, слишком напоминает посюсторонний мир, чтобы действительно быть Богом. Вот где истоки доктрины, парадоксальные контуры которой то и дело вырисовываются на страницах сочинений мистиков, убеждающих нас, что стремиться надо к тому, чтобы не думать «даже» о Боге. Ход рассуждений при этом приблизительно следующий: если неотступно думать о Нем, тянуться к Нему, наступает момент, когда Он перестает быть чем-то внешним для нашей души и отличным от нее, находящимся вне и перед нею. Другими словами, перестает быть *objectum* и превращается в *injectedum*<sup>27</sup>. Бог проникает в душу, сливается с ней, или, как принято говорить, душа растворяется в Боге, перестает воспринимать себя как нечто отдельное. Именно этого слияния и жаждет мистик. «И становится душа — я говорю о самом сокровенном в этой душе — как будто бы единым целым с Богом»<sup>28</sup>, — пишет Святая Тереса в «Седьмом жилище». При этом речь не идет о том, что этот союз ощущается как нечто недолговечное, достигаемое сегодня и затем утрачиваемое. Мистик воспринимает это слияние как непреходящее, подобно тому как влюбленный клянется в вечной любви. Святая Тереса решительно настаивает на разграничении между двумя типами единения: первый можно «уподобить двум свечам, настолько соединившим свое пламя, что кажется, будто свеча одна... Однако их без труда можно отделить одну от другой, и снова перед нами

две свечи». Другой, напротив, можно «уподобить воде, падающей с неба в реку, или ручью, где она смешивается настолько, что никому не удастся уже определить и отделить ту, которая была в реке, от той, которая упала с неба; точно так же вода ручейка, впадающего в море, уже неотделима; точно так же, если свет двумя потоками льется в помещение, в нем он будет уже одним светом».

Экхарт прекрасно обосновывает известную ущербность того состояния, при котором Бог является всего лишь объектом раздумий. «Истинное присутствие Бога возможно только в душе, а не в мыслях о Боге, неустанных и однообразных. Человек не должен только думать о Боге, ибо, стоит мыслям иссякнуть, как Бога не станет». Таким образом, высшей ступенью мистического пути будет та, на которой человек проникнется Богом, станет губкой, впитывающей божественность. Ему ничего не стоит теперь вернуться в мир и погрузиться в земные заботы, поскольку он будет, в сущности, как автомат, следовать указаниям Бога. Его желания, поступки и жизненное поведение от него уже не зависят. Отныне ему безразлично, что он делает и что с ним происходит, коль скоро «он» покинул землю, свои дела и стремления, неуязвимый и непроницаемый для всего чувственного мира. То, что действительно было его личностью, эмигрировало к Богу, перетекло в Бога; осталась лишь механическая кукла, некое «создание», которым Бог управляет. (Мистицизм в наивысшем своем проявлении непременно смыкается с «квиетизмом»<sup>29</sup>.)

Это необычное состояние напоминает «влюбленность». Для нее столь же характерен период «слияния», при котором каждый укореняется в другом и живет — думает, мечтает, действует — его жизнью, а не своей. Коль скоро объект любви составляет с нами единое целое, мы перестаем о нем думать. Любые душевные состояния находят отражение в символике мимики и жестов. Периоду «заинтересованности», сосредоточенности всех помыслов на возлюбленной, которая пока находится «вне», соответствует состояние глубокой задумчивости. неподвижные глаза, застывший взгляд, поникшая голова, склонность к уединению. Всем своим обликом мы выражаем некую углублен-

ность и замкнутость. В герметичном пространстве нашего прикованного внимания мы высиживаем образ любимого. Лишь когда нас «охватит» любовный экстаз и исчезнет граница, отделяющая нас от возлюбленной, точнее, когда я—это и я и любимая, наш облик обретает это прелестное *épanouissement*<sup>30</sup>, истинное выражение счастья. Взгляд, который становится мерцающим и мягким, едва отличая объекты, снисходительно одаривает их лаской, ни на одном из них не останавливаясь. При этом рот бывает слегка приоткрыт в неопределенной улыбке, постоянно играющей в уголках губ. Выражение лица, свойственное дурачкам,—отупелое. Когда ничто во внутреннем или внешнем мире не владеет нашим вниманием, душе, как неподвижной глади вод, остается лишь безмятежно покоиться («квиелизм») в лучах всепоглощающего солнца.

Подобное «блаженное состояние» знакомо как влюбленному, так и мистiku\*. Эта жизнь и этот мир, добро и зло, не затрагивают их чувств, не представляя для них никакого интереса. В обычном же состоянии мы к ним далеко не безразличны, они западают нам в душу, тревожат и терзают. Потому нас тяготит собственное бытие, которое мы выдерживаем с трудом, ценой невероятных усилий. Однако стоит нам куда-либо перенести средоточие нашей душевной жизни, переместить его в другого человека, как происходящее в этом мире обесценивается для нас и обесмысливается, как бы выносятся за скобки. Проходя среди вещей, мы не ощущаем их притяжения. Как если бы существовало два взаимопроникающих и не равновеликих мира: мистик только кажется живущим в земном; на самом деле он обитает в другом, далеком крае, наедине с Богом. «*Deum et animam. Nihilne plus? Nihil omnino*»<sup>31</sup>,—пишет Августин Блаженный. Точно так же и влюбленный проходит мимо нас, не испытывая никаких душевных волнений. Он полагает, что его жизнь предрешена, казалось бы, навсегда.

В «блаженном состоянии» жизнь человека—будь

\* Нетрудно заметить, что я не затрагиваю вопроса о религиозном значении «блаженного состояния». Речь, собственно говоря, идет лишь об особенностях психологического состояния, общего для мистиков всех религий.

он мистик или любовник — становится беспечной и пресной. С барским великодушием он налево и направо раздаривает улыбки. Однако барское великодушие не предполагает душевной щедрости. Это великодушие весьма мелкой души; в сущности, оно порождено презрением. Тот, кто убежден в своем высоком предназначении, «великодушно» осыпает ласками людей низшего сорта, не представляющих для него опасности уже хотя бы потому, что он с ними не «связан», не живет с ними единой жизнью. Верх презрения проявляется в отказе замечать недостатки ближнего, так же как в стремлении озарять его, со своих недостижимых высот, ласкающим светом своего благополучия. Тем самым для мистика и столь напоминающего его влюбленного все исполнено прелести и очарования. Дело в том, что, уже достигнув слияния и снова взглянув на вещи, он их-то как раз и не видит, а видит их отражение в том, что отныне для него только и существует — в Боге или в любимой. И тем очарованием, которого нет в самих этих вещах, их щедро наделяет зеркало, в котором он их видит. Прислушаемся к Экхарту: тот, кто отринул вещи, обрел их вновь в Боге, подобно тому, кто, отвернувшись от пейзажа, находит его бесплотным, отраженным в чарующей глади озера. Вспомним также известные стихи нашего Сан Хуана де ла Крус:

«Своими милостями щедро одаряя,  
Он торопливо над листвою дерев скользнул.  
Все твари замерли, взирая.  
Под их благоговейный гул  
Он обликом своим весь мир обволокнул»<sup>32</sup>.

Мистик — губка, впитывающая Бога, — отчасти чуждается вещей; только Господь, растворенный во всем, их облагораживает. И в этом ему подобен влюбленный.

Впрочем, было бы ошибкой восторгаться «душевной щедростью» мистика и влюбленного. Они благоклонны ко всему живому именно потому, что в глубине души ко всему равнодушны. Они транзитом спешат — к своему. В действительности частые задержки им несколько докучают, как барину нужды «поселян». Это изумительно выразил Сан Хуан де ла Крус:

«Любимый, я к тебе спешу —  
Да будет путь свободен»<sup>33</sup>.

Отрада «блаженного состояния», в чем бы оно ни проявилось, заключается в том, что некто находится за пределами мира и себя. Именно это буквально и означает «экстаз»: быть за пределами себя и мира. При этом отметим, что существует два противоположных типа людей: те, кто испытывают радость, лишь находясь за пределами себя, и те, кто, наоборот, ощущают довольство, лишь замкнувшись на себе. Для выхода из себя существует множество способов, от алкоголя до мистического транса. Столь же многочисленны — от холодного душа до философии — и способы замкнуться на себе. Два этих типа людей резко отличаются друг от друга во всех жизненных проявлениях. Есть, к примеру, сторонники иступленного искусства, для которых наслаждаться красотой — значит «трепетать». Другие, напротив, не мыслят подлинно эстетического наслаждения вне состояния покоя, обеспечивающего бесстрастное и безмятежное созерцание объекта.

Бодлер выказал свою иступленность, когда на вопрос, где бы он хотел жить, ответил: «Где угодно, где угодно... лишь бы за пределами мира!»

Стремление «выйти за пределы себя» породило разнообразнейшие формы экстаза: опьянение, мистицизм, влюбленность и т. д. Я вовсе не хочу этим сказать, что одно другого стоит; я лишь настаиваю на их видовом родстве и на том, что корнями они уходят в экстаз. Речь идет о людях, которые, не в силах жить, замкнувшись на себе, пытаются выйти из себя и устремиться к тому, кто их поддержит и поведет. Поэтому-то столь органичен для мистики и любви мотив похищения, или умыкания. Быть похищенным — значит не по своей воле куда-то идти, а чувствовать, что тебя кто-то или что-то влечет. Умыкание было древнейшим проявлением любви, донесенным до нас мифами о кентавре, преследующем нимф.

До сих пор в римском свадебном обряде сохранился сколок патриархального похищения: жена не должна входить в дом мужа сама — муж должен внести ее на руках, чтобы она не коснулась порога. Последним символическим выражением некоего похищения является «транс» и экстаз мистической монахини и потеря сознания влюбленными.

Однако это удивительное сходство иступленности и «любви» станет более явственным, если их сопоставить с еще одним неестественным душевным состоянием — загипнотизированностью.

Сотни раз отмечалось, что мистическое состояние чрезвычайно напоминает загипнотизированность. Им сопутствуют транс, галлюцинации и даже сходные телесные проявления, такие, как бесчувственность и катаlepsia.

С другой стороны, мне всегда казалось, что удивительная близость существует также между загипнотизированностью и влюбленностью. Я не решался высказать это предположение, поскольку единственным основанием для него, на мой взгляд, служила моя убежденность в том, что состояние гипноза также порождается заинтересованностью. Никто тем не менее, насколько мне известно, не взглянул на гипноз с этой точки зрения, несмотря на одно, казалось бы, самоочевидное обстоятельство: сон как явление психики зависит от нашего внимания. Клапаред давно заметил, что сон овладевает нами по мере того, как нам удается утрачивать интерес к вещам, приглушать наше внимание. Вся методика борьбы с бессонницей заключается в том, чтобы сосредоточить наше внимание на каком-либо объекте или же механическом действии, например счете. Считается, что нормальный сон, как и экстаз, — это автогипноз.

Вот почему один из самых умных современных психологов, Пауль Шильдер, счел бесспорным факт тесной связи, существующей между загипнотизированностью и любовью\*. Я попытаюсь вкратце изложить его идеи, коль скоро, основанные на совершенно иных, чем у меня, доводах, они замыкают круг совпадений, выявленных в нашем этюде между влюбленностью, экстазом и состоянием гипноза.

## IX

Вот первый ряд совпадений между влюбленностью и состоянием гипноза:

В гипнотизирующих манипуляциях очевиден эротический элемент: плавные, как бы ласкающие пассы

\* Über das Wesen der Hypnose. Berlin, 1922.

руки; внушающие и вместе с тем успокаивающие речи; «зачаровывающий взгляд»; подчас непреклонная решимость в движениях и голосе. Если объектом гипноза является женщина, нередки случаи, когда, засыпая или же проснувшись, она окидывает гипнотизера обессиленным взглядом, столь характерным для сексуального возбуждения и удовлетворения. Нередко гипнотизируемые признавались, что во время транс они испытывали ощущение тепла и блаженства во всем теле. В отдельных случаях их охватывают чувства абсолютно сексуального свойства. Эротическое возбуждение направлено на гипнотизера, который иногда вызывает любовное искушение, проявляемое весьма зримо. Подчас эротические фантазии загипнотизированной претворяются даже в псевдовоспоминания и она обвиняет гипнотизера в изнасиловании.

Гипноз животных дает сходные результаты. Самка жуткой разновидности пауков, называемых *galeodes kaspicus turkestanus*<sup>34</sup>, норовит съесть ухаживающего за ней самца. И только когда самцу удастся сжать своими челюстями определенное место на животе самки, она, впад в состояние полной прострации, позволяет собой овладеть. Парализовать самку можно и в лабораторных условиях — достаточно лишь прикоснуться к насекомому. Она незамедлительно впадает в состояние гипноза. Немаловажно, однако, то обстоятельство, что подобный результат достигается только в брачный период.

Эти наблюдения Шильдер заключает следующими словами: «Все это позволяет предположить, что человеческий гипноз также является биологической функцией, обслуживающей сексуальную». Тем самым он впадает в столь живучий фрейдизм, отказываясь от ясной интерпретации отношений между состоянием гипноза и «любовью».

Наибольший интерес представляют его соображения о душевном состоянии гипнотизируемого. Согласно Шильдеру, речь идет о том, что человек под гипнозом как бы впадает в детство: он с радостью вручает всего себя другому человеку и успокаивается, осененный его авторитетом. Только такой тип отношений делает возможным влияние гипнотизера. Вполне естественно, что все подтверждающее авторитет



гипнотизера — слава, социальное положение, благородный вид — упрощает его работу. С другой стороны, если человек не расположен к гипнозу, он ему не поддастся.

Отметим также, что все эти особенности без исключения могут быть отнесены и к влюбленности. В равной степени и она — мы уже останавливались на этом — всегда «желаема» и подразумевает потребность перепоручить себя другому и найти в нем покой, желание, которое само по себе восхитительно. Что же касается состояния, отмеченного известной инфантильностью, в которое при этом впадают, то оно соотносится с тем, что я назвал «душевым оскудением», измельчением и сужением кругозора нашей заинтересованности.

Необъяснимо, почему Шильдер даже не упоминает заинтересованность как самый бесспорный атрибут гипноза, коль скоро основным элементом методики гипноза является сосредоточение внимания на каком-то объекте: зеркале, алмазе, луче света и т. д. С другой стороны, сопоставление различных человеческих типов с точки зрения предрасположенности к гипнозу показывает максимальное соответствие с их способностью влюбляться.

Так, женщина лучше мужчины поддается гипнозу — *ceteris paribus*<sup>35</sup>. Но она же чаще мужчины бывает охвачена истинной страстью. Какими бы другими причинами мы ни объясняли эту склонность, несомненно, что в ней особенно сказываются различия в проявлении внимания у представителей обоих полов. При равных условиях женская душа легче идет на возможное обеднение, чем мужская, ибо ее душа более концентрична, более сосредоточена на своих интересах, более эластична. Как мы могли убедиться, архитектоникой и системой сцеплений внутреннего мира ведает заинтересованность. Чем однообразнее душевный мир, тем более внимание тяготеет к унификации. Считается, что женская душа предпочитает иметь не более одной оси заинтересованности, что в тот или иной период она сориентирована на одну-единственную вещь. Чтобы загипнотизировать ее или влюбить, достаточно завладеть этим единственным центром ее внимания. По сравнению с концентрической структурой женской души внутренний мир мужчины всегда имеет несколько

эпицентров. Чем определеннее заявлен мужской характер, тем меньше цельности в его душе, как будто разделенной на непроницаемые отсеки. Одна ее часть безоговорочно отдана политике или коммерции, в то время как другая посвящена интеллектуальным интересам, а еще одна — плотским удовольствиям. Отсутствует, таким образом, тенденция к стягиванию внимания к одной точке. В сущности, преобладает прямо противоположная, приводящая к расщеплению. Осей заинтересованности — множество. Для нас, живущих на почве множественности, при пестроте внутреннего мира, неоднородного и разнохарактерного, не составит труда уделить чему-то особое внимание, ибо никак не отразится на нашем интересе ко всему остальному.

Влюбленной женщине то и дело кажется, что мужчина, которого она любит, не весь ей принадлежит. Всегда она находит его несколько рассеянным, как бы оставившим где-то по пути на свидание какие-то частички своей души. И наоборот, совестливого мужчину не раз приводила в смущение его неспособность к полной отдаче, к максимализму в любви, на который способна женщина. Мужчина постоянно демонстрирует свою бездарность в любви и неспособность к совершенству, которого женщине удастся достичь в этом чувстве.

Следовательно, предрасположенность женщины к мистицизму, гипнозу и влюбленности объясняется одними и теми же причинами.

Если мы вновь обратимся к исследованию Шильдера, то увидим, что родство между любовью и мистицизмом он поясняет любопытнейшим и немаловажным примером соматического свойства.

Гипнотический сон в конечном счете ничем не отличается от обычного сна. Вот почему соня служит идеальным объектом для гипнотизера. Итак, судя по всему, существует тесная связь между функцией сна и тем местом в коре головного мозга, которое называется третьим желудочком. Бессонница и летаргический энцефалит связаны с нарушениями в этом органе. По мнению Шильдера, здесь же коренятся соматические предпосылки состояния гипноза. И в то же время третий желудочек является «органическим узлом сексуальности», обуславливающим многие сдвиги в сексуальной сфере.

К идее мозговых локализаций я отношусь весьма сдержанно. Нетрудно предположить, что, если человеку отрубить голову, то он перестанет думать и чувствовать. Однако все окажется значительно сложнее, если мы попытаемся определить отправную точку для каждой психической функции в нашей нервной системе. Причины бесперспективности подобных поисков многочисленны, но самая очевидная состоит в том, что мы игнорируем реальную взаимосвязь психических функций, их зависимость друг от друга и иерархию. Нетрудно в рабочем порядке изолировать ту или иную функцию и рассуждать на темы «видеть», «слышать», «воображать», «вспоминать», «размышление», «заинтересованность» и т. д.; однако нам неизвестно, не присутствует ли изначально «размышление» в «видеть» и наоборот. Сомнительно, что нам удастся локализовать изолированные одна от другой функции, коль скоро их изолированность представляется весьма проблематичной.

Между тем подобный скептицизм должен служить стимулом к дальнейшим, все более убедительным исследованиям. Так, в приведенном выше примере имело бы смысл проверить, не связана ли, прямо или косвенно, способность к заинтересованному вниманию с тем участком коры головного мозга, от которого, согласно Шильдеру, зависят сон, гипноз и любовь. Отмеченная нами коренная близость между этими тремя состояниями и экстазом позволяет предположить, что третий желудочек причастен также и к мистическому трансу. Это объяснило бы наконец, почему любовная лексика неизменно присутствует в истинных исповедях, а мистическая — в сердечных излияниях.

В своем недавнем докладе, прочитанном в Мадриде, психиатр Аллер отверг все попытки истолковать мистицизм как проявление и сублимацию любовного влечения. Эта точка зрения представляется мне абсолютно верной.

Любовные истолкования мистицизма, до недавнего прошлого общепризнанные, были удручающе тривиальными. Ныне вопрос ставится в ином плане. Дело не в том, что мистицизм порождается «любовью», а в том, что у них общие корни и что они суть два психических состояния, по многим параметрам сходные. В обоих случаях в сознании происходят сходные процессы, вызывающие аналогичные проявления на

эмоциональном уровне, для выражения которых служат, абсолютно индифферентно, мистические или эротические формулы.

Завершая этот этюд, хотелось бы напомнить, что я ставил перед собой задачу описать одну лишь фазу великого таинства любви — «влюбленность». Любовь — явление неизмеримо более глубокое и многогранное, подлинно человеческое, хотя и не столь иступленное. Любовь всегда проходит через неистовый этап «влюбленности»; в то же время сплошь и рядом встречается «влюбленность», за которой не следует подлинная любовь. Не будем, стало быть, принимать часть за целое.

Случается, что о достоинствах любви судят по ее неистовости. В опровержение этого расхожего заблуждения и были написаны предшествующие страницы. Неистовость в любви не имеет ничего общего с ее сутью. Она представляет собой атрибут «влюбленности» — душевного состояния низшего, примитивного свойства, для которого, в сущности, любовь не столь уж и обязательна.

Чем энергичнее человек, тем неистовее могут быть проявления его чувств. Однако, отметив это обстоятельство, необходимо сказать, что чем неистовее эмоциональный порыв, тем ниже его место в душевной иерархии, тем он ближе к неосознанным порывам плоти, тем меньше в нем духовности. И наоборот, по мере того как наши чувства проникаются духовностью, они утрачивают неистовость и автоматизм напора. Чувство голода у проголодавшегося всегда будет более сильным, чем стремление к справедливости у ее поборника.

---

## ВЫБОР В ЛЮБВИ

---

### I

#### (В ПОИСКАХ СКРЫТЫХ ИСТОКОВ)

В одном недавнем докладе мне довелось высказать среди прочих две идеи, вторая из которых непосредственно вытекает из первой. Первая сводится к следующему: характер

нашей индивидуальности определяется не представлениями и жизненным опытом, не нашим темпераментом, а чем-то куда более зыбким, воздушным и изначальным. Прежде всего, в нас от природы заложена система пристрастий и антипатий. Основа ее для всех одина, и все же у каждого она — своя, готовая в любую минуту вооружить нас для выпадов pro и contra, — некая батарея симпатий и неприязни. Сердце, специально предназначенное для выработки пристрастий и антипатий, — опора нашей личности. Еще не зная, что нас окружает, мы уже бросаемся благодаря ему из стороны в сторону, от одних ценностей к другим. Этим объясняется наша зоркость по отношению к вещам, в которых воплощены близкие нашему сердцу ценности, и слепота по отношению к тем, в которых нашли отражение столь же или даже более высокие ценности, однако не затрагивающие наших чувств.

Эту идею, аргументированно поддерживаемую ныне всеми философами, я могу дополнить другой, до сих пор, как мне представляется, никем не выдвинутой.

Очевидно, что при нашем тесном существовании с ближним ни к чему мы так не стремимся, как к тому, чтобы вникнуть в мир его ценностей, систему его пристрастий, а следовательно, выявить основу его личности, фундамент его характера. Точно так же историк, пытающийся понять эпоху, должен прежде всего уяснить себе шкалу ценностей людей того времени. С другой стороны, события и речи той поры, которые до нас донесли документы, будут пустым звуком, загадкой и шарадой, равно как поступки и слова нашего ближнего, пока мы не увидим за ними в сокровенной глубине те ценности, выражением которых они служат. Эти глубины сердца и впрямь сокровенны, причем в немалой степени и для нас самих, коль скоро мы несем их в себе, а, точнее, они несут и ведут нас по жизни. Заглянуть в темные подвалы личности непросто, как непросто видеть клочок земли, на который ступает наша нога. Точно так же и зрачку самому себя не увидеть. Между тем немало жизненных сил мы тратим на разыгрывание вполне благонамеренной комедии одного актера. Мы придумываем себе черты характера, причем придумываем на полном серьезе, не для

того, чтобы кого-то ввести в заблуждение, а для того, чтобы замаскироваться от самих себя. Актерствуя перед собой, мы говорим и действуем под влиянием ничтожных побуждений, исходящих из социальных условий или нашего собственного волеизъявления и в мгновение ока подменяющих собой наше истинное бытие. Если читатель возьмет на себя труд проверить, он с удивлением — а может, и ужасом — обнаружит, что многие из тех представлений и чувств, которые он привык считать «своими», на самом деле — ничьи, ибо не зародились в его душе, а были привнесены в нее извне, как дорожная пыль оседает на путнике.

Итак, отнюдь не поступки и слова ближнего откроют нам тайники его души. Мы без труда манипулируем своими поступками и словами. Злодей, который чередой преступлений предрешил свою участь, способен вдруг совершить благородный поступок, не перестав при этом быть злодеем. Внимание стоит обращать не столько на поступки и слова, сколько на то, что кажется менее важным, — на жесты и мимику. В силу их непреднамеренности они, как правило, в точности отражают истинную суть наших побуждений\*.

Тем не менее в некоторых ситуациях, мгновениях жизни человек, не осознавая этого, раскрывает многое из своей сокровенной сути, своего подлинного бытия. И одна из них — любовь. В выборе любимой обнаруживает самую суть своей личности мужчина, в выборе любимого — женщина. Предпочтенный нами человеческий тип очерчивает контуры нашего собственного сердца. Любовь — это порыв, идущий из глубин нашей личности и выносящий из душевной пучины на поверхность жизни водоросли и ракушки. Хороший натуралист, изучая их, способен реконструировать морское дно, с которого они подняты.

Мне могут возразить, сославшись на опыт, который будто бы показывает, что сплошь и рядом женщина благородных устремлений устает своим вниманием пошлого и неотесанного мужчину. Думаю, что те, кто в этом уверен, являются жертвами оптического обмана: они рассуждают о далеком от них

\* На причинах этой способности жестов, мимики, почерка, манеры одеваться, делать тайное явным я останавливаюсь в эссе «О вселенском феномене выразительности» («El Espectador», t. 7).

предмете, в то время как любовь — это тончайшая шелковая ткань, оценить достоинства которой можно только вблизи. Очень часто оказываемое внимание — чистейшая иллюзия. У истинной и ложной любви повадки — если смотреть издали — весьма схожи. Однако допустим все же, что это действительное проявление внимания, — что в этом случае нам следует предположить? Одно из двух: либо мужчина не столь уж ничтожен, либо женщина на самом деле не столь высоких, как нам казалось, достоинств.

Эти соображения я высказывал неоднократно в разговорах или в университетских лекциях (в связи с размышлениями о природе «характера») и каждый раз убеждался, что они непременно как первую реакцию вызывают протест и противодействие. Поскольку сама по себе эта идея не содержит раздражающих и навязчивых элементов — казалось бы, что обидного для нас в том, что наши любовные истории представляют собой проявления нашей исконной сути? — столь безотчетное противодействие служит подтверждением ее верности. Человек чувствует себя беспомощным, захваченным врасплох через брешь, оставленную им без внимания. Нас неизменно раздражают попытки судить о нас по тем свойствам нашей личности, которые мы не утаиваем от окружающих. Нас возмущает, что нас не предупредили. Нам хотелось бы, чтобы нас оценивали, уведолив об этом заблаговременно и на основании нами отобранных качеств, приведенных в порядок как перед объективом фотоаппарата (боязнь «фотоэкспромтов»). Между тем вполне естественно, что изучающий человеческое сердце стремится подкрасться к ближнему незаметно, застать его врасплох, *in fraganti*<sup>36</sup>.

Если бы мог человек полностью подменять спонтанность волей, нам не понадобилось бы изучать подсознание. Однако воля способна лишь приостановить на время действие спонтанности. Роль своеволия в формировании нашей личности на протяжении всей жизни практически равна нулю. Наше «я» мирится с малой толикой подтасовки, осуществляемой нашей волей; впрочем, скорее следует говорить не о подтасовке, а об обогащении и совершенствовании нашей природы, о том, что не без воздействия духа — ума и воли — превозданная глина нашей индивидуальности

приобретает новую форму. Надо воздать должное вмешательству чудодейственных сил нашего духа. Но при этом желательно не поддаваться иллюзиям и не думать, что оно может иметь сколько-нибудь решающее значение. Если бы его масштабы были иными, речь могла бы идти о подлинной подмене. Человек, вся жизнь которого идет вразрез с его естественными устремлениями, по природе своей предрасположен ко лжи. Я встречал вполне искренних лицемеров и притворщиков.

Чем глубже современная психология познавала законы человеческого бытия, тем очевиднее становилось, что функция воли и вообще духа не созидаящая, а всего лишь корректирующая. Воля не порождает, а, напротив, подавляет тот или иной спонтанный импульс, пробивающийся из подсознания. Стало быть, осуществляемое ею вмешательство — негативного свойства. Если же подчас оно производит противоположное впечатление, то причина тому следующая: как правило, в переплетении наших влечений, симпатий и желаний одно из них оказывается тормозом для других. Воля, устраняя это препятствие, позволяет влечениям, избавившись от пут, раскрываться свободно и полностью. Итак, наше «хочу», судя по всему, — действенная сила, хотя его возможности сводятся к тому, чтобы поднимать затворы иллюзов, сдерживающих естественный порыв.

Величайшим заблуждением, от Ренессанса и до наших дней, было думать — подобно, например, Декарту, — что наша жизнь регулируется сознанием, всего лишь одной из граней нашего «я», подвластной нашей воле. Утверждение, что человек — разумное и свободное существо, по меньшей мере спорно. У нас и в самом деле есть разум и свобода, однако они представляют собой лишь тонкую оболочку нашего бытия, которое само по себе не разумно и не свободно. Даже идеи мы получаем уже готовыми и сложившимися в темных, бездонных глубинах подсознания. Сходным образом и желания ведут себя на подмостках нашего внутреннего мира как актеры, которые появляются из-за таинственных, загадочных кулис уже загримированными и исполняющими свои роли. И поэтому столь же ошибочным было бы утверждать, что человек живет сознанием, рассудком,



как и полагать, что театр — это пьеса, разыгрываемая на освещенной сцене. Дело в том, что, минимально управляя собой усилием воли, мы живем в целом иррационально и бытие наше, проявляясь в сознании, берет начало в скрытых глубинах нашего «я». Поэтому психолог должен уподобиться водолазу и уходить вглубь от поверхности, а точнее, подмостков, на которых разыгрываются слова, поступки и помыслы ближнего. То, что представляет интерес, скрыто за всем этим. Зрителю достаточно смотреть на Гамлета, который проходит, сгибаясь под бременем своей неврастении, по воображаемому саду. Психолог поджидает его в глубине сцены, в полумраке занавесей и декораций, чтобы узнать, кто же этот актер, который играет Гамлета.

Вполне естественно, что он ищет люки и щели, чтобы проникнуть вглубь личности. Один из этих люков — любовь. Напрасно женщина, претендующая на утонченность, пытается нас обмануть. Мы знаем, что она любила имярек. Имярек глуп, бестактен, озабочен только своим галстуком и сиянием своего «Роллс-Ройса».

## II

### (ПОД МИКРОСКОПОМ)

Немало возражений можно выдвинуть против тезиса о том, что сердечные пристрастия обнажают наше истинное лицо. Не исключено, что будут высказаны и такие, которые раз и навсегда опровергнут гипотезу. Однако те, что мне приходилось выслушивать, представляются малоубедительными, недостаточно обоснованными и взвешенными. Сплошь и рядом упускают из виду, что психология любовных влечений проявляется в мельчайших подробностях. Чем интимнее изучаемая психологическая проблема, тем большую роль в ней играет деталь. Между тем потребность в любви принадлежит к числу самых интимных. Пожалуй, более интимный характер имеет лишь «метафизическое чувство», то есть радикальное целостное и глубокое ощущение мира.

Оно лежит в основе всех наших устремлений. Оно присуще каждому, хотя далеко не всегда отчетливо выражено. Это ощущение включает в себя нашу пер-

вую неосознанную реакцию на полноту реальности, живые впечатления, оставляемые в нас миром и жизнью. Представления, мысли и желания прорастают из этой первой реакции и окрашиваются ею. У любовного влечения немало общего с этим стихийным чувством, которое всегда подскажет, кому или чему посвящена жизнь нашего ближнего. Именно это и представляет наибольший интерес: не факты его биографии, а та карта, на которую он ставит свою жизнь. Все мы в какой-то мере осознаем, что в сокровенных глубинах нашего «я», недоступных для воли, нам заранее предначертан тот или иной тип жизни. Что толку метаться между чужим опытом и общими рассуждениями: наше сердце с астральной непреклонностью будет следовать по предрешенной орбите и, подчиняясь закону тяготения, вращаться вокруг искусства, политических амбиций, плотских удовольствий или же денег. Сплошь и рядом ложное существование человека в корне противоречит его истинному предназначению, приводя к достойному изумлению маскараду: коммерсант на поверку оказался бы сладострастным, а писатель — всего лишь политическим честолюбцем.

«Нормальному» мужчине нравятся практически все встречающиеся на его пути женщины. Это, бесспорно, подчеркивает напряженность выбора, проявляемого в любви. Необходимо лишь не путать «влечение» с «любовью». Когда мужчина мельком видит хорошенькую девушку, она вызывает влечение на периферии его чувств, куда более порывистых — надо воздать ему должное, — чем у женщины. Как следствие этого волнения возникает первое побуждение — невольный порыв к ней. Эта реакция настолько невольна и безотчетна, что даже Церковь не решалась считать ее грехом. Некогда Церковь была замечательным психологом; прискорбно, что на протяжении двух последних столетий она утратила свои позиции. Итак, она пронизательно признала безгрешность «первых побуждений». В том числе и влечение, тягу мужчины ко всем встретившимся на его пути женщинам. Она понимала, что с этим влечением непосредственно связано все остальное — как плохое, так и хорошее, как порок, так и добродетель. Однако выражение «первое

побуждение» отражает явление не во всей его полноте. Оно является первым, поскольку исходит из той самой периферии, которая и была взбудоражена, в то время как душа человека остается почти не затронутой.

И действительно, эта притягательность для мужчины почти каждой женщины не что иное, как клич инстинкта, за которым следует либо молчание, либо отказ. Ответ мог бы быть положительным, если бы в нашем душевном мире возникла симпатия к тому, что лишь затронуло периферию наших чувств. Стоит этой симпатии возникнуть, как она соединяет центр или, если хотите, ось нашей души с этим внешним по отношению к нам чувством; или, другими словами: мы не только ощутили некую притягательность на периферии нашего «я», но и движемся навстречу тому, что для нас притягательно, вкладывая в это стремление все душевные силы. Итак, мы не только испытываем притяжение, но и проявляем интерес. Отличие между тем и другим состоит в том, что в первом случае мы влекомы, а во втором движемся по своей воле.

Этот интерес и есть любовь, которая возникает среди бесчисленных испытываемых влечений, большую часть которых она устраняет, отметив одно из них своим вниманием. Она производит отбор среди инстинктов, тем самым подчеркивая и одновременно ограничивая их значение\*. Чтобы внести некоторую ясность в наши представления о любви, необходимо определить ту роль, которую играет в ней половой инстинкт. Сущим вздором является утверждение, что любовь мужчины к женщине и наоборот абсолютно лишена сексуального элемента, равно как и убеждение, что любовь — это сексуальное влечение. Среди многочисленных черт, их отличающих, отметим следующую, принципиально важную, а именно то обстоятельство, что число удовлетворяющих инстинкт объектов не ограничено, в то время как любовь стремится к ограничению. Эта противоположность устремлений наиболее явственно проявляется в безразличии мужчины, охваченного любовью к своей избраннице, к чарам остальных женщин.

Таким образом, по самой своей сути любовь — это выбор. А коль скоро возникает она в сердцевине лич-

\* То, что половой инстинкт реализуется по принципу отбора, было одним из величайших открытий Дарвина. Будем считать любовь другой сферой проявления еще более строгого отбора.

ности, в глубинах души, то принципы отбора, которыми она руководствуется, одновременно суть наши самые сокровенные и заветные пристрастия, составляющие основу нашей индивидуальности.

Выше я отмечал, что в любви огромную роль играет деталь, проявляющаяся в мельчайших подробностях. Проявления инстинкта, напротив, масштабны; его влекут общие черты. Можно сказать, что в том и другом случаях слишком различна дистанция. Красота, вызывающая влечение, редко совпадает с красотой, вызывающей любовь. Если влюбленный и человек, которого не коснулась любовь, смогли бы сравнить, что значит для них красота, очарование одной и той же женщины, то их потрясла бы разница. Человек, не охваченный страстью, в определении красоты будет исходить из гармонии черт лица и фигуры, придерживаясь тем самым общепринятых представлений о красоте. Для влюбленного эти основные черты, архитектура облика возлюбленной, заметная издали, — пустой звук. Если он не слукавит, то назовет красотой мельчайшие, разрозненные черты, никак между собой не связанные: цвет зрачков, уголки губ, тембр голоса...

Осмысливая свои душевные переживания и симпатию к любимому человеку, он замечает, что именно эти черточки служат питательной средой любви. Ибо какие могут быть сомнения в том, что любовь питается ежесекундно, насыщается созерцанием милого сердцу любимого человека. Она жива благодаря непрерывному подтверждению. (Любовь однообразна, назойлива, неотвязна; никто не вытерпит многократного повторения одних и тех же, пусть даже самых умных вещей, в то время как все мы настаиваем на новых и новых признаниях в любви. И наоборот: у человека, равнодушного к любви, которую к нему питают, она вызовет уныние и раздражение своей исключительной навязчивостью.)

Следует особо отметить ту роль, которую играют в любви мельчайшие особенности мимики или черт лица, ибо это самое выразительное проявление сущности человека, вызывающего наши симпатии.

Не меньшей выразительностью и способностью выявлять индивидуальность обладает другой тип

красоты, воспринимаемой и на значительном расстоянии,— чарующая пластичность, имеющая самостоятельную эстетическую ценность. Между тем было бы ошибкой думать, что столь притягательной для нас является именно эта красота пластичности. Я множество раз убеждался, что мужчина весьма редко влюбляется в безупречно пластичных женщин. В любом обществе есть «официальные красавицы», которых в театрах или во время народных гуляний люди показывают друг другу, как исторические памятники; так вот, они крайне редко вызывают в мужчине пылкую страсть. Эта красота настолько безупречна, что превращает женщину в произведение искусства и тем самым отдаляет от нас. Ею восхищаются, то есть испытывают чувство, предполагающее известную дистанцию, однако ее не любят. Потребность в близости, без которой любовь немислима, при этом, конечно же, отсутствует.

Чарующая непосредственность, присущая определенному человеческому типу, а вовсе не безупречное совершенство с наибольшей, на мой взгляд, вероятностью вызывает любовь. И наоборот: если вместо истинной любви субъект опутан ложной привязанностью — сама ли любовь тому виной, любопытство или умопомрачение,— подспудно ощущаемая по отдельным штрихам несовместимость подскажет ему, что он не любит. В то же время несовершенство, частные изъяны облика с позиций безупречной красоты, если только они не чрезмерны, препятствием в любви не являются.

Идеей красоты, как великоленной мраморной плитой, придавлена утонченность и свежесть психологии любви. Считается, что, если мы сообщили о женитьбе мужчины на красивой женщине, то этим все уже сказано, в то время как на самом деле не сказано ничего. Заблуждение коренится в наследии Платона. (Трудно себе представить, насколько глубокие пласты европейской цивилизации охвачены воздействием античной философии. Самый невежественный человек использует идеи Платона, Аристотеля и стоиков.)

В единое целое любовь и красоту свел Платон. Хотя для него красота не означала лишь телесного совершенства, а была выражением совершенства как

такового, той формой, в которой для древнего грека воплотилось все, чем стоило дорожить. Под красотой подразумевалось превосходство. Этот своеобразный взгляд послужил отправной точкой для последующих теорий любовных влечений.

Любовь, конечно же, не сводится к восхищению чертами лица и цветом щек; суть ее в том, чтобы проникнуться определенным типом человеческой личности, заявившим о себе символически в чертах лица, голосе или жестах.

Любовь — это стремление породить себя в красоте: *tiktein en tō kalō*, как утверждал Платон. Порождать, творить будущее. Красота — жизнь в наивысшем своем выражении. Любовь подразумевает внутреннее родство с определенным человеческим типом, который нам представляется наилучшим и который мы обнаруживаем воплощенным, олицетворенным в другом человеке.

Все это, уважаемая сеньора, покажется вам абстрактным, темным, далеким от жизни. Тем не менее, вооружившись этой абстракцией, я сумел определить по взгляду, обращенному вами на X... чем же является для вас жизнь. «А не выпить ли нам еще один коктейль!»

### III

#### (ЧЕРЕДА ЛЮБОВНЫХ ИСТОРИЙ)

Как правило, у мужчины в течение жизни бывает несколько любовных порывов. В связи с этим возникает немало теоретических вопросов, витающих над практическими, которые влюбленному приходится так или иначе решать. Вот, например, некоторые из них. Насколько органична для природы мужчины сменяемость любовных увлечений и не является ли она изъяном, дефектом, унаследованным с незапамятных времен, от эпохи варварства? Не счесть ли вечную любовь единственно безупречной и достойной подражания? Отличается ли в этом отношении нормальный мужчина от нормальной женщины?

Воздержимся от любых попыток ответить на столь щекотливые вопросы. Не углубляясь в них, отметим все же тот бесспорный факт, что крайне редко мужчина бывает однолюбом. Поскольку мы

условились рассматривать исследуемое чувство в его полноте, оставим в стороне случаи одновременности влечений и обратимся исключительно к случаям их сменяемости.

Не противоречат ли подобные факты выдвинутому нами тезису, что любовный выбор выявляет истинную сущность человека? Не исключено, однако напомним читателю ту простую истину, что бывает два типа множественности любовных увлечений. С одной стороны, случается, что мужчины любят на протяжении жизни нескольких женщин, в которых настойчиво повторяется один и тот же женский тип. При этом подчас просматривается даже общий абрис физического облика. Эти случаи тайной верности, при которых во многих женщинах мужчина любит, в сущности, одну-единственную, наделенную определенными качествами, весьма распространены и наилучшим образом подтверждают выдвинутые мной тезисы.

Однако нередко следующие один за другим мужчины, которым женщины отдают предпочтение, или сменяющие друг друга избранницы мужчины существенно отличаются друг от друга. Исходя из вышеизложенных соображений, мы должны были бы предположить, что истинная сущность человека постоянно претерпевала изменения. Возможны ли подобные перемены в самой сокровенной нашей сути? Эта проблема имеет огромное, может быть, решающее значение для теории характера. Во второй половине минувшего столетия было принято считать, что характер человека формируется извне. Жизненный опыт, складывающиеся привычки, воздействие среды, превратности судьбы, состояние здоровья оставляют после себя осадок, именуемый характером. Стало быть, тут не может быть и речи ни о коренной сути человека, ни о некоей душевной организации, предшествующей перипетиям нашей жизни и от них не зависящей. Мы уподобляемся снежку, который замешан на дорожной пыли, поднимаемой нашими ногами. Естественно, что для этой системы взглядов, не признающих коренных основ человеческой личности, не существует также проблемы коренных изменений. То, что здесь называется характером, меняется непрерывно: коль скоро нечто в нем формируется, с таким же успехом оно может и исчезнуть.

Однако весьма веские аргументы — не буду их здесь излагать — склоняют меня, скорее, к противоположному убеждению, которое полагает более правдоподобным обратное движение — изнутри наружу. Задолго до контакта с внешними обстоятельствами наша личность в основе своей бывает уже сформирована, и, хотя бытие оказывает на нее определенное воздействие, встречное влияние бывает куда более значительным. Как правило, мы поразительно невосприимчивы ко всему происходящему, если оно чуждо этой изначальной «личности», которой мы, в сущности говоря, и являемся. Мне могут сказать, что и в этом случае вопрос о коренных изменениях оказывается праздным. Какими мы рождаемся, такими и умираем.

Нет и еще раз нет. Эта достаточно гибкая концепция позволяет учитывать всю прихотливость явлений. Это дает нам возможность увидеть разницу между едва заметными изменениями, которые события внешнего характера накладывают на нашу индивидуальность, и теми глубинными сдвигами, которые не подвластны посторонним мотивам, а коренятся в самой природе нашего характера. Я сказал бы, что характер меняется, если под изменениями понимать развитие. И это развитие, как и в любом организме, определяется и обусловливается внутренними причинами, присущими самой природе человека, столь же изначальными, как и его характер. Читатель без труда заметит, что подчас перемены в его ближних были прихотливы, неоправданны, чуть ли не постыдны, однако нередко эта трансформация сохраняла глубокий смысл и достоинство эволюции, заставляя вспомнить росток, из которого вырастет дерево, голые ветки, которые покроются листвой, цветы, которые предшествуют плодам.

Отвечу на это вполне возможное возражение. Определенный тип людей, характеры абсолютно закостенелые (в основном обделенные жизненной силой, как, например, «мещанин»), не эволюционируют. Они будут неукоснительно придерживаться раз и навсегда заданной схемы любовного выбора. Однако есть характеры беспокойные и щедрые, характеры неисчерпаемых возможностей и блестящих предназначений. Думается, что именно этот тип личности является нормальным. В течение жизни он претерпевает две-три



трансформации, суть различные фазы единой душевной траектории. Не теряя связи и даже единства с нашим вчерашним образом мыслей и чувств, в один прекрасный день мы вдруг осознаем, что наш характер вступил в новый этап, новый период развития. Я считаю это радикальным изменением. Не больше, но и не меньше\*. Наша истинная сущность в каждом из этих двух или трех этапов как бы поворачивается на несколько градусов вокруг собственной оси, перемещается в совершенно иную точку Вселенной и ориентируется отныне по иным созвездиям.

Случайным ли является то обстоятельство, что глубокое чувство любви охватывает любого нормального мужчину два-три раза в жизни? А тот факт, что каждый раз возникновение этого чувства совпадает по времени с одним из вышеупомянутых этапов в развитии характера? Мне представляется вполне естественным видеть в множественности любовных влечений самое неоспоримое подтверждение изложенной здесь концепции. Новому ощущению жизни соответствует новый тип женщины, которому отдаются отныне симпатии. Наша система ценностей в той или иной степени изменилась, сохранив тайную верность предшествующей, — и на первый план выходят достоинства, которым ранее мы не придавали значения, возможно, даже не замечали их, новая схема сердечных предпочтений выстраивается между мужчиной и встречающимися на его пути женщинами.

Только роман обладает инструментарием, необходимым для того, чтобы подтвердить эти соображения. Мне довелось прочесть фрагменты одного — вряд ли когда-либо он будет опубликован, — проблематика которого именно эта: подспудная эволюция мужского характера, увиденная сквозь призму его любовных историй. Автор — и это небезынтересно — с одинаковым рвением доказывает как неизменность характера при всех его трансформациях, так и вскрывает неизбежность и логику происходящих перемен. А женский образ на каждом этапе собирает и концентрирует лучи

\* Любопытнейшее и крайнее выражение этого явления — «обращение»: внезапная переменна, катастрофический перелом, который иногда переживает человек. Да будет мне позволено на этот раз не углубляться в столь непростую тему.

этой эволюционирующей жизненной силы, подобно фантомам, возникающим в плотных слоях атмосферы под воздействием прожекторов и отражателей.

## РЕПЛИКА В СТОРОНУ

Мои этюды, которые по необходимости публикуются фрагментарно, подобно сегментам кольчатых червей, в газете «Эль Соль», дают мне приятную возможность познакомиться с мироощущением испанцев и испанок, лично мне неизвестных. Дело в том, что ко мне идет обнадеживающий поток поддерживающих, опровергающих или полемизирующих писем. Моя занятость не позволяет мне поступить так, как я считаю должным, одновременно доставив себе удовольствие, и ответить на все эти эпистолярные знаки внимания, столь полезные и плодотворные для писателя. В дальнейшем я намерен снимать хотя бы изредка сливки этой корреспонденции, анализировать самые дельные письма, представляющие общий интерес.

Для начала приведу одно анонимное письмо, полученное из Кордовы. Его автор показался мне человеком в высшей степени здравомыслящим, если не считать анонимности:

«Я прочел ваши очерки «Выбор в любви» в газете «Эль Соль», как читаю все ваши работы, попадающие в руки, чтобы насладиться вашими тонкими и оригинальными наблюдениями. Эта благорасположенность моей души к вашему творчеству придает мне смелости и позволяет указать вам на ошибочное, с моей точки зрения, положение в вашей статье.

Я согласен с тем, что жест или мимика позволяют нам проникнуть, как Педро в свой дом, в дремлющий (равно как и в бодрствующий) внутренний мир соседа. Я настолько схожусь с вами в этом пункте, что даже написал и опубликовал кое-что на эту тему.

А вот что, на мой взгляд, не может быть принято, так это утверждение, будто «в выборе любимой обнаруживает самую суть своей личности мужчина, в выборе любимого — женщина» и что предпочтенный нами человеческий тип очерчивает контуры нашего собственного сердца.

Более того, я возьму на себя смелость утверждать, что произвольный протест, который вызвал этот

тезис среди ваших слушателей, вызван не столько тем, что и впрямь малоприятно ощутить, как пристальный взгляд наблюдателя сорвал с тебя вдруг все покровы, сколько, скорее всего, неосознанным сопротивлением идее, которую мы не можем принять, не понимая даже почему.

Любовь (страстный порыв, с лирическими арабесками или без оных) — существительное, восходящее к сугубо переходному глаголу, — является в известном смысле самым «непереходным», самым герметичным из всех, поскольку оно ограничено субъектом, поскольку в нем оно находит свою питательную среду и нет для него иной жизни, кроме той, которую субъект же ему и дарует.

Бесспорно, что любящий, испытывая половое влечение, выбирает себе представительницу противоположного пола и что каждый хотел бы найти в своей избраннице физическую гармонию; при этом нет ничего странного в том, что женщина высоких душевных качеств одарит своей благосклонностью заурядного мужчину и наоборот.

Любящего можно познать по его любви, а вовсе не по предмету любви. Каждый человек любит всей полнотой душевных сил, достаточных для того, чтобы наделить облик любимого той утонченностью и изысканностью, в которой нуждается душа любящего (другими словами, его собственная душа), подобно тому как волшебный фонарь или кинопроектор направляет на экран линию и цвет, как Дон Кихот в Альдонсу Лоренсо, а Нельсон в леди Гамильтон (косуля в пейзажах начала XIX столетия) вдохнули все необходимое, чтобы их души преклонились перед этими женщинами.

Здесь я ставлю точку, ибо мои замечания в самых общих чертах уже высказаны и я не хочу беспокоить вас понапрасну».

Я искренне благодарен за замечания, хотя и хотел бы, чтобы они были более конструктивными. Уже попытка свести любовь к сексуальному чувству запутывает проблему а *limine*<sup>37</sup>. В серии статей «Любовь у Стендаля», опубликованных в газете «Эль Соль» этой осенью, я, как мне представляется, смог показать, почему сводить одно к другому ошибочно. Достаточно вспомнить столь очевидный факт, что мужчина ис-

пытывает более или менее сильное половое влечение к бесчисленным женщинам, в то время как своей любовью, сколько бы ростков она ни пускала, он одарит лишь нескольких, и, следовательно, уподобление обоих порывов неправомочно. Кроме того, мой любезный корреспондент утверждает, что «каждый человек любит всей полнотой своих душевных сил». Но тогда любовь — это нечто большее, чем «сексуальная потребность». И если есть это большее, если душа наделяет половой инстинкт всем многообразием свойственных ей порывов, то, значит, перед нами — психическое явление, чрезвычайно отличное от элементарной половой потребности, то самое, которое мы называем любовью.

И вряд ли целесообразно называть столь существенный элемент «лирическими арабесками». Было бы достаточно в минуту покоя, вблизи водоема, среди гераней и под плывущими над кордовским патио облаками задуматься над различным содержанием, которое мы вкладываем в слова «любить» и «желать». Здравомыслящий кордовец тотчас увидел бы, что между любовью и желанием, или влечением, нет ничего общего, хотя они и взаимопорождаемы: то, чего желают, иногда начинают любить; то, что мы любим, благодаря тому, что любим, мы также и желаем.

Было время — например, «сердитого» Реми де Гурмона, — когда считалось несерьезным поддаваться разглагольствованиям о любви, которая понималась лишь как проявление чувственности (*Phisque de l'amour*<sup>38</sup>). Тем самым роль полового инстинкта в жизни человека явно преувеличивалась. У истоков этой уничижительной и извращенной психологической доктрины — в конце XVIII столетия — еще Бомарше изрек, что «пить, не испытывая жажды, и любить беспрестанно — только это и отличает человека от животного». Допустим, однако чего же тогда не хватает животному, «любящему» один раз в году, чтобы оно превратилось в существо, «любящее» на протяжении всех четырех времен года? Если с недоверием относиться ко всему, что не имеет отношения к элементарным проявлениям полового инстинкта, как объяснить, что животное, столь апатичное в любви, превратилось в человека, проявляющего в данной сфере неумное рвение. Итак, нетрудно догадаться, что у человека,

в сущности, отсутствует половой инстинкт в чистом виде и что он неизменно замешан как минимум на воображении.

Если бы человек был лишен живой и могучей фантазии, в нем не вспыхивала бы на каждом шагу сексуальная «любовь». Большая часть проявлений, приписываемых инстинкту, не имеет к нему отношения. В противном случае они были бы также присущи и животным. Девять десятых того, что мы привыкли называть сексуальным чувством, в действительности восходит к нашему дивному дару воображения, который отнюдь не инстинкт, а нечто прямо противоположное — созидание. В этой же связи выскажу предположение, что общеизвестное различие между сексуальностью мужчин и женщин, обуславливающее, как правило, большую, не осознаваемую ею самой сдержанность женщины в «любви», находит соответствие в меньшей по сравнению с мужчиной силе ее воображения. Природа, предусмотрительная и благоразумная, позаботилась об этом, ибо, обладая женщина той же фантазией, что и мужчина, сладострастие захлестнуло бы мир и человеческий род, безотчетно отдавшийся наслаждениям, исчез бы с лица земли\*.

Коль скоро представление о том, что любовь — это, в сущности, лишь половой инстинкт\*\*, весьма прочно внедрилось в массовое сознание, я счел целесообразным обнародовать кордовское письмо, чтобы иметь возможность еще раз попытаться опровергнуть это заблуждение.

В заключение аноним утверждает, что «любящего можно познать по его любви, а вовсе не по предмету любви». Вот что вкратце можно сказать в опровержение: 1. Можно ли получить непосредственное представление о любви любящего, если это чувство, как и любое иное, — сокровенная тайна? Выбор объекта — вот то заметное глазу движение, которое его выдает.

\* Слостолюбие, равно как и литература, не инстинкт, а истинное творение человека. И в том и в другом случаях самое главное — воображение. Почему бы психиатрам не изучать слостолюбие с этой точки зрения, подобно тому как изучается литературный жанр, имеющий свои истоки, свои законы, свою эволюцию и свои границы?

\*\* Если бы исходили из того, что помимо инстинктов тела существуют также инстинкты души, в чем я убежден, дискуссия могла бы идти совершенно в ином русле.

2. Если любящий вкладывает в любовь всю душу, почему рассудительнейший читатель воздерживается от другой ошибочной идеи, которая наряду с концепцией гипертрофированной сексуальности нанесла наибольший урон психологии любви, а именно — от «кристаллизации» Стендаля? Основной ее пафос в том, что достоинства любимого всегда выдуманы нами. Любить — значит заблуждаться. В вышеупомянутой серии статей я много места уделяю опровержению этой доктрины, превознесенной куда больше, чем она того заслуживает. Мои доводы в ее опровержение могут быть сведены к двум. Во-первых, маловероятно, чтобы вполне обычная жизнедеятельность человека была основана на коренном заблуждении. Любовь подчас ошибается, как ошибаются глаза и уши. Однако в каждом из этих случаев нормой все же является не промах, а попадание. Во-вторых, любовь все-таки тяготеет к воображаемым или реальным, но все же достоинствам и совершенствам. У нее всегда есть объект. И пусть даже реальный человек не во всем совпадает с этим воображаемым объектом, для их сближения всегда имеется некое основание, которое заставляет нас выдумать эту, а не другую женщину.

#### IV

#### (НАШИ «ЗАБЛУЖДЕНИЯ»)

Утверждение, что в любви осуществляется стихийный выбор, который действеннее любого осознанного и преднамеренного, и что это не свободный выбор, а зависящий от важнейших особенностей характера субъекта, конечно же, неприемлемо для приверженцев, по моему убеждению, отжившей концепции человеческой психологии, основанной на преувеличении роли случая и слепых случайностей в человеческой жизни.

Лет семьдесят тому назад или около того ученые настойчиво утверждали эту концепцию и стремились к созданию безотчетной психологии. По обыкновению в следующем поколении их взгляды укоренились в сознании обывателя, и ныне любая попытка по-новому осветить предмет наталкивается на головы, уставленные громоздким хламом. Даже вне зависимости от того, верен или ошибочен выдвигаемый

тезис, неминуемо столкновение с прямо противоположным общим ходом рассуждений. Люди привыкли думать, что события, сплетение которых составляет наше бытие, лишены какого бы то ни было смысла, а являются собой некую смесь случая и изменчивой судьбы.

Любая попытка ограничить роль вышеупомянутых сил в жизни человека и обнаружить внутренние закономерности, коренящиеся в особенностях характера, изначально отвергается. Набор ложных представлений — в данном случае о «любовных историях» ближнего или своих собственных — тотчас перекрывает дорогу к разуму, не позволяет быть услышанным, а затем и понятым. Добавим к этому столь частое недопонимание, которое почти всегда обнаруживается в произвольном развитии читателями авторских идей. Такова большая часть получаемых мною замечаний. Среди них чаще всего встречается умозаключение, что если бы мы любили женщин, в которых находила бы отражение наша собственная личность, то вряд ли столько огорчений нам приносили бы наши сердечные дела. Это наводит на мысль, что мои любезные читатели произвольно связали отстаиваемое мною сродство любящего и его объекта с якобы логически вытекающим из этого счастьем.

Так вот, я убежден, что одно не имеет к другому никакого отношения. Допустим, что человек самодовольный до кончиков ногтей, подобно наследственным «аристократам» — как бы их род ни деградировал, — полюбит столь же самодовольную женщину. В результате такого выбора они неминуемо будут несчастны. Не надо путать выбор с его последствиями. Одновременно ответу на другую большую группу замечаний. Утверждают, что любящие довольно часто ошибаются — представляют себе предмет своей любви таким-то, а он оказывается совсем иным. Не эту ли песню из репертуара психологии любви мы слышим чуть ли не на каждом шагу? Приняв это на веру, нам останется признать нормой или чуть ли не нормой *quid pro quo*, заблуждение. Наши дороги здесь расходятся. Я не могу не теряя рассудка разделить теорию, согласно которой жизнь человека в одном из своих самых сокровенных и истинных проявлений, а именно такова

любовь,—чистейший и непрерывный абсурд, нелепость и заблуждение.

Я не отрицаю, что все это подчас происходит, как случается обман зрения, не подвергающий, однако, сомнению адекватность нашего нормального восприятия. Но если заблуждение пытаются представить как вполне рядовое явление, я расценю это как ошибку, основанную на поверхностных наблюдениях. В большинстве случаев, которые имеются в виду, заблуждения попросту не существует — человек остается тем же, что и вначале,—однако затем наш характер претерпевает изменения — именно это мы и склонны считать нашим заблуждением. К примеру, сплошь и рядом юная мадридка влюбляется в самоуверенного мужчину, облик которого, казалось бы, излучает решительность. Она живет в стесненных обстоятельствах и надеется избавиться от них с его помощью, прельстившись этой самоуверенностью и властностью, коренящимися в абсолютном презрении ко всему божескому и человеческому. Надо признать, что эмоциональная бойкость придает подобному человеческому типу на первый взгляд ту привлекательность, которой лишены более глубокие натуры. Перед нами — тип «вертопраха»\*. Девушка влюбляется в вертопраха, после чего все у нее должно пойти прахом. Вскоре муж, заложив ее драгоценности, бросает ее. Подруги безуспешно пытаются утешить дамочку, объясняя все тем, что она «обманулась»; но сама-то она в глубине души прекрасно знает, что это не так, что подобный исход она предчувствовала с самого начала и что ее любовь включала в себя и это предчувствие, то, что она «предугадывала» в этом человеке.

Я убежден, что нам следует отказаться от всех расхожих представлений об этом пленительном чувстве, поскольку любовь, особенно у нас на Пиренейском полуострове, выглядит несколько придурковатой. Пора взглянуть свежим взглядом и избавиться от навязываемых связей чудную пружину жизненной силы

\* Мне неизвестно происхождение этого столь меткого выражения нашего языка, и, если кто-либо из читателей обладает достоверными сведениями, я был бы ему очень признателен, если он их мне сообщит. Подозреваю, что оно восходит к сценам надругательств над мертвыми и своим возникновением обязано золотой молодежи эпохи Возрождения.



человека, которая далеко не безгранична. Воздержимся же от того, чтобы считать «заблуждение» единственной причиной столь частых сердечных драм. Я сожалею, что здравомыслящий кордовский аноним в новом послании разделяет мысль о том, что нашу любовь вызывает «физическая гармония» и, поскольку одна и та же внешность может скрывать «различные и даже противоположные душевные качества», мы естественным образом впадаем в ошибки, а следовательно, не может быть особой близости между любящим и предметом его любви. А ведь в первом своем письме этот учтивый земляк Аверроэса признавал, что в жестах и мимике человека проявляется его сокровенная сущность. С прискорбием констатирую свою неспособность согласиться с обособлением души и тела — второй великой иллюзией минувшей эпохи. Сущий вздор полагать, что мы видим «только» тело, оценивая встретившегося нам человека. Получается, что потом, усилием воли, мы неизвестно каким, судя по всему, чудесным образом придаем этому физическому объекту душевные качества, неизвестно откуда почерпнутые\*. Мало того, что это не так; даже когда нам удастся, абстрагируясь, как бы отделить душу от тела, нам это стоит огромного труда. Не только в человеческих взаимоотношениях, но и в общении с любым живым существом восприятие физического облика одновременно дает нам представление о его душе или почти душе. Вой собаки говорит нам о ее мучениях, а в зрачке тигра мы разглядим свирепость. Поэтому мы всегда отделим камень или механизм от телесного облика. Тело — это физический облик, наэлектризованный душой, в котором явственно проявляется природа характера. Те же случаи, когда мы ошибаемся и заблуждаемся относительно чужой души, никак не могут, повторяю, опровергнуть адекватности обычного восприятия\*\*. При встрече с представителем человеческого рода мы тотчас опре-

\* Этой проблеме посвящена как моя статья «Восприятие ближнего» (Obras completas, t. 6), так и, особенно, замечательная работа Шелера «Wesen und Formen der Sympatie»<sup>29</sup> (1923).

\*\* Интересующимся этой важной проблемой выразительных возможностей тела вновь рекомендую мою статью «О вселенском феномене выразительности» («El Espectador», t. 7).

деляем основные особенности его личности. Наши догадки могут быть более или менее точными в зависимости от природной прозорливости. Ее отсутствие сделало бы невозможным как элементарное общение, так и сосуществование людей в обществе. Каждый наш жест и каждое слово вызывали бы раздражение у собеседника. И подобно тому, как мы осознаем существование слуха, беседуя с глухим, точно так же, столкнувшись с человеком бесцеремонным и лишенным «такта», мы догадываемся о существовании нормального восприятия человеком своих ближних; чувство это ни с чем не сравнимо, ибо оно наделяет нас душевным чутьем, позволяющим ощутить деликатность или суровость чужой души. А вот что и в самом деле недоступно большинству смертных, так это способность «описать» своего ближнего. Однако, не умея «описать», вполне можно все отчетливо видеть. «Описывать» — значит выражать свои мысли понятиями, а способность к выработке понятий предполагает умение анализировать, и прежде всего на интеллектуальном уровне, которое мало кому дано. Знание, выражаемое словами, — более высокая ступень по сравнению с тем, которое довольствуется созерцанием; между тем последнее также есть некое знание. Пусть читатель попробует описать словами то, что перед ним находится, и он поразится, насколько же неполным будет его «описание» по сравнению с тем, что он столь отчетливо видит перед собой. Тем не менее это визуальное знание позволяет нам ориентироваться среди вещей, различать их — например, не имеющие названий оттенки цвета. Столь же тончайшего свойства и наше восприятие ближнего, особенно в любви.

Итак, не стоит повторять как нечто само собой разумеющееся, что мужчина влюбляется во «внешность» женщины и наоборот и лишь спустя какое-то время мы внезапно открываем для себя характер любимого человека. Бесспорно, что отдельные представители и того и другого пола влюбляются во внешний облик; однако это не более как их индивидуальная особенность. Такой выбор обусловлен чувственным характером любящего. Причем подобное встречается значительно реже, чем принято считать. Особенно среди женщин. Поэтому у тех, кому доводилось внимательно изучать женскую душу, возникало сомнение

в способности женщин восторгаться мужской красотой. Можно даже заранее определить, какие типы женщин составят тут исключение. Во-первых, женщины несколько мужского склада; во-вторых, те, что ведут чрезвычайно интенсивную половую жизнь (проститутки); в-третьих, женщины нормального темперамента, которые, вступая в зрелый возраст, имеют богатый опыт сексуальных отношений; в-четвертых, те, которые по своим психофизиологическим данным наделены «неуемным темпераментом».

У всех этих четырех типов женщин есть нечто общее, что скрывается за их неспособностью противостоять мужской красоте. Как известно, женская душа более мужской тяготеет к единству; другими словами, во внутреннем мире женщины меньше разбросанности, чем в душе мужчины. Так, для женщины менее характерен вполне обычный для мужчины разрыв между сексуальным удовольствием и восхищением или же преклонением. Для женщины одно связано с другим значительно более тесно, чем для мужчины. Должна быть какая-то особая причина, чтобы чувственность женщины вышла из-под контроля и стала проявляться стихийно и самостоятельно. Так вот, каждый из этих женских типов предрасположен по-своему к неуправляемой чувственности. В первом из них взаимоисключающие устремления коренятся в природе характера, лишенного цельности из-за наличия в нем мужского начала (мужское начало в женщине — одна из интереснейших проблем психологии человека, заслуживающая отдельного исследования). Во втором — неуправляемость лежит в самой основе профессии. В третьем типе, абсолютно нормальном, эта предрасположенность обусловлена тем, что, как говорится, «чувства женщины пробуждаются с годами». Речь идет о том, что они выходят из-под контроля поздно и что только женщина, прожившая долгую, насыщенную и нормальную в сексуальном отношении жизнь, отпускает под занавес свою чувственность на волю. У мужчины избыток воображения может подменять реальный чувственный опыт. У женщины — при отсутствии в ее природе мужского элемента — воображение обычно бывает относительно бедным; судя по всему, именно этой особенностью в немалой степени и объясняется целомудрие большинства женщин.

## V

## (ПОВСЕДНЕВНОЕ ВЛИЯНИЕ)

Если выбор в любви действительно имеет столь принципиальное значение, как это мне представляется, то она является для нас одновременно *ratio cognoscendi* и *ratio essendi*<sup>40</sup> человека. Она служит нам критерием и средством познания сокровенной его сущности, напоминая, как впервые это заметил Эсхил, поплавок, который, плавая в пене волн, позволяет нам наблюдать за неводом, погруженным в морскую глубину<sup>41</sup>. С другой стороны, она решительно вторгается в жизнь человека, вводя в нее людей одного типа и изгоняя всех остальных. Тем самым любовь создает индивидуальную человеческую судьбу. Я убежден, что мы недооцениваем огромного влияния, которое оказывают на нас любовные истории. Дело в том, что в лучшем случае мы обращаем внимание на внешние, хотя и весьма драматичные, проявления этого воздействия — «безумства», которые мужчина совершает из-за женщины и наоборот. А поскольку большая часть нашей жизни, если не вся она, свободна от подобных безумств, то мы склонны приуменьшать истинные масштабы этого влияния. Однако в реальности воздействие любви бывает почти незаметным и неощутимым, и прежде всего это касается влияния женщины на жизнь мужчины. Любовь связывает людей в столь тесном и всепоглощающем общении, что за их близостью мы не видим перемен, которыми они друг другу обязаны. Особенно неборимо женское влияние, поскольку оно как бы растворено в воздухе и невидимо присутствует во всем. Его невозможно предвидеть и избежать. Оно проникает сквозь зазоры в нашей предусмотрительности и воздействует на любимого человека, как климат на растение. Присущее женщине чувство бытия ненавязчиво, но постоянно воздействует на наш внутренний мир и в конце концов придает ему наиболее привычные для нее формы.

Мысль о том, что любовь — выбор, идущий из глубин души, мне представляется в высшей степени продуктивной. Если, к примеру, не ограничиваясь одним человеком, распространить эту мысль на всех представителей той или иной эпохи — скажем, одного

поколения, — то в результате мы приходим к следующим выводам: всегда, когда речь заходит о сообществе, массах, ярко выраженные индивидуальные отличия стираются и доминирующим оказывается усредненный тип поведения; в нашем случае это будет усредненный тип предпочтений в любви. Другими словами, каждое поколение отдает предпочтение определенному мужскому и определенному женскому типу, или, что то же самое, определенной группе представителей одного и второго пола. А коль скоро брак — самая распространенная форма взаимоотношений между полами, то, без сомнения, в каждую эпоху не имеют никаких проблем с замужеством женщины какого-то одного типа\*.

Подобно отдельному человеку, каждое поколение в любовном выборе в такой степени выявляет свою сущность, что на материале исторической сменяемости пользующихся особой популярностью женских типов можно изучать эволюцию человеческого рода. Не только каждое поколение, но и каждая раса получает в результате отбора прототип женской притягательности, который появляется не сразу, а формируется в течение долгих веков, вследствие того, что большая часть мужчин оказывала ему предпочтение. Так, достоверный эскиз архетипа испанской женщины высветил бы жутковатым светом затаенные углы пиренейской души. Впрочем, его очертания стали бы отчетливее при сопоставлении с архетипом французской или, например, славянской женщины. В данном случае, да и вообще, неразумно полагать, что вещи и люди таковы, какие они есть, без всякой на то причины, в силу стихийного самозарождения. Все, что мы видим, что имеет ту или иную форму, есть результат некой деятельности. И в этом смысле *все было создано*, а следовательно, всегда можно выяснить, какой силой, оставившей на нем свой след, оно было выковано. На душе

\* Думаю, нет необходимости в связи с этим частным случаем вспоминать общеизвестные условия существования любого закона или обобщения многочисленных разрозненных фактов — условия, на которых основывается статистика. В любой значительной группе явлений представлен, конечно же, самый широкий и разнообразный их спектр; тем не менее превалирует какой-то один тип, а исключения не берутся в расчет. В любую эпоху выходят замуж женщины самых различных типов, и все же в каждую из эпох один какой-либо тип имеет неоспоримые преимущества перед остальными.

испанской женщины наша история оставила глубокие вмятины, подобные тем, которые оставляет молоток чеканщика на металлической чаше.

Однако самое интересное в любовных пристрастиях поколения — их всемогущество в причинно-следственном мире. Ибо бесспорно, что не только настоящее, но и будущее каждого поколения зависит от того типа женщины, которому будет отдано предпочтение. В доме царит то настроение, которым проникнута сама женщина и которое она в него вносит. В каких бы сферах ни «командовал» мужчина, его вмешательство в домашнюю жизнь будет косвенным, урывочным и официальным. Дом — это стихия повседневности, непрерывности, это вереница неотличимых одна от другой минут, воздух обыденности, который легкие постоянно вдыхают и выдыхают. Эта домашняя атмосфера исходит от матери и передается ее детям. Им суждено, при всем различии темпераментов и характеров, развиваться в этой атмосфере, накладывающей на них неизгладимый отпечаток. Малейшая перемена в представлениях о жизни у женщины, которой современное поколение отдает свои симпатии, особенно если учесть постоянно растущее число домашних очагов, подверженных ее влиянию, повлечет за собой в ближайшие тридцать лет колоссальные исторические сдвиги. Я ни в коей мере не утверждаю, что этот фактор имеет для истории решающее значение; я настаиваю лишь на том, что он один из самых действенных. Представьте себе, что основной женский тип, предпочтительный нынешними юношами, оказывается наделенным чуть большей энергией, чем тот, к которому питало пристрастие поколение отцов. Тем самым молодым людям наших дней предначертано существование, в несколько большей степени насыщенное предприимчивостью и смелыми решениями, потребностями и замыслами. Самое незначительное изменение в жизненных склонностях, реализованное в обыденной жизни всей нации, неминуемо должно будет привести к величайшим переменам в Испании.

Бесспорно, что решающей силой в истории любого народа является средний человек. От того, каков он, зависит здоровье нации. Само собой разумеется, что я ни в коей мере не отрицаю значительной роли

неординарных личностей, выдающихся людей в судьбах своей страны. Не будь их, мало что вообще заслуживало бы внимания. Однако, какими бы выдающимися качествами и достоинствами они ни отличались, их роль в истории осуществляется только благодаря влиянию, которое они оказывают на среднего человека, и примеру, каким они для него служат. Если говорить начистоту, то история — это царство посредственности. У Человечества заглавная только «ч», которой украшают его в типографиях. Гениальность в своем высшем проявлении разбивается о беспредельную мощь заурядности. Похоже на то, что мир устроен так, чтобы им до скончания века правил средний человек. Именно поэтому столь важно как можно выше поднять средний уровень. Великими народы делают главным образом не их выдающиеся люди, а уровень развития неисчислимых посредственностей. Бесспорно, что средний уровень не может быть поднят при отсутствии людей из ряда вон выходящих, показывающих пример и направляющих вверх инерцию толпы. Однако вмешательство великих людей носит второстепенный и косвенный характер. Не они суть историческая реальность — нередко бывает, что в гениальных личностях народ недостатка не испытывает, а историческая роль нации невелика. Это непременно происходит тогда, когда массы равнодушны к этим людям, не тянутся за ними, не совершенствуются.

Не может не удивлять, что историки до самого недавнего времени занимались исключительно явлениями неординарными, событиями удивительными и не замечали, что все это представляет лишь анекдотический, в лучшем случае второстепенный интерес и что исторической реальностью обладает повседневность, безбрежный океан, в необъятных просторах которого тонет все небывалое и из ряда вон выходящее.

Итак, в царстве повседневности решающая роль принадлежит женщине, душа которой служит идеальным выражением этой повседневности. Для мужчины куда более притягательно все необыкновенное; он если не живет, то грезит приключениями и переменами, ситуациями критическими, неординарными, непростыми. Женщина, в противоположность ему, испытывает

необъяснимое наслаждение от повседневности. Она уютно устроилась в мире укоренившихся привычек и всеми силами будет обращать сегодня во вчера. Всегда мне казалось нелепым представление о том, что *souvent femme varie*<sup>42</sup>—скоропалительное откровение влюбленного мужчины, которым женщина от души забавляется. Однако кругозор воздыхателя весьма ограничен. Стоит ему окинуть женщину ясным взором стороннего наблюдателя, взглядом зоолога, как он с удивлением обнаружит, что она жаждет остаться такой, какая есть, укорениться в обычаях, в представлениях, в своих заботах; в общем, придать всему привычный характер. Неизменное отсутствие взаимопонимания в этом вопросе между представителями сильного и слабого пола потрясает: мужчина тянется к женщине как к празднику, феерии, исступлению, сокрушающему монотонность бытия, а обнаруживает в ней существо, счастье которого составляют повседневные занятия, чинит ли она нижнее белье или посещает *dancing*. Это настолько верно, что, к своему немалому удивлению, этнографы пришли к убеждению, что труд изобретен женщинами; труд, то есть каждодневное вынужденное занятие, противостоящее всевозможным предприятиям, вспышкам энергии в спорте или авантюрам. Поэтому именно женщине мы обязаны возникновением ремесел: она была первым земледельцем, собирателем растений, гончаром. (Я не перестаю удивляться, почему Грегорио Мараньон в своей работе, озаглавленной «Пол и труд», не учитывает этого обстоятельства, столь элементарного и очевидного.)

Признав повседневность решающей силой истории, трудно не увидеть исключительного значения женского начала в этнических процессах и не проявить особого интереса к тому, какой тип женщины получал в нашем народе предпочтение в прошлом и получает ныне. Вместе с тем я понимаю, что подобный интерес среди нас не может быть столь уж горячим, поскольку многое в характеристике испанской женщины объясняют ссылками на предполагаемое арабское влияние и авторитет священника. Не будем сейчас решать, сколь истинно подобное утверждение. Мое возражение будет предварительным, и заключается оно в том, что,



признав эти факторы решающими в формировании типа испанской женщины, мы тем самым свели бы дело исключительно к мужскому влиянию, не оставляя места обратному процессу — воздействию женщины на мужчину и на национальную историю.

## VI (ЛЮБОВНЫЙ ОТБОР)

Какому типу испанской женщины отдавало предпочтение предшествовавшее нам поколение? Какому отданы наши симпатии? На какой падет выбор нового времени? Вопрос это тонкий, непростой, щекотливый, каким и должен быть вопрос, над которым стоит думать. Для чего же еще писать, если не для того, чтобы, склонившись над листом бумаги, встречаться, как в корриде, лицом к лицу с явлениями опасными, стремительными, двурогими? Кроме того, в данном случае речь идет о проблеме чрезвычайной важности, и можно только поражаться тому, что она и некоторые иные, такого же рода, почти не привлекают внимания исследователей. Финансовый закон или правила уличного движения обсуждаются весьма бурно, и в то же время не принимается во внимание и не изучается эмоциональная деятельность, в которой как на ладони все бытие наших современников. Между тем от типа женщины, какому оказывается предпочтение, не в последнюю очередь зависят политические институты. Было бы наивным не сознавать прямой зависимости, к примеру, между испанским Парламентом 1910 года и женским типом, которому политики той поры вверяли свой домашний очаг. Я хотел бы обо всем этом написать, отдавая себе отчет в том, что девять десятых моих умозаключений будут ошибочными. Однако способность жертвовать своим искренним заблуждением — единственная общественная добродетель, которую писатель может предложить своим соотечественникам. Все остальное — сотрясение воздуха во время митинга в сквере или за столиком кафе, потуги на героизм, не имеющие никакого отношения к интеллекту, в сущности и определяющему значение писательской профессии. (Вот уже десять лет, как многие испанские писатели, прикрываясь политикой, отстаивают

свое право быть глупыми.) Однако прежде чем пытаться наметить контуры женского типа, которому сегодня в Испании отдается предпочтение, — проблема, заслуживающая отдельного исследования, — мне хотелось бы довести до логического завершения с далеко идущими выводами свои соображения о выборе в любви.

Осуществляемый уже не отдельным индивидом, а поколением в целом, любовный выбор становится отбором, и мы оказываемся в сфере идей Дарвина — теории естественного отбора, могучей силы, способствующей появлению новых биологических форм. Эту замечательную теорию не удалось успешно приспособить к изучению человеческой истории: ее место было на скотном дворе, в загонах для скота и лесной чаще. Чтобы она была переосмыслена в качестве исторической концепции, требовалось лишь самое малое. Человеческая история — это внутренняя драма: она совершается в душах. И было необходимо перенести на эту потаенную сцену идею полового отбора. Теперь для нас не секрет, что в человеке этот отбор оборачивается выбором и что этот выбор диктуют сокровенные идеалы, поднимающиеся из самых глубин личности.

Таким образом, одного звена теории Дарвина не хватало, в то время как другое звено — утверждение, что в результате полового отбора выбирались и предпочитались самые приспособленные, — было явно лишним. Эта категоричная мысль о приспособлении и делает идею весьма расплывчатой и неясной. Когда организму легче всего приспособляться? Не получается ли так, что приспособиться могут все, кроме больных? С другой стороны, нельзя ли утверждать, что полностью приспособиться не может никто? Я вовсе не оспариваю принцип приспособляемости, без которого биология немислима. Надо только признать, что он более сложен и противоречив, чем полагал Дарвин, но прежде всего согласиться с его вспомогательной ролью. Ибо ошибочно считать жизнь сплошным приспособлением. В какой-то мере оно всегда в жизни присутствует; но она же — жизнь — не перестает поражать формами отчаянно смелыми, не поддающимися адаптации, которые, впрочем, ухитряются примириться со стесненными обстоятельствами и в результате — выжить. Таким образом, все живое не только можно, но

и нужно изучать с двух противоположных точек зрения: как блистательное и прихотливое явление неприспособляемости и как искусный механизм приспособляемости. Судя по всему, жизнь в каждое живое существо вкладывает неразрешимую проблему, чтобы доставить себе удовольствие разрешить ее, как правило, изобретательно и блестяще. Настолько, что, исследуя живой мир, невольно хочется взглянуться в просторы Космоса в поисках сведущего зрителя, под аплодисменты которого Природа шутя совершает всю эту работу.

Нам не дано знать истинных намерений, осуществляемых половым отбором в человеческом роду. Мы можем видеть лишь отдельные частные последствия, а также задать некоторые неодолимо влекущие настоячивые вопросы. Вот один из них. Оказывала ли женщина хоть когда-нибудь предпочтение самому замечательному для этой эпохи типу мужчины? Едва сформулировав этот вопрос, мы тотчас ощущаем его противоречивую двойственность: замечательный мужчина с точки зрения мужчины и замечательный мужчина с точки зрения женщины не совпадают. Есть серьезные основания подозревать, что они никогда не совпадали.

Скажем со всей определенностью: женщину никогда не интересовали гении, разве что *per accidens*<sup>43</sup>, то есть когда с гениальностью мужчины ее примиряют другие его качества, не имеющие к гениальности никакого отношения. Качества, которые мужчины особенно ценят, как имеющие значение для прогресса и человеческого достоинства, нисколько не волнуют женщину. Можно ли сказать, что для женщины существенно, является ли тот или иной мужчина великим математиком, великим физиком, выдающимся политическим деятелем? Ответ в данном случае будет однозначным: все специфически мужские способности и усилия, породившие и преумножившие культуру, сами по себе не представляют для женщин никакого интереса. И если мы попытаемся определить, какие качества способны вызвать любовь женщины, мы обнаружим их среди наименее значимых для совершенствования человеческой природы, наименее интересующих мужчину. Гений, с точки зрения женщины, «неинтересный мужчина», и наоборот, «интересный мужчина» неинтересен мужчинам.

Убедительнейший пример того, что великий человек оставляет равнодушной женщину, разделившую его судьбу,— Наполеон. Его жизнь известна нам до минуты; в нашем распоряжении есть полный список его сердечных привязанностей. Жаловаться на физические недостатки ему не приходилось. Стройность, изящность придавали ему в юности сходство с поджарым и гибким корсиканским лисом; впоследствии фигура его обрела по-императорски округлые очертания, а черты лица, оформившись, стали идеальными с точки зрения мужской красоты. Известно, что внешность его вызывала восторг и будила фантазию художников—живописцев, скульпторов, поэтов; казалось бы, и женщины должны были испытывать к нему влечение. Ничего подобного: есть все основания утверждать, что ни одна женщина не была влюблена в Наполеона—властелина мира; близость к нему тревожила их, беспокоила, льстила их самолюбию; втайне же все они думали то, что Жозефина, самая искренняя, говорила вслух. В то время как охваченный страстью молодой генерал бросал к ее ногам драгоценности, миллионы, произведения искусства, провинции, короны,— Жозефина изменяла ему с очередным танцором и, получая подношения, с удивлением восклицала: «Il est drôle, ce Bonaparte!»<sup>44</sup>, раскатывая «р» и особо акцентируя «л», подобно всем французским креолкам\*.

Горько сознавать, что несчастным великим людям было отказано в женском тепле. Судя по всему, гениальность отталкивает женщин. Исключения лишь подтверждают правило, всеобъемлющий, неутешительный характер которого не подлежит сомнению.

Я имею в виду следующее: в сердечных делах необходимо четко разграничивать два состояния, смешение которых от начала и до конца запутывает психологию любви. Чтобы женщина полюбила мужчину (равно как и наоборот), необходимо, чтобы она сначала обратила на него внимание. Это внимание—не что иное, как особая заинтересованность человеком, благодаря которой он оказывается выделенным и вознесенным над общим уровнем. Подобная благосклонность не имеет прямого отношения к любви, однако

\* Отношения между Бонапартом и Жозефиной глубоко изучены в недавней работе О. Обри («Le roman de Napoléon: Napoléon et Josephine», 1927).

ей непосредственно предшествует. Влюбиться, не проявив вначале интереса, невозможно, хотя интересом все может и ограничиться. Ясно, что это внимание создает для зарождающегося чувства крайне благоприятную обстановку, которая и служит, по существу, началом любви. Однако чрезвычайно важно видеть разницу между этими состояниями, ибо природа их различна. Немало ошибочных положений психологии зиждется на смешении качеств, «привлекающих внимание», благодаря которым человек предстает в выгодном свете, с теми, которые служат причиной любви. К примеру, вовсе не за богатство любят человека; однако богатч пользуется благосклонным вниманием женщин благодаря богатству. Так вот, знаменитость благодаря своим дарованиям имеет все шансы быть отмеченным вниманием женщины; так что если она не влюбляется, то, казалось бы, этому трудно найти оправдание. С великими людьми, пользующимися в большинстве случаев широкой известностью, обычно так и бывает. Тем не менее антипатия, которую великий человек вызывает у женщины, является вполне закономерной. Женщина презирает великого человека, имея свои основания, а не случайно или по недомыслию.

С точки зрения отбора, осуществляемого в человеческом роде, это обстоятельство означает, что женщина своими сердечными привязанностями не способствует совершенствованию человечества, во всяком случае так, как это понимает мужчина. Она, скорее, стремится устранить наиболее яркие, с точки зрения мужчины, индивидуальности, отдавая отчетливое предпочтение посредственности. Прожив долгую жизнь, изо дня в день наблюдая за женщинами, трудно сохранить иллюзии относительно их сердечных пристрастий. То восхищение, которое у женщины подчас вызывают выдающиеся люди, не будет больше вводить в заблуждение, если наконец увидать, насколько естественно, как будто в родной стихии, она чувствует себя в общении с посредственностями.

Таковы предварительные замечания; я только хочу подчеркнуть, что в них не содержится никакой критики женского характера. Повторю, что нам не дано знать тайных намерений Природы. Кто знает, не таится ли

глубокий смысл за этой неприязнью женщины к самому лучшему? Быть может, в истории ей и предназначена роль сдерживающей силы, противостоящей нервному беспокойству, потребности в переменах и в движении, которыми исполнена душа мужчины. Итак, если взглянуть на вопрос в самой широкой перспективе и отчасти в биологическом ракурсе, то можно сказать, что основная цель женских порывов — удержать человеческий род в границах посредственности, воспрепятствовать отбору лучших представителей и позаботиться о том, чтобы человек никогда не стал полубогом или архангелом.

---

## В ПОИСКАХ ГЕТЕ

---

### ПИСЬМО К НЕМЕЦКОМУ ДРУГУ

Дорогой друг, Вы просите меня написать что-нибудь о Гете к столетней годовщине со дня его смерти, и я попробовал уяснить себе, смогу ли удовлетворить Вашу просьбу. Давно не перечитывая Гете — интересно почему? — я вновь обратился к обширным томам его полного собрания сочинений, однако вскоре понял, что одной доброй воли здесь недостаточно и я не смогу выполнить Вашей просьбы по целому ряду причин. Прежде всего, я не гожусь на то, чтобы отмечать столетние юбилеи. А Вы? Да и вообще найдется ли сегодня хоть один европеец, склонный к подобным занятиям? Нас слишком тревожит наш 1932 год, чтобы уделять внимание событиям далекого 1832-го. Впрочем, самое важное даже не это. Важнее всего, что, хотя наша жизнь в 1932-м стала от начала до конца проблематичной, самое проблематичное в ней — ее связь с прошлым. Люди еще не отдали себе в этом полного отчета, поскольку и настоящее и будущее всегда полны для них зримого драматизма. Вполне очевидно: и настоящее и будущее не раз уже представляли человеку

с большей остротой и напряженностью. То, что возводит нашу сегодняшнюю ситуацию в ранг небывалой сложности среди прочих исторических событий, связано не столько с этими двумя временными измерениями, сколько с другим. Пристальнее взглянув на свое нынешнее положение, европеец неизбежно приходит к выводу, что источник его отчаяния не настоящее и не будущее, а прошлое.

Жизнь — акт, устремленный вперед. Мы живем из будущего, ибо жизнь непреложно состоит в деянии, в становлении жизни каждого самой собой. Называя «действием» дело, мы искажаем смысл этой серьезной и грозной реальности. «Действие» только начало дела, момент, когда мы решаем, что делать, момент выбора. А значит, правильно сказано: *Im Anfang war die Tat*<sup>1</sup>. Но жизнь не только начало. Начало — это уже *сейчас*. А жизнь — длительность, живое присутствие в каждом мгновении того, что настанет потом. Вот почему она отягощена неизбежным императивом осуществления. Мало просто действовать, другими словами, принять решение, — необходимо произвести задуманное, сделать его, добиться его исполнения. Это требование действительного осуществления в мире, за пределами нашей чистой субъективности, намерения и находит выражение в «деле». Оно заставляет нас искать средства, чтобы прожить, осуществить будущее, и тогда мы открываем для себя прошлое — арсенал инструментов, средств, предписаний, норм. Человек, сохранивший веру в прошлое, не боится будущего: он твердо уверен, что найдет в прошлом тактику, путь, метод, которые помогут удержаться в проблематичном завтра. Будущее — горизонт проблем, прошлое — твердая почва методов, путей, которые, как мы полагаем, у нас под ногами. Дорогой друг, представьте себе ужасное положение человека, для кого прошлое, иными словами, надежное, внезапно стало проблематичным, обернулось бездонной пропастью. Если раньше опасность, по его мнению, была впереди, теперь он чувствует ее и за спиной и у себя под ногами.

Но разве не это мы переживаем сегодня? Мы мнили себя наследниками прекрасного прошлого, на проценты с которого надеялись прожить. И теперь, когда прошлое давит на нас ошутимее, чем на наших пред-

пешественников, мы оглядываемся назад, протягивая руки к испытанному оружию; но, взяв его, с удивлением видим, что это картонные мечи, негодные приемы, театральный *atrezzo*<sup>2</sup>, который разбивается на куски о суровую бронзу нашего будущего, наших проблем. И внезапно мы ощущаем себя лишенными наследства, не имеющими традиций, грубыми дикарями, только что явившимися на свет и не знающими своих предшественников. Римляне считали патрициями тех, кто мог сделать завещание или оставить наследство. Остальные были пролетариями, — потомками, но не наследниками. Наше наследство заключалось в методах, или в классиках. Но нынешний европейский, или мировой кризис — это крах всего классического. И вот нам кажется, что традиционные пути уже не ведут к решению наших проблем. Можно продолжать писать бесконечные книги о классиках. Самое простое, что можно с чем-либо сделать, — написать об этом книгу. Гораздо труднее жить этим. Можем ли мы сегодня жить нашими классиками? Не страдает ли ныне Европа какой-то странной духовной пролетаризацией?

Капитуляция Университета перед насущными человеческими потребностями, тот чудовищный факт, что в Европе Университет перестал быть *pouvoir spirituel*<sup>3</sup>, только одно из следствий упомянутого кризиса: ведь Университет — это классика.

Вне всяких сомнений, эти обстоятельства решительно противоречат оптимистическому духу столетних юбилеев. Справляя столетнюю годовщину, богатый наследник радостно перебирает сокровища, завещанные ему временем. Но печально и горько перебирать потерявшее цену. И единственный вывод здесь — убеждение в глубоких изъянах классика. Под беспощадным, жестоким светом современной жизненной потребности от фигуры классика остаются лишь голые фразы и пустые претензии. Несколько месяцев назад мы справили юбилей двух титанов, Блаженного Августина и Гёгеля, — плачевный результат налицо. Ни об одном из них так и не удалось сказать ничего значительного.

Наше расположение духа совершенно несовместимо с культом. В минуту опасности жизнь отряхает с себя все не имеющее отношения к делу; она сбрасывает лишний вес, превращаясь в чистый нерв, сухой



мускул: Источник спасения Европы — в сжатии до чистой сути.

Жизнь сама по себе и всегда — кораблекрушение. Терпеть кораблекрушение не значит тонуть. Несчастный, чувствуя, с какой неумолимой силой затягивает его бездна, яростно машет руками, стремясь удержаться на плаву. Эти стремительные взмахи рук, которыми человек отвечает на свое бедствие, и есть культура — плавающее движение. Только в таком смысле культура отвечает своему назначению — и человек спасается из своей бездны<sup>4</sup>. Но десять веков непрерывного культурного роста принесли среди немалых завоеваний один существенный недостаток: человек привык считать себя в безопасности, утратил чувство кораблекрушения, его культура отяготилась паразитическим, лимфатическим грузом. Вот почему должно происходить некое нарушение традиций, обновляющее в человеке чувство шаткости его положения, субстанции его жизни. Необходимо, чтобы все привычные средства спасения вышли из строя и человек понял: ухватиться не за что. Лишь тогда руки снова придут в движение, спасая его.

Сознание потерпевших крушение — правда жизни и уже потому спасительно. Я верю только идущим ко дну. Настала пора привлечь классиков к суду потерпевших крушение — пусть они ответят на несколько неотложных вопросов о подлинной жизни.

Каким явится Гёте на этот суд? Ведь он — самый проблематичный из классиков, поскольку он классик второго порядка. Гёте — классик, живущий, в свою очередь, за счет других классиков, прототип духовного наследника (в чем сам он отдавал себе полный отчет). Одним словом, Гёте — патриций среди классиков. Этот человек жил на доходы от прошлого. Его творчество сродни простому распоряжению унаследованными богатствами — вот почему и в жизни и в творчестве Гёте неизменно присутствует некая филистерская черта, свойственная любому администратору. Мало того: если все классики в конечном счете классики *во имя* жизни, он стремится быть художником самой жизни, классиком *жизни*. Поэтому он строже, чем кто-либо, обязан отчитаться *перед* жизнью.

Как видите, вместо того, чтобы прислать Вам что-нибудь к столетию Гёте, я вынужден просить Вас об

этом сам. Операция, которой следовало бы подвергнуть Гёте, слишком серьезна и основательна, чтобы ее смог предпринять кто-либо, кроме немца. Возьмите на себя труд ее осуществить. Германия задолжала нам хорошую книгу о Гёте. До сих пор наиболее удобочитаемой была книга Зиммеля, хотя, как и все его сочинения, она страдает неполнотой, поскольку этот острый ум, своего рода философская белка, никогда не делал из выбранного предмета проблемы, превращая его, скорее, в помост для виртуозных упражнений своей аналитической мысли. Кстати, указанный недостаток присущ всем немецким книгам о Гёте: автор пишет работу, посвященную Гёте, но не ставит проблемы Гёте, не ставит под сомнение его самого, не подводит своего анализа *под* Гёте. Только обратите внимание, как часто употребляют писатели слова «гений», «титан» и прочие бессмысленные вокабулы, к которым никто, кроме немцев, давно уже не прибегает, и Вы поймете истинную цену подобных пустых словоизвержений на темы Гёте. Не следуйте им, мой друг! Сделайте то, о чем говорил Шиллер. Попытайтесь обойтись с Гёте как с «неприступной девственницей, которой нужно сделать ребенка, чтобы опозорить ее перед всем светом». Дайте нам Гёте для потерпевших кораблекрушение!

Не думаю, чтобы Гёте отказался явиться на суд насущных потребностей жизни. Сам этот вызов — вполне в духе Гёте и вообще наилучший способ с ним обойтись. Разве он не делал того же по отношению к остальному, ко всему остальному? *Hic Rhodus, hic salta*. Здесь жизнь — здесь и танцуй. Кто хочет спасти Гёте, должен искать его здесь.

Однако я не вижу сейчас прока в исследовании творчества Гёте, если оно не ставит — и притом в принципиально иной форме — проблемы его жизни. Все написанные до сих пор биографии Гёте грешат излишней монументальностью. Как будто авторы получили заказ изваять статую Гёте для городской площади или составить туристический путеводитель по его миру. Задача в конечном счете была одна — ходить *вокруг* Гёте. Вот почему им так важно было создать масштабную фигуру, с отчетливой внешней формой, не затрудняющей глаз. Любая монументальная оптика отличается прежде всего четырьмя

недостатками: торжественным видением извне, которое отделено от предмета известным расстоянием и лишено исходного динамизма. Подобный монументализм только сильнее бросается в глаза от тех бесчисленных анекдотов и подробностей, которые сообщает биограф: избранная макроскопическая, удаленная перспектива не позволяет нам наблюдать сам момент обретения формы, так что все собранные факты на чисто лишаются для нас самомалейшего значения.

Гете, которого прошу у Вас я, должен быть изображен с использованием обратной оптики. Я хочу, чтобы Вы показали нам Гете изнутри. Изнутри кого? Самого Гете? Однако *кто* такой Гете? Поскольку я не уверен, что Вы поняли меня правильно, постараюсь уточнить свою мысль. Когда Вы недвусмысленно спрашиваете себя «кто я?» — не «что я?», а именно «кто тот «я», о котором я твержу каждый миг моего повседневного существования?», — то Вам неизбежно открывается чудовищное противоречие, в которое постоянно впадает философия, называя «я» самые странные вещи, но никогда — то, что Вы называете «я» в Вашей обычной жизни. Это «я», которое составляет Вас, не заключается, мой друг, в Вашем теле, а равно и в Вашем сознании. Конечно, Вы имеете дело с определенным телом, душой, характером, точно так же как и с наследством, оставленным родителями, землей, где родились, обществом, в котором живете. Но так же, как Вы — не Ваша печень, больная или здоровая, так Вы и не Ваша память, хорошая она или плохая, а также и не Ваша воля, сильная она или слабая, и не Ваш ум, будь он острый или посредственный. «Я», которое составляет Вас, обретает все это — тело или психику, — лишь когда само участвует в жизни. Вы — тот, кто должен жить с ними и *посредством их*; Вы, вероятно, всю жизнь будете яростно протестовать против того, что Вам дано, к примеру против отсутствия воли, так же как протестуете против Вашего больного желудка или холода в своей стране. Итак, душа настолько же *внеположна* «я», которое составляет Вас, как и пейзаж, окружающий Ваше тело. Если хотите, я даже готов признать, что Ваша душа — самое близкое, с чем Вы сталкиваетесь, но и она — не Вы. Надо освободиться от традиционного представления, которое неизмен-

но сводит реальность к какой-либо вещи — телесной или психической. Вы — не вещь, а тот, кто вынужден жить *с* вещами и *среди* них, и не любою из жизней — одной определенной. Жизни вообще не бывает. Жизнь — неизбежная необходимость осуществить именно тот проект бытия, который и есть каждый из нас. Этот проект, или «я», не идея, не план, задуманный и произвольно избранный для себя человеком. Он дан до всех идей, созданных человеческим умом, и до всех решений, принятых человеческой волей. Более того: как правило, мы имеем о нем лишь самое смутное представление. И все-таки он — наше подлинное бытие, судьба. Наша воля в силах *осуществить* или *не осуществить* жизненный проект, который в конечном счете есть мы, но она не в силах его исправить, переиначить, обойти или заменить. Мы с неизбежностью — тот программный персонаж, который призван осуществить самого себя. И окружающий мир и собственный наш характер могут так или иначе облегчать или затруднять это самоосуществление. Жизнь, в самом прямом смысле этого слова, драма, ибо она есть жестокая борьба с вещами (включая и наш характер), борьба за то, чтобы быть действительно тем, что содержится в нашем проекте.

Отсюда — новая, принципиально отличная от рутинной структура биографии. До сих пор биографу удавалось достичь успеха лишь постольку, поскольку он был психологом. Владая даром переселяться в человека, он открывал в нем часовой механизм — характер и душу субъекта. Не стану оспаривать ценности подобных наблюдений. Биография так же нуждается в психологии, как и в физиологии. Но все их значение не выходит за рамки простой информации. Необходимо отбросить ложную предпосылку, будто бы жизнь человека протекает внутри него и, следовательно, может быть сведена к чистой психологии. Наивные мечтания! В таком случае не было бы ничего проще жизни, ибо жить означало бы плавать в своей стихии. К несчастью, жизнь бесконечно далека от всего, что можно признать субъективным фактом, поскольку она — самая объективная из реальностей. Жизнь отличается именно погруженностью «я» человека в то, что не есть он сам, в чистого другого, то есть в свои обстоятельст-

на. Жить — значит выходить за пределы себя самого, другими словами, осуществляться. Жизненная программа, которой неизбежно является каждый, воздействует на обстоятельства, согласуя их с собой. Подобное единство драматического динамизма между обоими элементами — «я» и миром — и есть жизнь. Связь между ними образует пространство, где находятся человек, мир и... биограф. Это пространство и есть то подлинное изнутри, откуда я прошу Вас увидеть Гёте. Не изнутри самого Гёте, а изнутри его жизни, или его драмы. Дело не в том, чтобы увидеть жизнь Гёте глазами Гёте, в его субъективном видении, а в том, чтобы вступить как биограф в магический круг данного существования, стать наблюдателем замечательного объективного события, которым была эта жизнь и чьей всего лишь частью был Гёте.

За исключением этого программного персонажа, в мире нет ничего достойного называться «я» в точном смысле этого слова. Ибо именно свойства этого персонажа однозначно предопределяют оценки, которые получает в жизни все наше: тело, душа, характер и обстоятельства. Они наши, поскольку благоприятно или нет относятся к призванному осуществить себя персонажу. Вот почему двое разных людей никогда не могут находиться в одинаковом положении. Обстоятельства по-разному отвечают особой тайной судьбе каждого из них. «Я» — определенное и сугубо индивидуальное, мое давление на мир, мир — столь же определенное и индивидуальное сопротивление мне.

Человек, другими словами, его душа, способности, характер и тело, — сумма приспособлений, с помощью которых он живет. Он как бы актер, долженствующий сыграть персонаж, который есть его подлинное «я». И здесь мы подходим к главной особенности человеческой драмы: человек достаточно свободен по отношению к своему «я», или судьбе. Он может отказаться осуществить свое «я», изменить себе. При этом жизнь лишается подлинности. Если не ограничиваться привычным определением призвания, когда под ним подразумевают лишь обобщенную форму профессиональной деятельности, общественный *сиггилум*<sup>3</sup>, а считать его цельной, сугубо индивидуальной программой существования, то лучше всего сказать, что

наше «я» — это наше призвание. Мы можем быть более или менее верны своему призванию, а наша жизнь — более или менее подлинной.

Если определить таким образом структуру человеческой жизни, можно прийти к выводу, что построение биографии подразумевает решение двух основных вопросов, до сих пор не занимавших биографов. Первый — обнаружить жизненное призвание биографируемого, которое, вероятно, было неразрешимой загадкой и для него самого. Так или иначе, всякая жизнь — руины, по которым мы должны обнаружить, кем призван был стать тот или иной человек. Подобно тому как физики строят свои «модели», мы должны постараться построить воображаемую жизнь человека, контуры его счастливого существования, на которые потом можно было бы нанести зарубки, зачастую довольно глубокие, сделанные его внешней судьбой. Наша реальная жизнь — большая или меньшая, но всегда существенная деформация нашей возможной жизни. Поэтому, во-вторых, надо определить, в какой степени человек остался верен собственной уникальной судьбе, своей возможной жизни.

Самое интересное — борьба не с миром, не с внешней судьбой, а с призванием. Как ведет себя человек перед лицом своего неизбежного призвания? Посвящает ли он ему всего себя или довольствуется всевозможными суррогатами того, что могло бы стать его подлинной жизнью? Вероятно, самый трагический удел — всегда открытая человеку возможность подменить самого себя, иными словами, фальсифицировать свою жизнь. Существует ли вообще какая-то другая реальность, способная быть тем, что она не есть, отрицанием самой себя, своим уничтожением?

Вы не находите, что стоит попытаться построить жизнь Гете с этой, подлинно *внутренней* точки зрения? Здесь биограф помещает себя внутрь той единственной драмы, которой является каждая жизнь, погружается в стихию подлинных движущих сил, радостных и печальных, составляющих истинную реальность человеческого существования. У жизни, взятой с этой, глубоко внутренней стороны, нет формы, как ее нет у всего, что рассматривается изнутри себя самого. Форма — всегда только внешний вид, в каком действительность

предстает наблюдателю, который созерцает ее извне, тем самым превращая в чистый объект. Если нечто — объект, значит, оно лишь видимость для другого, а не действительность для себя. Жизнь не может быть чистым объектом; поскольку состоит именно в исполнении, в действенном проживании, всегда неопределенном и незаконченном. Жизнь не выносит взгляда извне: глаз должен переместиться в нее, *сделав саму действительность своей точкой зрения.*

Мы слегка утомились от статуи Гёте. Войдите внутрь его драмы, отбросьте холодную, бесплодную красоту его изваяния. Наше тело, рассмотренное изнутри, абсолютно лишено того, что обыкновенно зовется формой и что на самом деле является лишь формой внешней, макроскопической. Наше тело имеет только *feinerer Bau*<sup>6</sup>, микроскопическую структуру тканей, обладая в конечном счете лишь чистым химическим динамизмом. Дайте нам Гёте, терпящего кораблекрушение в своем существовании; Гёте, ощущающего потерянность в нем, ежесекундно не знающего, что с ним случится. Именно таков Гёте, чувствовавший себя «волшебной раковиной, омываемой волнами чудесного моря».

Разве событие такого масштаба не стоит усилий? Благодаря качеству произведений Гёте мы знаем о нем больше, чем о любом другом. Итак, мы — вернее, Вы можете творить *ex abundantia*<sup>7</sup>.

Однако есть в числе прочего еще одна причина, заставляющая предпринять такую попытку именно по отношению к Гёте. Он первым начал понимать, что жизнь человека — борьба со своей тайной, личной судьбой, что она — проблема для самой себя, что ее суть не в том, что уже стало (как субстанция у античного философа и в конечном счете, хотя и выражено гораздо тоньше, у немецкого философа-идеалиста), но в том, что, собственно говоря, есть не вещь, а абсолютная и проблематичная задача. Вот почему Гёте постоянно обращается к своей собственной жизни. Относить подобное настойчивое стремление целиком на счет его эгоизма столь же неплодотворно, как пытаться придать ему «художественное» истолкование — как будто можно вообразить себе Гёте, ваяющего собственную статую. Искусство достойно самого глубокого уважения, но в целом рядом с глубокой серьезностью жизни

оно легкомысленно и фривольно. И потому любая ссылка на искусство жизни полностью безответственна. Гете серьезно озабочен собственной жизнью как раз потому, что жизнь — забота о самой себе \*. Признав этот факт, Гете становится первым из наших современников, — если угодно, первым романтиком. Ибо по ту сторону любых историко-литературных определений романтизм значит именно это, иными словами, допонятийное осознание того, что жизнь — не реальность, встречающая на пути определенное число проблем, а реальность, которая сама по себе всегда проблема.

Разумеется, Гете сбивает нас с толку, поскольку его жизненная идея — биологическая, ботаническая. О жизни, как и о прошлом, у него лишь самое внешнее представление. Вот еще одно подтверждение тому, что все человеческие идеи имеют лишь поверхностное значение для доинтеллектуальной, жизненной истины. Представляя свою жизнь в образе растения, Гете тем не менее ощущает ее, вернее, она для него существует как драматическая забота о своем бытии.

\* В своей замечательной книге «Бытие и время», опубликованной в 1927 году, Хайдеггер дает жизни сходное определение. Не берусь определять степень родства между философией Хайдеггера и той, которая вдохновляет мои сочинения, отчасти потому, что труд Хайдеггера еще не закончен, отчасти потому, что и мои идеи не получили еще адекватного представления в печати. Но считаю свой долгом заявить, что обязан этому автору очень немногим. Едва ли найдется два или три важных понятия Хайдеггера, которые не существовали бы ранее, иногда на тринадцать лет ранее, в моих книгах. Например, идея жизни как тревоги, заботы, небезопасности и культуры как безопасности и заботы о безопасности содержится в моем первом произведении, «Размышления о «Дон Кихоте», опубликованном в 1914 году (I), — глава «Культура — безопасность» (с. 116 — 117). Более того, уже там было положено начало применению этих идей к истории философии и культуры — на примере частного, но столь важного для темы события, каким был Платон. То же можно сказать об освобождении от «субстанциализма», от любой «вещности» в идее бытия, если предположить, что Хайдеггер пришел к такому же пониманию этой идеи. Следует отметить, что я излагаю ее уже давно в своих публичных лекциях в том виде, как она сформулирована в предисловии к моей первой книге (с. 42). Далее она была развита в моих различных изложениях теории перспективизма (сегодня я предпочитаю этому термину другие, более динамичные и менее интеллектуальные)<sup>8</sup>. Жизнь как столкновение «я» и его обстоятельств, как «динамический диалог между индивидуумом и миром» — такие положения получили развитие во многих местах моей книги. Структура жизни как предвосхищение будущего — наиболее частый leitmotiv моих сочинений, обусловленный, конечно, моментами весьма далекими от проблемы жизни, к которой я применяю его, вдохновленный логикой Когена. Точно так



На мой взгляд, подобный *ботанизм* Гете-мыслителя во многом мешает признать плодотворность его идей для решения насущных проблем современного человека. В противном случае мы могли бы взять на вооружение немало используемых им терминов. Когда, ища ответ на вопрос, поставленный выше, на неотложный вопрос «кто я?», он отвечал «*энтелехия*», то находил, возможно, самое точное слово для того жизненного проекта, того неотвратимого призвания, в котором заключается наше подлинное «я»<sup>9</sup>. Каждый — тот, «кем он должен быть», хотя это, вероятно, ему так и не удастся. Разве можно выразить это одним словом, не прибегая к понятию «*энтелехия*»? Но старинное слово привносит с собой тысячелетнюю биологическую традицию, придающую ему нелепый смысл условного Зоон, чудесной магической силы, правящей животным и растительным миром. Гете лишает вопрос «кто я?» всей остроты, ставя его в традиционной форме — «*что я такое?*».

Но под покровом официальных идей скрывается Гете, неустанно постигающий тайну подлинного «я», которая остается позади нашей действительной жизни,

же — «поглощение обстоятельств как конкретная судьба человека» (с. 43) и теория «нерушимой основы», которую затем я назвал «подлинное я». Даже интерпретация истины как *aletheia*, в этимологическом смысле — «открытие, разоблачения, снятия завесы», — приводится на 80-й странице, с тем отягощающим обстоятельством, что в этой книге знание носит — столь актуальное! — имя «света», «ясности» как императива и миссии, включенных в «источник конституции человека». Я в первый и последний раз делаю это замечание, поскольку зачастую весьма удивлен, когда даже очень близкие мне люди имеют самое отдаленное представление о том, что я думал и писал. Находясь в плену моих образов, они не замечают моих идей. Я очень многим обязан немецкой философии и надеюсь, что никто не станет преуменьшать моей очевидной заслуги в обогащении испанского мышления интеллектуальными сокровищами Германии. Но, быть может, я слишком преувеличил этот момент и слишком замаскировал свои собственные радикальные открытия. Например: «Жить, безусловно, означает иметь дело с миром, обращаться к миру, действовать в нем, заботиться о нем». Кто это написал? Хайдеггер в 1927 году или же это было опубликовано под моим именем в газете «Ла Насьон» в Буэнос-Айресе в декабре 1924 года, а затем было включено в седьмой том журнала «Эспектадор» («Спортивное происхождение государства»)? Ибо самое печальное состоит в том, что эта формула не случайна, но лежит, подчеркиваю, в основе того предположения, что философия единсушна человеческой жизни, ибо последняя нуждается в том, чтобы выйти в «мир», который представлен на моих страницах не как сумма вещей, но как «горизонт» (*sic*) целостности, превосходящий вечно и отличный от него. Быть может, сказанное устыдит тех молодых людей, которые, не имея, впрочем, *забого умысла*, этого не заметили. Если бы речь шла о *злом умысла*, я бы не

как ее загадочный источник, как напряженная кисть позади брошенного копья, и которая не уместается ни в одну из внешних и космических категорий. Так, в «Поэзии и правде»<sup>11</sup> он пишет: «Все люди с хорошими задатками на более высокой ступени развития замечают, что призваны играть в мире двойную роль — реальную и идеальную; в этом-то ощущении и следует искать основы всех благородных поступков. Что дано нам для исполнения первой, мы вскоре узнаем слишком хорошо, вторая же редко до конца уясняется нам. Где бы ни искал человек своего высшего назначения — на земле или на небе, в настоящем или в будущем, — изнутри он все равно подвержен вечному колебанию, а извне — вечно разрушающему воздействию, покуда он раз и навсегда не решится признать: правильно лишь то, что ему соответствует».

Это «я», или наш жизненный проект, то, «чем мы должны стать», он называет здесь *Bestimmung*<sup>12</sup>. Но это слово столь же двусмысленно, как и «судьба» (*Schicksal*). Что такое наша судьба, внутренняя или внешняя; то, чем мы должны были стать, или то, чем заставляет нас стать наш характер или мир? Вот почему Гёте различает реальную (действительную) и идеальную (высшую) судьбу, которая, видимо, и является подлинной. Другая судьба — результат деформации, которую производит в нас мир со своим «вечно раз-

стал обращать внимания. Но самое неприятное то, что, имея благие намерения, эти молодые люди многого не знали. Вот почему их благие намерения становятся проблематичными. В сущности, все подобные замечания можно свести к одному, которого я никогда не делал и которое ныне выскажу в самой лаконичной форме. В 1923 году я опубликовал книгу, носящую несколько торжественное название, — быть может, ныне, когда мое существование приближается к зрелости, я бы предпочел не давать своему сочинению подобного заглавия — «Тема нашего времени». В этой книге с не меньшей торжественностью сделано заявление, что тема нашего времени — задача привести чистый разум к «разуму жизни». Нашелся ли хоть один человек, который бы попытался — я не говорю сделать какие-то непосредственные выводы из этого положения, но просто его осмыслить? Несмотря на мои протесты, все время говорят о моем витализме; никто, однако, не взялся осмыслить одновременно, как и предлагается в этой формуле, слова «разум» и «жизненный». Итак, никто не говорил о моем «рационализме». И даже теперь, когда я указал на это обстоятельство, много ли людей поймут его, осмыслят «критику жизненного разума», которая провозглашена в этой книге? Поскольку я молчал столько лет, я буду продолжать молчать и дальше. Пусть это краткое замечание будет единственным перерывом в моем молчании, поскольку преследует только одну цель — наставить на путь истинный всех, кто не понял меня, хотя и хотел понять<sup>10</sup>.

рушающим воздействием», дезориентирующим нас относительно подлинной судьбы.

Однако Гете здесь остается в плену у традиционной идеи, не разделяющей «я», которым должен быть каждый помимо собственной воли, и нормативное, нарицательное «я», «которым следует быть», индивидуальную и неизбежную судьбу с «этической» судьбой человека. Последняя лишь определенное мироощущение, с помощью которого человек стремится оправдать свое существование в абстрактном смысле. Эта двойственность, смешение понятий, на которое его толкает традиция,— причина «вечного колебания», ewiges Schwanken, ибо, как и все «интеллектуальное», наша этическая судьба всегда будет ставиться под сомнение. Он понимает, что изначальная этическая норма не может быть сопоставлена с жизнью, ибо последняя в конечном счете способна без нее обойтись. Он предчувствует, что жизнь этична сама по себе, в более радикальном смысле слова; что императив для человека — часть его собственной реальности. Человек, чья энтелехия состоит в том, чтобы быть вором, должен им быть, даже если его моральные устои противоречат этому, подавляя неумолимую судьбу и приводя его действительную жизнь в соответствие с нормами общества. Ужасно, но это так: человек, долженствующий быть вором, делает виртуозное усилие воли и избегает судьбы вора, фальсифицируя тем самым свою жизнь \*. Таким образом, нельзя смешивать «следует быть» морали, относящиеся к интеллектуальной сфере, с «должно быть» личного призвания, уходящим в самые глубокие и первичные слои нашего бытия. Все разумное и волевое вторично, ибо оно уже реакция на наше радикальное бытие. Человеческий интеллект направлен на решение лишь тех проблем, которые уже поставила перед ним внутренняя судьба.

Поэтому в конце приведенной цитаты Гете исправляет двусмысленность: «...правильно лишь то, что ему соответствует» («was ihm gemäß ist»). Императив интеллектуальной и абстрактной этики замещен внутренним, конкретным, жизненным.

\* Главный вопрос в том, действительно ли вор — форма подлинно человеческого, то есть существует ли «прирожденный вор» в гораздо более радикальном смысле, чем тот, который предлагает Ломброзо.

Человек признает свое «я», свое исключительное призвание, исходя всякий раз из удовольствия или неудовольствия в каждой из ситуаций. Словно стрелка чувствительного прибора, несчастье предупреждает, когда его действительная жизнь воплощает его жизненную программу, его энтелехию, и когда она отклоняется от нее. Так, в 1829 году он говорит Эккерману: «Помыслы и мечты человека всегда устремлены к внешнему миру, его окружающему, и заботиться ему надо о познании этого мира, о том, чтобы поставить его себе на службу, поскольку это нужно для его целей. Себя же он познает, лишь когда страдает или радуется, и, следовательно, лишь через страдания и радость открывает он самого себя, уясняет себе, что ему должно искать и чего опасаться. Вообще же человек создание темное, он не знает, откуда происходит и куда идет, мало знает о мире и еще меньше о себе самом».

*Лишь через страдания и радость открывает он самого себя.* Кто же тот «сам», который познает себя лишь а posteriori<sup>13</sup>, сталкиваясь с происходящим? Очевидно, это жизненный проект, который, когда человек страдает, не совпадает с его действительной жизнью, и тогда человек переживает распад, раздвоение — на того, кем он должен был быть, и на того, кем он стал в итоге. Это несовпадение прорывается скорбью, тоской, гневом, плохим настроением, внутренней пустотой, и, наоборот, совпадение рождает чудесное ощущение счастья.

Как ни странно, никто не обратил внимания на вопиющее противоречие между идеями мыслителя Гёте о мире (а это у Гёте — наименее ценное), то есть между его оптимизмом в духе Спинозы, его Naturfrömmigkeit<sup>14</sup>, его ботаническим представлением о жизни, по которому все в ней должно протекать легко, без мучительных срывов, в согласии с благой космической необходимостью, — и его собственной жизнью, творчеством. Для растения, животного, звезды жить — значит не испытывать ни малейшего сомнения по поводу собственного бытия. Ни один из них не должен каждый миг решать, чем он будет потом. Поэтому их жизнь не драма, а... эволюция. Жизнь человека — абсолютно противоположное: для него жить означает всякое мгновение решать, что он будет

делать в ближайшем будущем, для чего ему необходимо осознать план, проект своего бытия. Существующее непонимание Гете поистине достигает здесь своего апогея. Это был человек, который искал или избегал себя,—то есть абсолютная противоположность стремлению полностью осуществиться. Ведь последнее не предполагает сомнений относительно того, *кто ты есть*. Иными словами, как только в этом вопросе достигнута ясность, человек готов осуществить себя,—остается сосредоточиться на подробностях исполнения.

Значительная часть творческого наследия Гете (его Вергер, его Фауст, его Мейстер) — галерея скитальцев, которые странствуют в мире, ища свою внутреннюю судьбу или... избегая ее.

Я не буду входить в подробности, поскольку не намерен казаться знатоком творчества Гете. Не забывайте: мое письмо — это вопросы, обращенные к Вам, это сомнения, которые я надеюсь разрешить с Вашей помощью. В этой связи позволю себе выразить крайнее удивление перед фактом, который почему-то представляется всем совершенно естественным: каким образом такой человек, как Гете, развившийся настолько рано, что до тридцати лет создал, хотя и не завершил, свои основные произведения, на рубеже сорока, во время путешествия в Италию, все еще спрашивает себя, поэт ли он, художник или ученый; так, 14 марта 1788 года он пишет из Рима: «Мне впервые удалось найти самого себя, и я счастливо совпал с собою». Самое печальное то, что, по-видимому, он ошибался и на протяжении десятилетий ему еще предстояло странствовать в поисках того «самого себя», с которым он как будто бы встретился в Риме.

Обыкновенно трагедию видели в том, что на человека обрушивалась чудовищная внешняя судьба и с неумолимой жестокостью погребала под собой несчастную жертву. Однако трагедия Фауста и история Мейстера — нечто совершенно противоположное: в обоих случаях вся драма — в том, что человек отправляется искать свою внутреннюю судьбу, являя миру образ одинокого странника, которому так и не суждено встретиться с собственной жизнью. В первом случае жизнь встречает проблемы, здесь же проблема — сама

жизнь. С Вертером, Фаустом, Мейстером происходит то же, что и с Гомункулусом: они хотят быть, но не знают как, иными словами, не знают, кем быть. Решение, которое Гете навязал Мейстеру, предложив ему посвятить себя хирургии, настолько произвольно и легкомысленно, что недостойно своего автора: представьте себе Гете, который навеки остался в Риме — перерисовывать безрукие и безногие торсы античных скульптур! Судьба — это то, чего не выбирают.

Немецкие профессора приложили титанические усилия, чтобы привести в соответствие произведения Гете с его идеями о жизни. Разумеется, им не удалось достичь своей искусственной цели. Куда плодотворнее было бы исходить из обратного: признать очевидное противоречие между оптимистической концепцией природы, верой в космос, пронизывающей все отношения Гете с миром, и его вечной, неустанной, ни на минуту не оставляющей в покое заботой о собственной жизни. Только признав это противоречие, можно попытаться его снять, привести к единой системе объяснения. Система, объединяющая противоречия того или иного существования, и есть биография.

Как видите, у меня о Гете самое наивное представление. Быть может, именно потому, что я недостаточно хорошо знаю Гете, всё в нем представляется мне проблемой. Для меня загадка даже самые незначительные черты его характера, самые пустяковые приключения. К примеру, я никак не могу понять, почему биографы не хотят объяснить нам того факта, что Гете, чья жизнь, по всей вероятности, в целом сложилась успешно, был человеком (и об этом сохранилось немало документальных свидетельств), проведшим большинство дней своей жизни в дурном расположении духа. Внешние обстоятельства его жизни *кажутся* — по крайней мере биографам — благоприятными. Он, без сомнения, обладал Frohnatur, веселым характером. Почему же тогда он так часто был в дурном расположении духа?

«So still und so sinnig!  
Es fehlt dir was, gesteh es frei».  
Zufrieden bin ich,  
Aber mir ist nicht wohl dabei»<sup>15</sup>.

Дурное расположение духа — достаточно очевидный симптом того, что человек живет наперекор своему призванию.

То же можно сказать о его «застывшей», перпендикулярной походке. По характеру Гете чрезвычайно эластичен, подвижен, чуток. Его отзывчивость, душевное богатство, внимание к своему окружению необыкновенны. Откуда же эта скованность, отсутствие гибкости? Почему он нес свое тело словно штандарт на городских празднествах? И не говорите мне: это не важно. «Фигура человека — лучший из текстов, на основании которого можно о нем судить» («Стелла») <sup>16</sup>. Что если я попрошу Вас посвятить Гете некий «физиогномический фрагмент». В этой связи обратите особое внимание на записи в «Дневнике» Фридерики Брион <sup>17</sup> с 7 по 12 июля 1795 года, например: «...горькое безразличие, словно облако, омрачило его чело». Но еще важнее последующие, которых я не стану упоминать, чтобы не излагать Вам свою точку зрения по этому поводу. И не забудьте о «*двух неприятных складках у рта*», которые упоминает в своем Дневнике Лейзевиц — 14 августа 1790 года — и которые можно видеть почти на всех юношеских портретах Гете.

Боюсь, если Вы последуете моим советам, в Германии разразится скандал — этот образ Гете окажется совершенной противоположностью застывшему символу, традиционно изображаемому в Евангелиях, вышедших из немецкой печати до настоящего времени. В самом деле, можно ли свершить большее святотатство, чем попытаться представить Гете человеком высокоодаренным, обладающим огромною внутренней силой, чудесным характером — энергичным, ясным, великодушным, веселым и в то же время постоянно неверным своей судьбе. Отсюда его вечно дурное расположение духа, скованность, стремление обособиться от других, разочарованный вид. Это была жизнь *à rebours* <sup>18</sup>. Биографы ограничиваются тем, что наблюдают эти способности, этот характер в действии, и они действительно достойны восхищения, предлагая волнующее зрелище всем, кто ограничивается видимостью существования. Однако жизнь человека не просто работа тех изолированных механизмов, которые вложило в него Провидение. Гораздо важнее вопрос: кому они служат? Служил ли человек Гете своему призванию или

оказался вечным изменником своей тайной судьбе? Я, понятно, не собираюсь решать этой дилеммы. Но именно в этом и состоит серьезная, радикальная операция, о которой я говорил и которую может попытаться осуществить только немец.

Не стану, однако, скрывать от Вас своего, быть может, ложного впечатления, что в жизни Гёте было слишком много бегства. В юности убегает ото всех своих возлюбленных. Он бежит от своей писательской жизни, чтобы окунуться в грустную атмосферу Веймара. Веймар — самое значительное *mal entendu*<sup>19</sup> в истории немецкой литературы, которая, по-видимому, является первой литературой мира. Даже если мое утверждение покажется Вам глубоко ошибочным и парадоксальным и даже если Вы окажетесь совершенно правы, — поверьте, у моей точки зрения вполне достаточно оснований! Но затем Гёте бежит из Веймара (который сам по себе был его первым бегством), и на этот раз в его побеге есть что-то детективное: от надворного советника Гёте он бежит к торговцу Иоганну Филиппу Мейеру<sup>20</sup>, который после этого становится сорокалетним учеником живописи в Риме.

Биографы, как страусы, готовы глотать камни гетевского пейзажа словно розы. Они хотят убедить нас, будто все любовные бегства Гёте — уход от судьбы, стремление любой ценой остаться верным своему истинному призванию. Но в чем оно?

Не буду злоупотреблять Вашим терпением и разворачивать здесь свою теорию призвания, поскольку это целая философия. Ограничусь одним замечанием: хотя призвание всегда в высшей степени лично, его составные части, безусловно, весьма разнородны. Сколь бы индивидуальны Вы ни были, дорогой друг, прежде всего Вы — человек, немец или француз, и принадлежите к своему времени, а каждое из этих понятий влечет за собой целый репертуар определяющих моментов судьбы. Но все они станут судьбой лишь тогда, когда получают отчетливое клеймо индивидуальности. Судьба никогда не бывает чем-то общим или абстрактным, хоть и не все судьбы одинаково конкретны.

Есть мужчины, рожденные любить одну женщину, а потому вероятность встречи с ней равна для них нулю. Однако, по счастью, большинство мужчин за-



ключают в себе более или менее разнообразную любовную судьбу и могут осуществить свое чувство на бесчисленных легионах женственности определенного типа. Проще говоря, один любит блондинок, другой — брюнеток. Когда говорят о жизни, то каждое слово должно быть помечено соответствующим индексом индивидуализации. Эта печальная необходимость принадлежит уже к судьбе человека как такового: чтобы жить как единица, он должен говорить вообще.

Призвание Гете!.. Если в мире есть что-то ясное, — вот оно. Разумеется, было бы грубой ошибкой считать, что призвание человека совпадает с его явными талантами. Шлегель говорил: «К чему есть вкус, есть и гений»<sup>21</sup>. Столь категоричная формула представляется мне подозрительной, как и обратное суждение. Вне всяких сомнений, развитие какой-либо замечательной способности, естественно, приносит глубокое удовлетворение. Но этот вкус, или естественное наслаждение, — не счастье осуществленной судьбы. Порой призвание не приближает нас к дару, порой ему суждено развиваться в совершенно противоположном направлении. Случается, и так произошло с Гете, что невероятное богатство способностей дезориентирует и затрудняет осуществление призвания, по крайней мере в главном. Однако, если отбросить частности, мы видим: радикальная судьба Гете заключалась в том, чтобы быть первой ласточкой. Он пришел на эту землю с миссией стать немецким писателем, который должен был произвести революцию в литературе своей страны и тем самым во всей мировой литературе\*. У нас нет времени и места говорить конкретнее. Если как следует встряхнуть произведения Гете, от них уцелеет лишь несколько искалеченных строчек, которые можно мысленно восстановить, подобно тому как взгляд восстанавливает разрушенную арку, уставившую в небо обломки. Это и есть подлинный профиль его литературной миссии.

Гете Страсбурга, Вецлара, Франкфурта<sup>22</sup> еще нам

\* Я настаиваю на том, что здесь дано лишь самое общее определение призвания Гете, самого главного в его призвании. Только развивая теорию призвания, можно добиться достаточной ясности в той проблеме, о которой здесь сказано весьма кратко.

позволяет сказать: *wie wahr, wie seind* \*. Несмотря на всю его молодость, несмотря на то, что молодость — это воплощенное «еще не».

Но Гёте принимает приглашение Великого Герцога. И здесь я предлагаю Вам вообразить себе жизнь Гёте без Веймара, Гёте, целиком погруженного в существование бродящей, полной молодых соков Германии, вдыхающей мир полной грудью. Представьте себе Гёте-скитальца, без крыши над головой, без надежной экономической и социальной поддержки, без тщательно приведенных в порядок ящиков, куда помещены папки с гравюрами, к которым, возможно, он никогда и не обратится, иными словами, полную противоположность двадцатипятилетнему затворнику под стерильным стеклянным колпаком Веймара, тщательно засушенному в *Geheimrat*<sup>23</sup>. Жизнь — наша реакция на радикальную опасность (угрозу), саму материю существования. И потому для человека нет ничего опаснее очевидной, чрезмерной безопасности. Вот причина вечного вырождения аристократий. Какую радость доставил бы человечеству Гёте *в опасности*, Гёте, стиснутый своим окружением, с невиданным упорством развивающий сказочные творческие способности!

Но в тот решительный час, когда в гордую душу Гёте ворвалась героическая весна подлинной немецкой литературы, Веймар отрезал его от Германии, вырвал с корнем из родной почвы и пересадил в бесплодный, сухой горшок смешного двора лилипутов. Какое-то время, проведенное в Веймаре (как на курорте!), безусловно, пошло бы ему на пользу. Немецкая литература, основателем которой мог быть только Гёте, — это единство бури и меры, *Sturm und Mass*. *Sturm* чувства и фантазии, которых лишены прочие европейские литературы; *Mass*, которой в разной степени, хотя и безмерно, наделены Франция и Италия. С 1770 по 1830 год всякий истинный немец мог принести свой камень на памятник *Sturm*. Даже посткантианская философия — не что иное, как *Sturm*! Но немец обыкновенно бывает только *Sturm* — не знающим меры. *Figur teutonicus*<sup>24</sup> заставляет его выходить за рамки привычного бытия. Только вообразите — я уже не го-

\* «Какой правдоподобный, какой реальный!» — так Гёте сказал об ослике, который грелся на солнышке.

верю о поэтах! — что Фихте, Шеллинг, Гегель обладали *заодно* и *bon sens*<sup>25</sup>! Все дело в том, что Гёте чудесно объединял в себе оба начала. Его Sturm достиг достаточного развития. Следовало развить и другой не менее важный момент. Вот зачем он отправляется в Веймар — пройти курс подлинного «ифигенизма»<sup>26</sup>. Пока все хорошо. Но зачем же остался в Веймаре этот человек, готовый в любую минуту удариться в бегство? Более того, десять лет спустя он опять бежит — и возвращается вновь. Его временное бегство неопровержимо свидетельствует: Гёте должен был покинуть двор Карла Августа. Мы можем проследить практически день за днем то своеобразное окаменение, в которое ввергает его Веймар. Человек превращается в статую. Статуи не могут дышать, ибо лишены атмосферы. Это как бы лунная фауна. Жизнь Гёте движется против его судьбы и начинает себя *изживать*. Мера становится чрезмерной и вытесняет материю его судьбы. Гёте — *костер, который требует много дров*. Но в Веймаре нет атмосферы, а значит, и дров. Веймар — геометрическое построение, Великое Герцогство Абстракции, Имитации, неподлинного. Это царство «как будто бы».

На побережье Средиземного моря раскинулось небольшое андалузское селение, носящее чудесное имя Марбелья<sup>27</sup>. Четверть века тому назад там проживало несколько семей старинного рода, которые, всячески кичась благородством происхождения, то и дело устраивали шумные празднества в несколько помпезном и анахроническом духе. Окрестные жители сложили о них такое четверостишие:

*«Как будто бы сеньоры  
Потешили весь мир:  
Ведя в как будто граде  
Как будто бы турнир!»*

Теперь мы уже не можем сказать о Гёте — *wie sind!* Несколько кратких эскапад, когда он отдается на волю судьбы, только подтверждают наше предположение. Его жизнь странным образом не может насытить себя. Все, что он есть, не радикально и не полно: он — министр, который на самом деле таковым не является. Он — *regisseur*, который ненавидит театр, и поэтому — *вовсе не regisseur*; он — натуралист, которому так и не

удалось стать натуралистом, и поскольку милостью божьей он прежде всего поэт, Гете заставляет живущего в нем поэта посещать рудник в Ильменау<sup>28</sup> и вербовать солдат, гарцуя на казенном коне по кличке Поэзия (я был бы весьма признателен, если бы Вам удалось доказать, что этот как будто бы конь — выдумка очередного недоброжелателя).

Вот страшное подтверждение тому, что человек располагает лишь одной подлинной жизнью, той, которой требует от него призвание. Когда же свобода заставляет Гете отрицать свое неустрашимое «я», подменяя его на произвольное другое — произвольное, несмотря на самые почтенные «основания», — он начинает влачить призрачное, пустое существование между... «поэзией и правдой». Привыкнув к такому положению вещей, Гете кончает потребностью в правде, и подобно тому, как у Мидаса все превращается в золото, у Гете все испаряется в бестелесных, летучих символах. Отсюда его как будто бы любовные увлечения зрелой поры. Уже отношения с Шарлоттой фон Штейн<sup>29</sup> довольно сомнительны, и мы бы никогда их не поняли, если бы его как будто бы приключение с Виллемер<sup>30</sup> окончательно не прояснило для нас той способности к ирреализму, которой достиг этот человек. Если жизнь — символ, не нужно отдавать чему-либо предпочтении. Спишь ли ты с Christelchen<sup>31</sup> или женишься в «идеально-пигмалионическом» смысле\* на скульптуре из Палаццо Калабрано — все равно. Однако судьба — полная противоположность подобному «все равно», подобному символизму!

Проследим возникновение какой-либо идеи. Любая наша идея — реакция, положительная или отрицательная, на положения, в которые нас ставит судьба. Человек, ведущий неподлинное, подменное существование, нуждается в самооправдании. (Я не могу объяснить Вам здесь, почему самооправдание — один из основных компонентов *любой* жизни, и мнимой и подлинной. Не оправдывая собственной жизни в своих глазах, человек не только *не может* жить, — он не может и шагу сделать. Отсюда — миф символизма. Я не ставлю под сомнение его истинность или ложность ни

\* См.: Итальянское путешествие (Рим, апрель 1788 года).

в одном из многих возможных смыслов — сейчас речь идет лишь о его источнике и жизненной истине.

«Я на всю свою деятельность и достижения всегда смотрел символически, и мне было в конечном счете довольно безразлично, делать горшки или блюда» («ziemlich gleichgültig»). Эти неоднократно истолкованные слова слетают с уст Гете в старости и, плавно паря, мягко опускаются в юности на Вертерову могилу. Бескровное вертерианство! Что в одном случае сделал пистолет, в другом — равнодушие. Если все созданное человеком — чистый символ, то какова окончательная реальность, символизируемая в этой деятельности? И в чем состоит подлинное дело? Ибо, без сомнения, жизнь — дело. И если то, что действительно *следует делать*, не горшки и не блюда, это обязательно что-то еще. Но что именно? Какова истинная жизнь, по мнению Гете? Очевидно, окончательная реальность для каждой конкретной жизни является тем же, чем является Urfpflanze (прарастение) для каждого растения — чистой жизненной формой без определенного содержания. Можно ли, дорогой друг, глубже извратить истину? Ведь жизнь — это неизбежная потребность определиться, *вписать себя целиком в исключительную судьбу*, принять ее, иными словами, решиться *быть ею*. Независимо от наших желаний мы обязаны осуществить наш «персонаж», наше призвание, нашу жизненную программу, нашу «энтелехию». Пусть даже у этой ужасной реальности, нашего подлинного «я», много имен! А значит, жизнь движима совершенно иным требованием, нежели совет Гете удалиться с конкретной периферии, где жизнь начертала свой *исключительный* контур, к ее абстрактному центру, к Urleben, пражизни. От бытия действительного — к бытию чистому и возможному. Ибо это и есть Urfpflanze и Urleben — неограниченная возможность. Гете отказывается подчинить себя конкретной судьбе, которая, по определению, оставляет человеку только одну возможность, исключая все остальные. Он хочет сохранить за собой *право распоряжаться*. Всегда. Его жизненное сознание, более глубокое и первичное, чем Bewußtsein überhaupt («сознание вообще»), подсказывает, что это великий грех, и он ищет себе оправдания. Но в чем? Он подкупает себя двумя идеями, первая из которых —

идея деятельности (Tätigkeit). «Ты должен *быть!*» — говорила ему жизнь, которой всегда дан голос, ибо она — призвание. И он защищался: «Я уже есть, ибо я неустанно действую — леплю горшки, блюда, не зная ни минуты покоя». «Этого мало, — не унималась жизнь. — Дело не в горшках и не в блюдах. Нужно не только *действовать*. Ты должен делать свое «я», свою исключительную судьбу. Ты должен решиться... Окончательно. Жить полной жизнью — значит быть кем-то окончательно». И тогда Гете — великий соблазнитель — попытался соблазнить свою жизнь сладкой песней другой идеи — символизма. «Подлинная жизнь — *Urleben* — *отказывается* (entsagen) подчиниться определенной форме», — нежно напевал Вольфганг своему обвинителю — сердцу.

Нет ничего удивительного, что Шиллер разочаровался, впервые увидев Веймарского придворного. Он передал свое первое искреннее впечатление, еще не попав под влияние того *charme*, которым Гете околдовывал всякого, кто какое-то время находился рядом. Шиллер — полная противоположность. Бесконечно менее одаренный, он обращает к миру свой четкий профиль — покрытый пеной таран боевой триремы, бесстрашно взрезающей волны судьбы. А Гете! «Er «*be-kennt*» sich zu Nichts». — «Он ни к чему не привязан». «Er ist an Nichts zu fassen». — «Его не за что зацепить».

Отсюда упорное стремление Гете оправдать в собственных глазах идею любой реальности *sub specie aeternitatis*<sup>32</sup>: если есть прараствение и пражизнь, то есть прапоззия без времени, места, определенного облика. Вся жизнь Гете — стремление освободиться от пространственно-временной зависимости, от реального проявления судьбы, в котором как раз и заключается жизнь. Он тяготеет к утопизму и укротизму. Любопытно, как деформировано в нем человеческое. Родоначальник высокой поэзии, вещающей от имени сугубо личного «я», затерянного в мире, в своей внешней судьбе он до такой степени шлывл против собственного призвания, что кончил полной неспособностью что-либо делать от себя лично. Чтобы творить, он должен сначала вообразить себя кем-то другим: греком, персом (горшки, блюда). Это наименее очевидные и наиболее значимые

бегства Гете: на Олимп, на Восток. Он не может говорить от лица своего неизбежного «я», от лица своей Германии. Судьба должна заставить его врасплох, чтобы им овладела новая идея Германии и он создал «Hermann und Dorothea»<sup>33</sup>. Но и тогда Гете пользуется гекзаметром — ортопедическим аппаратом, помещающим свой механический остов между замыслом и произведением. Отсюда неизбежная дистанция, торжественность и однообразие, лишаящие «Германа и Доротею» художественной ценности, зато придающие им... *species aeternitatis*<sup>34</sup>.

Все дело в том, что такой *species aeternitatis* не существует. И это не случайно. *Действительно* — только реальное, *составляющее судьбу*. Но реальное — никогда не *species*, не *видимость*, не *зрелище*, не предмет наблюдения. Все это как раз ирреальное. Это наша идея, а не наше бытие. Европа должна избавиться от идеализма — вот единственный способ преодолеть заодно и любой материализм, позитивизм, утопизм. Идеи слишком близки нашему настроению. Они послушны ему и потому легко устранимы. Конечно, мы должны жить с идеями, но не от имени наших идей, а от имени нашей неизбежной, грозной судьбы. Именно она должна судить наши идеи, а не наоборот. Первобытный человек ощущал себя потерянным в материальном мире, в своей первобытной чаще, а мы потеряны в мире идей, заявляющих нам о своем существовании, как будто они с изрядным равнодушием были кем-то выставлены на витрине абсолютно равных возможностей (*Ziemlichgleichgültigkeiten*). Вот что такое наши идеи, иными словами — наша культура. Современный кризис не просто кризис культуры; скорее, он обусловлен местом, которое мы ей отводим. Мы помещали культуру до и сверх жизни, в то время как она должна находиться за и под ней. Хватит запрыгать волов за телегой!

Жизнь — отказ от права распоряжаться. В чистом праве распоряжаться и состоит отличие юности от зрелости. Поскольку юноша еще не представляет собой чего-то определенного, неизбежного, он — любая возможность. Вот его сила и его слабость. Ощущая потенциальные способности ко всему, он *полагает*, что так и есть. Юноше не нужно жить из себя самого: потенциально он живет всегда чужими жизнями — он

одновременно Гомер и Александр, Ньютон, Кант, Наполеон, Дон-Хуан. Он — наследник всех этих жизней. Юноша — всегда *патриций*, «сеньорито». Возрастающая небезопасность существования, уничтожая эти возможности одну за другой, приближает его к зрелости. Теперь представьте человека, который в пору юности чудесным образом оказался в ненормально опасных условиях. Что с ним будет? Вполне вероятно, он останется молодым. Его стремление сохранить за собой право распоряжаться поддержано, развито, закреплено. На мой взгляд, это и произошло с Гете. Как все великие поэты, он был органически предрасположен навсегда остаться юным. Поэзия — перебродившая и тем самым сохраненная юность. Отсюда в пожилом Гете неожиданные ростки эротизма со всеми атрибутами весны — радостью, меланхолией, стихами. Решающую роль сыграли здесь внешние обстоятельства, в которых Гете оказался на закате первой, подлинной юности. Обыкновенно это первый час, когда мы испытываем давление окружающего. Начало серьезных экономических трудностей, начало борьбы с другими. Индивид впервые встречается с упорством, горечью, враждебностью человеческих обстоятельств. Эта первая атака либо раз и навсегда уничтожает в нас всякую героическую решимость быть тем, что мы втайне есть, — и тогда в нас рождается обыватель, либо, наоборот, столкновение с тем, что нам — *противостоит* (Универсумом), открывает нам наше «я» и мы принимаем решение быть, осуществиться, отчеканить свой профиль на собственной внешней судьбе. Но если в этот первый решительный час мир не оказывает нам никакого сопротивления и, мягко обтекающая нас, обнаруживает чудесную готовность выполнить все желания, — тогда наше «я» погружается в сладкий сон: вместо того чтобы познать себя, оно так и остается неопределенным. Ничто так не ослабляет глубинных механизмов жизни, как избыток легких возможностей. В решающую для Гете пору эту роль сыграл Веймар. Он сохранил в нем его юность, и Гете оставил за собой вечное право распоряжаться. Для него была разом решена экономическая проблема будущего, причем от него самого ничего не потребовалось взамен. Гете привык плыть по жизни, забыв, что



потерпел кораблекрушение. То, что было его судьбой, выродилось в увлечения. Даже в последних днях его жизни я не вижу ни малейшего болезненного усилия. Усилие возникает только при ощущении боли; все прочее... «деятельность», усилие без усилия, производимое растением с целью цвести и плодоносить. Гете становится вегетативным образованием. Растение — органическое существо, не преодолевающее свое окружение. Вот почему оно может жить только в благоприятной среде, которая его поддерживает, питает, балует. Веймар — шелковый кокон, сплетенный личинкой, чтобы укрыться от внешнего мира. Вы, пожалуй, скажете, что я страдаю какой-то веймарофобией. Кто знает... Позвольте мне, однако, еще одно замечание.

Дорогой друг, Вы — умный немец. Поэтому я и прошу Вас представить, или, как выражаются англичане, «реализовать», значение слов «Йенский университет» между 1790 и 1825 годами. Ведь вам доводилось слышать: «Йена, Йена!» За тысячи километров расстояния, отделенный еще большим числом культурных различий, я, невзрачный кельтибериец<sup>35</sup>, возросший на безводной средиземноморской возвышенности на высоте восьмисот метров над уровнем моря — такова средняя африканская высота, — не могу слышать это имя без дрожи. Йена того времени — сказочное богатство высоких движений духа. Разве об удивительной замкнутости Веймара не говорит тот факт, что Йена, расположенная всего в двадцати километрах, ничего о нем не слыхала. Не могу себе представить Фихте, беседующего с госпожой Штейн. Разве может буйвол разговаривать с тенью?

...А натура Гете была столь блистательна! С какой радостью откликнулся он на всякое проявление подлинного мира, который у него отбирали! Нужно было совсем немного горючего материала, чтобы он вспыхнул ярким пламенем. Все что угодно — поездка на Рейн, отдых в Мариенбаде, красивая женщина, проплывшая над Веймаром словно облако... пламя, пламя!

Веймар надежно спрятал его от мира, а значит, и от себя самого. Гете потому столь упорно преследовал собственную судьбу и столь смутно ее представлял, что, желая столкнуться с ней, заранее был готов от нее убежать! Иногда, завернув за угол, он неожиданно

встречал «я», которым был, и с завидной простотой восклицал: «Eigentlich bin ich zum Schriftsteller geboren!» — «Я в самом деле рожден писателем!»

Под конец Гёте стал испытывать что-то среднее между страхом и ненавистью ко всему, что подталкивало к окончательному решению. Подобно тому как он бежит от любви, лишь только она разверзается неотвратимой бездной, иными словами, судьбой, он бежит от французской революции, от восстания в Германии. Почему? Наполеон ответил ему: «*Политика — это судьба*». Et cetera, et cetera<sup>36</sup>. Тема неисчерпаема. Я взял ее только с одной стороны, в одном из моментов и потому преувеличил. Однако, думая, рассуждая, мы всегда преувеличиваем. Мы стремимся внести ясность в предметы, и это заставляет нас заострять, разлагать, схематизировать их. Любое понятие — преувеличение.

Теперь следует показать, как Гёте, бесполезный для своего «я», научил каждого верно служить нашему конкретному «я». Однако это способны сделать лишь Вы. На мой взгляд, нет ничего привлекательнее такой задачи. Ведь все дело в том, что ни ботанические идеи Гёте о жизни, ни его жизненная позиция не могут служить вступлением, хойдегетикой<sup>37</sup> для человека, желающего постичь собственное «я» или свою судьбу. И все же, оставляя в стороне и то и другое, нельзя не признать, что Гёте — великое созвездие на нашем горизонте, подвигающее сделать окончательный выбор: «Освободись *ото всего прочего* ради себя самого».

Я утверждаю: правильно увидеть Гёте, открыть в нем именно этот исходный смысл, делающий Гёте нужным каждому человеку, можно, только радикально пересмотрев тридиционный подход к нему.

Есть только один способ спасти классика: самым решительным образом используя его для нашего собственного спасения, иными словами не обращая внимания на то, что он — классик, привлечь его к нам, осовременить, напоить кровью наших вен, насыщенной *нашими* страстями... и проблемами. Вместо того чтобы торжественно отмечать столетнюю годовщину, мы должны попытаться воскресить классика, снова ввергнув его в существование.

Четвертого июня 1866 года любимый ученик Моммзена представил к защите в Берлинском университете

докторскую диссертацию: «Historiam puto scribendam esse et cum ira et cum studio»<sup>38</sup>.

Наивно считать, будто ira et studium несовместимы с «объективностью». Разве сама «объективность» не одно из бесчисленных порождений человеческих ira et studium! Когда-то думали, что орхидеи не имеют корней и рождаются в воздухе. Было время, когда полагали, что и культуре не нужны корни. Как недавно... и как давно!

---

## ИДЕИ И ВЕРОВАНИЯ

---

### *Глава первая* ВЕРОВАТЬ И МЫСЛИТЬ

---

#### I

Идеи имеются, в верованиях пребываются.— Мыслить о вещах и полагаться на них.

У нас есть устоявшаяся привычка: когда нам хочется понять, что собой представляет какой-то человек и его жизнь, мы в первую очередь стараемся выяснить образ мыслей этого человека. С тех самых пор, как европеец считает, что ему присущ «историзм», требование уяснить образ мыслей становится общепринятым. Разве не влияют на личность ее собственные идеи или идеи времени, в котором она живет? Разве так бывает? Не бывает. Отлично. Вот только вопрос, что ищут, когда стремятся понять чьи-то идеи или идеи эпохи, не так-то прост.

Ведь выражение «идеи» можно отнести к самым различным вещам. Например, к мыслям, которые по разным поводам приходят человеку в голову, а также к мыслям, которые приходят в голову соседу этого человека, причем мысли соседа тоже воспринимаются

и усваиваются. Степень истинности этих мыслей весьма разнообразна. Они даже могут быть «истинами науки». И все же эти различия не очень значительны, если они вообще что-то значат по отношению к вопросу куда более коренному. И обиходные мысли и строгие «научные теории» равно пребывают в голове человека независимо от того, принадлежат ли они данному человеку изначально или же кем-то ему внушены. А это со всей очевидностью предполагает, что человек уже налицо, он есть еще до того, как ему приходит в голову или же кем-то внушается некая мысль. Идеи «рождаются» в жизни, но сама жизнь, естественно, предвяет возможность зарождения идей. И нет такой жизни, которая не основывалась бы на каких-нибудь фундаментальных верованиях, так сказать, не воздвигалась бы на них. Жить означает иметь дело с чем-то, будь то мир или ты сам. Но и мир и «я сам», с которым человек сталкивается, уже предстают как истолкования, как «идеи» о мире или о самом себе.

И здесь мы обнаруживаем иной слой идей. Но как отличаются эти идеи от тех, что приходят нам в голову или нами усваиваются! Эти фундаментальные «идеи», которые я называю «верованиями»<sup>1</sup> — дальше вы увидите почему, — вовсе не возникают *внутри* нашей жизни в некий определенный день и час, мы не доходим до них посредством размышления, они не приходят нам в голову — они не являются в итоге плодом раздумий, теми отточенными логическими выкладками, которые мы называем суждением. Совсем наоборот: эти идеи, которые поистине «верования», составляют каркас нашей жизни, и потому они не являются носителями какого-то частного содержания внутри нее. Достаточно указать, что это не идеи, у нас имеющиеся, но идеи, которые суть мы. И более того: именно потому, что они суть коренные верования, мы не отделяем их от самой реальности — они наш мир и наше бытие; в связи с этим они, собственно говоря, утрачивают характер идей, мыслей, которые могли прийти, а могли бы преспокойнейшим образом и не приходиться нам в голову.

Только когда мы отдадим себе отчет в том, сколь существенно различаются эти два пласта идей, нам

станет ясным и то, что в нашей жизни им отведены тоже совершенно различные роли. У них разные функции. Об идеях, приходящих нам в голову — а здесь следует иметь в виду, что я включаю в их число самые строгие научные истины, — мы можем сказать, что созидаем их, обсуждаем, распространяем, сражаемся и даже способны умереть за них. Что с ними нельзя делать... так это жить ими. Они суть наше творение и, стало быть, уже предполагают жизнь, основанную на идеях-верованиях, созидаемых не нами, верованиях, которые мы даже не формулируем, а не то что обсуждаем, распространяем или отстаиваем. С собственно верованиями ничего нельзя *делать*, кроме как просто *пребывать* в них. Но ведь именно этого, будем точны, никогда не случается с идеями, приходящими нам в голову. Обиходный язык нашел довольно удачное выражение — «*пребывать в уверенности*». Действительно, в *уверенности* пребывают, в то время как идеи нас осеняют и нами поддерживаются. Но именно верование и уверенность и поддерживают.

Итак, есть идеи, с которыми мы сталкиваемся — поэтому я говорю, что они приходят нам в голову, у нас случаются, — и есть идеи, в которых мы пребываем, которые как бы здесь еще до того, как мы задумываемся.

А если это так, спрашивается, отчего и те и другие именуются одинаково — «идеи»? Одно и то же наименование, по сути, единственное препятствие для различения двух вещей, чья несхожесть просто бросается в глаза, прямо-таки обязывает нас их противопоставить. И тем не менее несообразную манеру называть одним и тем же словом совершенно разные вещи нельзя отнести на счет случайности или невнимательности. Она проистекает из еще более глубокой несообразности: я имею в виду путаницу, возникающую при решении двух совсем разных вопросов, нуждающихся не только в разных наименованиях, но и в различных подходах.

Но оставим на время это темное дело в покое. Достаточно отметить, что «идея» — термин из арсенала психологии, а психология, как всякая частная наука, имеет подчиненный статус. Истинность ее положений справедлива по отношению к той точке зрения, которая эту науку конституирует и имеет значение в пределах данной науки. Так, когда психология называет

что-то «идеей», это не самое существенное и непреложное из того, что можно сказать о данной вещи. Единственная точка зрения, которую нельзя считать ни частной, ни относительной, — точка зрения самой жизни; ведь все прочие точки зрения она в себя включает, они неизбежно частные случаи от нее. Таким образом, как жизненный феномен «верование» ничем не походит на осеменяющую нас «идею»: функция идеи в устройстве нашего бытия совершенно иная, — в определенном смысле это антагонистическая функция. Какое значение в сравнении с этим имеет то обстоятельство, что в рамках психологии и те и другие называются «идеями», а не чувствами, побуждениями и т. д.?

Итак, оставим термин «идея» для обозначения плодов интеллектуальной деятельности. Совсем другое дело — верования. К ним не приходят посредством умственной работы, но они уже заблаговременно действуют внутри нас, когда мы еще только принимаемся размышлять о чем-либо. Потому-то обыкновенно мы их не формулируем, довольствуясь отсылками к ним, как обычно поступают со всем тем, что не подлежит обсуждению и обоснованию, ибо есть сама данность. Напротив, теории, самые что ни на есть правдоподобные, существуют для нас, только пока мы о них размышляем, — оттого они и нуждаются в развернутых формулировках.

Из сказанного со всей очевидностью следует, что то, о чем мы намереваемся подумать, *ipso facto*<sup>2</sup> оказывается для нас проблематично и по сравнению с истинными верованиями занимает в нашей жизни второстепенное место. Ведь об истинных верованиях мы не думаем ни сейчас, ни потом — наши отношения с ними гораздо прочнее: они при нас непрерывно, всегда.

Именно потому так важно подчеркнуть существенную разницу между «мыслить о чем-то» и «полагаться на что-то», что их противостояние проливает свет на устройство человеческой жизни. Интеллектуализм, столько лет властвовавший над философией, препятствовал пониманию этого, более того, он извратил соотносительный смысл обоих терминов. А дело вот в чем.

Проанализируйте, читатель, любой свой поступок, самый с виду немудреный. Например, вы у себя дома — и вдруг почему-то решаете выйти на улицу.

О чем же, собственно говоря, вы размышляете, совершая это действие, притом что слово «мысль» понимается нами весьма широко, как ясное осознание чего-либо? Вы отдали себе отчет в своем намерении, в том, что вы открыли дверь и спустились по лестнице. Все это в лучшем случае, и, однако, как бы вы ни старались, вам нигде не удастся обнаружить следов мысли, в которой бы констатировалось наличие улицы. Ни на один миг вы не зададитесь вопросом: а существует ли улица или, может быть, ее нет? Почему? Не станете же вы отрицать, что, для того чтобы выйти на улицу, насущно важно, чтобы улица существовала? Строго говоря, это самое важное, именно это и предполагает все остальное. Но как раз этим важным вопросом вы не задавались ни для того, чтобы ответить на него утвердительно или отрицательно, ни для того, чтобы усомниться в нем, — вы не думали об этом. Значит ли это, что наличие или отсутствие улицы не влияет на ваше поведение? Разумеется, нет. В этом легко удостовериться, представив, что произойдет, когда вы, отворив дверь своего дома, обнаружите, что улица исчезла, земля кончается возле порога и далее разверзается пропасть. Вот тогда вас, несомненно, охватит изумление. Как так? Отчего ее нет? Но мы ведь уже установили, что вы не думали о том, есть ли она, что таким вопросом вы не задавались. Изумление делает очевидным, до какой степени наличие улицы предопределяло ваше поведение, до какой степени вы рассчитывали на то, что она есть, располагали ею, хотя и не думали о ней, и, более того, именно потому, что не думали о ней.

Психолог скажет вам, что, поскольку речь идет о привычной мысли, мы не отдаем себе в ней отчета, или примется толковать о подсознании и т. д. Все эти доводы, сами по себе тоже сомнительные, к предмету разговора никакого отношения не имеют. Ведь то, что предопределяет наше поведение, само условие нашего действия никогда ясно и обособленно не обдумывается. Мы не осознаем его, условие действия пребывает в нас как скрытая предпосылка сознания или мысли. И вот это вторжение в нашу жизнь без нашего ведома, поскольку мы об этом не задумываемся, я и называю «располагать чем-то». И именно так ведут себя верования.

Я уже говорил о том, что интеллектуализм извращает смысл терминов. Сейчас смысл моего обвинения становится ясным. Интеллектуализм тяготеет к тому, чтобы считать самым эффективным в жизни сознательное начало. Ныне мы убеждаемся в противоположном — в том, что больше всего влияют на наше поведение скрытые основания, на которых покоится интеллектуальная деятельность, все то, чем мы располагаем и о чем именно по этой причине не думаем.

Итак, вы уже догадались о серьезной ошибке тех, кто, желая составить представление о жизни человека или эпохи, пытается судить о них по сумме идей данного времени, иными словами, по мыслям, не проникая глубже, в слой верований, всего того, что обычно не выражается, того, чем человек располагает. Но составить перечень того, чем человек располагает, — вот это действительно означало бы реконструировать историю, осветить тайники жизни.

## II

Смута наших времен. — Верим в разум, но не в его идеи. — Наука, почти поэзия.

Подвожу итог: итак, стараясь определить, что собой представляют идеи какого-либо человека или какой-либо эпохи, мы обычно путаем две совершенно различные вещи — верования человека и посещающие его мысли. Строго говоря, только последние могут называться «идеями».

Верования — основа нашей жизни, это та почва, на которой жизнь осуществляется, они ставят нас перед тем, что есть сама реальность. Всякое поведение, включая интеллектуальное, зависит от того, какова система наших истинных верований. В верованиях мы «живем, в них движемся и являемся ими». А потому у нас нет обыкновения осознавать их, мы о них не думаем, но они скрыто обуславливают все, что мы делаем и думаем. Когда мы по-настоящему верим во что-то, у нас нет никакой «идеи», мы просто полагаемся на это, как на нечто само собой разумеющееся.

Напротив, идеи или мысли, которые у нас имеются на тот или иной счет, будь они собственными или



приобретенными, не обладают в нашей жизни статусом реальности. Они существуют как мысли, и только как мысли. А это означает, что вся «интеллектуальная жизнь» вторична по отношению к нашей реальной или аутентичной жизни и представляет внутри нее только воображаемое или виртуальное измерение. Но тогда, спрашивается, в чем же истинность идей и теорий? На это следует ответить так: истинность или ложность идей — это вопрос «внутренней политики» воображаемого мира наших идей. Некая идея истинна, когда она соответствует нашей идее или представлению о реальности. Но *наша идея* о реальности не есть *наша реальность*. Ибо реальность состоит из всего того, на что мы в жизни действительно полагаемся. Меж тем о большей части того, на что мы действительно полагаемся, у нас нет ни малейшего представления, ни *малейшей идеи*, а если таковая в результате акта умственного усилия возникает, то это ничего не меняет, поскольку, будучи идеей, она *реальностью не является* и, напротив, в той мере, в какой она не только идея, — она осознанное верование.

И вероятно, нет у нашего времени более неотложной задачи, чем разобраться в вопросе о роли интеллектуального начала в жизни. Бывают эпохи смятения умов. И наша эпоха как раз из таких. И все же каждое время недоумевает на свой лад и по собственным причинам. Нынешнее великое смятение умов взшло на том, что после нескольких веков обильного интеллектуального урожая, веков пристального внимания к интеллекту, человек перестал *понимать*, что ему делать с идеями. Человек почувствовал, что с идеями происходит что-то не то, что их роль в нашей жизни отличается от той, которая им приписывалась в прежние времена, но он не может понять, в чем состоит истинное назначение идей.

Именно поэтому прежде всего очень важно приучить себя тщательно отделять «интеллектуальную жизнь», которая, конечно, не жизнь, от жизни проживаемой, реальной, которая есть мы. Осуществив эту процедуру, и осуществив ее добросовестно, следует задаться еще двумя вопросами: какова взаимосвязь идей и верований и откуда берутся и как образуются верования?

Выше я уже говорил, что именовать без разбора идеями как собственно верования, так и приходящие нам в голову мысли — значит совершать ошибку. Сейчас мне хочется добавить, что не меньшую ошибку совершают, когда говорят о верованиях, убеждениях и т. д., меж тем как речь идет об идеях. Поистине это ошибка называть верованием любую завязь, из которой рождается умственная конструкция. Возьмем крайний случай — базирующееся на очевидности строгое научное мышление. И даже здесь не стоит всерьез говорить о верованиях. Очевидное, каким бы очевидным оно ни было, для нас не реальность, мы в него не верим. Наш разум не может не признать очевидное истиной, разум автоматически, непроизвольно приемлет очевидность. Прошу понять меня правильно, это приятие, это признание истины означает лишь одно: начав размышлять о чем-либо, мы не допускаем в самих себе никакой мысли, отличной от того, что нам кажется очевидным. Но в том-то и дело: мысленное согласие имеет своим условием тот факт, что мы начинаем размышлять на эту тему, что нам хочется подумать. Это ясно указывает на принципиальную ирреальность «интеллектуальной жизни».

Приятие определенной мысли, повторяю, неизбежно, но, коль скоро в нашей власти думать об этом или не думать, это столь неизбежное приятие, которое вроде бы навязано нам как самая неотвратимая реальность, оказывается зависящим от нашей воли и *ipso facto* перестает быть для нас реальностью. Потому что реальность — это именно то, на что, хотим мы того или нет, мы полагаемся. Реальность есть «неволение», не то, что мы полагаем, но то, с чем сталкиваемся.

Кроме того, человек ясно сознает, что интеллект имеет дело только с тем, что вызывает сомнения, что истинность идей живет за счет их проблематичности. Истинность идеи заключается в доказательстве, которым мы ее обосновываем. Идею нужна критика, как легким кислород, и поддерживается она и подтверждается другими идеями, которые в свой черед цепляются еще за что-то, образуя целое или систему. Так создается особый мир, отдельный от реального, состоящий исключительно из идей, творцом которого человек

себя сознает, ответственность за который он чувствует. Поэтому основательность самой что ни на есть основательной идеи сводится к тому, насколько основательно она увязывается со всеми прочими идеями. Не больше, но и не меньше. И если что и невозможно, так это ставить на идее, как на золотой монете, пробу, предлагая ее в качестве истины в последней инстанции. Высшая истина — это истина очевидности, но значение очевидности, в свою очередь, есть теория в чистом виде, идея, умственная комбинация.

Иными словами, между нами и нашими идеями лежит непреодолимое пространство, то самое, что отделяет реальное от воображаемого. Напротив, с нашими верованиями мы неразрывно слиты. Поэтому можно сказать, что мы — это они. По отношению к концепциям мы ощущаем известную, большую или меньшую, степень независимости. Каким бы значительным ни было их влияние на нашу жизнь, мы всегда в состоянии отстраниться или отказаться от них. Более того, нам очень нелегко вести себя согласно тому, что мы думаем, иными словами, принимать собственные мысли достаточно всерьез. Из этого становится ясным, что мы в них не верим, — мы словно чувствуем, что предаваться безоглядно идеям рискованно, рискованно вести себя с ними так, как мы ведем себя с верованиями. В противном случае следование убеждениям никто не расценивал бы как нечто героическое.

Тем не менее нельзя отрицать, что мы считаем нормальным руководствоваться в жизни «научными истинами». **Вовсе не расценивая** свое поведение как героическое, мы делаем прививки, привычно пользуемся разного рода небезопасными приспособлениями, чья надежность, строго говоря, гарантирована не более, чем надежность науки. Объясняется это просто и, кстати, проливает свет на некоторые трудные моменты, с которыми читатель столкнулся в самом начале исследования. Стоит только вспомнить, что главным среди прочих верований современного человека является его вера в «разум», во всеисилие интеллекта. Сейчас мы не вдаемся в детали вопроса о том, какие изменения претерпело это верование за последние годы. **Какими бы ни были** перемены, бесспорно, однако,

что оно продолжает скрыто существовать, иначе говоря, человек не перестает уповать на действенность интеллекта как на реальность — одну из тех реальностей, что составляют жизнь. И все же будем осторожны и отметим, что одно дело верить в разум и другое — верить в рожденные разумом идеи. Ни в одну из таких идей не верят непосредственно. Наше верование относится к тому, что именуется интеллектом вообще, но это верование вовсе не есть идея интеллекта. Достаточно сравнить определенность веры в разум с имеющейся почти у всех неопределенной идеей разума. Кроме того, разум непрестанно исправляет свои концепции, вчерашнюю истину сменяет сегодняшняя, так что если бы наша вера в интеллект воплощалась в непосредственной вере в конкретные идеи, смена последних неизбежно означала бы утрату веры в интеллект. Но ведь происходит как раз обратное. Наша вера в интеллект пребывает неизменной, ее не колеблют самые скандальные теоретические открытия, включая глубокие изменения в самой концепции разума как таковой. Несомненно, смена теорий повлияла на формы, в которых исповедуется эта вера, но сама вера осталась.

Вот прекрасный пример того, что действительно должно интересовать историю, если она всерьез намеревается стать наукой о человеке. Вместо того чтобы «создавать историю», то есть логизировать идеи разума от Декарта до наших дней, следовало бы попытаться точнее определить, какой именно была вера в разум в те или иные времена и каковы были последствия этой веры для жизни. Потому что совершенно очевидно, что перипетии жизненной драмы человека, уверенного в существовании всемогущего и всеблагого Бога, и перипетии жизненной драмы человека, уверенного в его отсутствии, различны. Точно так же, хотя и в меньшей степени, будут различаться жизни того, кто верит в абсолютную способность разума познать действительность, как верили в конце XVII века во Франции, и того, кто на манер позитивистов 1860 года верит, что разум есть относительное знание<sup>3</sup>.

Такое исследование позволило бы со всей ясностью увидеть изменения, которые претерпела за последнее двадцатилетие наша вера в разум, и это пролило бы

неожиданный свет на многие, если не на все, творящиеся с нами странности.

Но сейчас меня больше всего заботит, чтобы читатель понял, каковы наши взаимоотношения с идеями, с миром интеллекта. В идеи мы не верим: то, что предлагают нам мысли и концепции, для нас не реальность, но только... идеи.

И еще одно. Читателю не разобраться в том, что же это такое, что предстает нам только как идея, а не реальность, если я не призову его поразмыслить о «фантазии и воображении». Но ведь мир фантазии и воображения — это поэзия. Я не уйду в сторону, напротив, именно здесь все и сосредоточивается. Для того чтобы должным образом разобраться с идеями, осознать их величайшее значение в нашей жизни, надо отважиться теснее, чем прежде, сблизить науку и поэзию. Я бы даже сказал — если кому-то после всего того, что я наговорил, еще хочется меня слушать, — что следует согласиться с тем, что наука гораздо ближе к поэзии, чем к действительности, что ее роль в общем устройстве жизни очень схожа с ролью искусства. Нет никакого сомнения в том, что по сравнению с литературой наука кажется самой что ни на есть реальностью. Но именно в сравнении с истинной реальностью является то общее, что есть у науки с литературой, фантазией, умственным построением, миром воображения.

### III

Сомнение и верование. — «Пучина сомнений». — Место идей.

Человеку свойственно веровать, и можно сказать, что самый глубинный слой нашей жизни, слой, поддерживающий и несущий на себе все прочее, образуется посредством верований. Вот та твердая почва, на которой мы трудимся в поте лица. (Между прочим, метафора «твердь» ведет происхождение от одного из самых базовых верований, без которого мы не смогли бы существовать: я имею в виду верование в то, что, несмотря на случающиеся время от времени землетрясения, почва твердая. Вообразите, что последует, если завтра почему-либо это верование нас покинет. Про-

гноз метаморфоз, которые произойдут в связи с такой переменной в жизни,— вот превосходный материал для введения в историческое мышление.)

И, однако, в этой фундаментальной области наших верований то здесь, то там, точно люки, зияют провалы—провалы сомнений. Сейчас пришло время сказать, что сомнение, сомнение не методического или интеллектуального свойства, подлинное сомнение,— это способ существования верования, в общем устройстве жизни оно принадлежит тому же уровню, что и верования. В сомнениях тоже *пребывают*. С той оговоркой, что это *тяжкое* пребывание. В сомнениях пребывают как в пропасти,— иными словами, падая. Ибо это отрицание стабильности. Мы внезапно ощущаем, что почва уходит из-под ног, и кажется, что мы падаем в пустоту, что ухватиться не за что и жить нечем. Словно сама смерть вторгается в нашу жизнь, словно при нас зачеркивают наше собственное существование. Тем не менее у сомнения и верования имеется общая черта: в сомнениях и верованиях «*пребывается*», мы не полагаем сомнение, не задаемся им. Сомнение вовсе не идея, которую можно обдумать, а можно и не думать о ней, можно отстаивать, критиковать, формулировать, а можно этого и не делать,— нет, мы и есть оно. Не считите за парадокс, но мне представляется очень затруднительной задачей описать, что такое подлинное сомнение, и остается только сказать, что мы верим нашему сомнению. Если бы это было не так, если бы мы сомневались в собственном сомнении, оно оказалось бы вполне безобидной вещью. Но самое страшное в том и заключается, что оно живет и действует по тем же законам, что и верование, принадлежит тому же уровню. Таким образом, различие между верой и сомнением состоит не в том, чтобы верить или не верить. Сомнение— это не «не верить» по отношению к «верить» и также это «не верить в то, что это не так» по отношению к «верить в то, что это так». Отличительный признак сомнения в том, что в него веруется. Вера полагает Бога существующим или несуществующим. Она *помещает нас* в ситуацию утверждения или отрицания, в обоих случаях однозначную, и потому, находясь в ней, мы не теряем ощущения стабильности.

Больше всего нам мешает толком разобраться с ролью сомнения в нашей жизни подозрение, что оно не обращает нас лицом к реальности. Эта ошибка проистекает из непонимания природы верования и сомнения. Как было бы удобно: усомнишься в чем-нибудь — и оно тотчас перестает быть реальным. Но такого не бывает, — сомнение ввергает нас в сферу сомнительного, в реальность не менее очевидную, нежели рожденная верованием, но только многозначную, двусмысленную, непостоянную, сталкиваясь с которой мы не знаем, ни что думать, ни что делать. Сомнение в итоге оказывается пребыванием в нестабильности как таковой, это жизнь в миг землетрясения, землетрясения постоянного и неизбежного.

На эти мгновения, да и вообще на многое в человеческой жизни, самый яркий свет проливает не научная мысль, а язык повседневности. Мыслители, как это ни странно, всегда пренебрегали этой существеннейшей реальностью, они просто отворачивались от нее. И напротив, непрофессиональный мыслитель, больше прислушивавшийся к тому, что для него суть важно, пристальнее вглядывавшийся в собственное существование, оставил в просторечии следы своих прозрений. Мы слишком часто забываем, что язык сам по себе мысль, доктрина. Используя его в качестве инструмента для самых сложных теоретических комбинаций, мы не принимаем всерьез изначальной идеологии, которой он, язык, является. Когда мы наугад, не очень заботясь о выражении, используем уже готовые языковые формулы и внимаем тому, что они говорят нам по собственному усмотрению, нас поражает точность и пронизательность, с какой они открывают реальность.

Все выражения повседневного языка, имеющие отношение к сомнительному, свидетельствуют, что человек ощущает сомнение как нетвердость, нестабильность. Сомнительное представляет собой текучую реальность, в которой человек не может сыскать опоры и падает. Отсюда: «пребывать в пучине сомнений» — *контрапункт* к уже упоминавшейся метафоре «твердь». Образ сомнения передается в языке как флюктуация, колебание, прилив и отлив. И так оно и есть, мир сомнительного — морской пейзаж, вызывающий предчувствие кораблекрушения. Сомнение, представ-

ленное как волновое колебание, позволяет нам осознать, до какой степени оно является верованием, насколько оно под пару верованию. Ведь сомневаться — значит пребывать разом в двух антагонистических верованиях, соперничающих между собой, отталкивающих нас от одного к другому, выбивая из-под ног почву. В «сомневаться», «раздваиваться» ясно просматривается «два».

Естественная человеческая реакция на разверзающуюся в тверди его верований пропасть — постараться вынырнуть из «пучины сомнений». Но что для этого надо делать? Ведь для области сомнительного как раз и характерно, что мы не знаем, что делать. Что можно поделывать, если то, что с нами происходит, заключается именно в том, что мы не знаем, что делать, потому что мир — в данном случае какая-то его часть — предстает двусмысленным? С этим ничего не сделаешь. В такой ситуации человек начинает заниматься странным делом, которое и на дело-то почти не похоже: человек принимается думать. Думать о какой-либо вещи — это самое малое из того, что можно с этой вещью сделать. Это даже не значит прикоснуться к ней. И шевелиться для этого тоже не нужно. И все же, когда все вокруг рушится, у нас остается возможность поразмышлять над тем, что рушится. Интеллект — это самое доступное человеку орудие. Он всегда под рукой. Пока человек верит, он не склонен им пользоваться, потому что интеллектуальное усилие тягостно. Но, впав в сомнения, человек хватается за интеллект как за спасательный круг.

Прорехи в наших верованиях — вот те бреши, куда вторгаются идеи. Ведь назначение идей состоит в том, чтобы заменить нестабильный, двусмысленный мир на мир, в котором нет места двусмысленности. Как это достигается? С помощью воображения, изобретения миров. Идея — это воображение. Человеку не дано никакого заранее предопределенного мира. Ему даны только радости и горести жизни. Влекомый ими человек должен изобрести мир. Большую часть самого себя человек наследует от предшествующих поколений и поступает в жизни как сложившаяся система верований. Но каждому человеку приходится на свой страх и риск управляться с сомнительным, со всем тем, что



стоит под вопросом. С этой целью он выстраивает воображаемые миры и проектирует свое в них поведение. Среди этих миров один кажется ему *в идее* наиболее прочным и устойчивым, и человек называет этот мир истиной или правдой. Но заметьте: истинное или даже *научно* истинное есть не что иное, как частный случай фантастического. Бывают точные фантазии. Более того, быть точным может только фантастическое. И нет иного способа хорошенько понять человека, как только принять к сведению, что у математики одни корни с поэзией, что и та и другая связаны с даром воображения.

---

## Глава вторая

### ВНУТРЕННИЕ МИРЫ

---

#### I

Чудачества философа. — «Rappe»<sup>4</sup> автомобиля и история. — Снова «идеи и верования».

А сейчас надо сообразить, в каком направлении нам двигаться, чтобы разобраться, откуда произрастает корень зла, причина нынешних тревог и бед, разобраться в том, как получилось, что после нескольких веков непрерывного и плодотворного интеллектуального творчества и связанных с ним великих упований наступило время, когда человек перестал понимать, как ему быть с идеями. С маху отбросить их человек не осмеливается, в глубине души он все еще верит, что интеллектуальная сила — нечто чудесное. Но в то же самое время у него складывается впечатление, что роль и место интеллектуального начала в человеческой жизни не те, что отводились ему на протяжении последних трехсот лет. Но какова его нынешняя роль? Этого человек не знает.

Когда тревоги и беды нашего времени являются нам во всей своей неумолимой данности, говорить о том, что они происходят от чего-то сугубо абстракт-

ного и духовного, может показаться чудачеством. Что общего у какого-то духовного феномена и переживаемых нами ныне ужасного экономического кризиса, войны, убийств, тревог, отчаяния? Никакого сходства, даже самого отдаленного. У меня на этот счет два соображения; первое: я еще никогда не видал, чтобы корень цветка походил на сам цветок и на плод. И, может статься, это удел всякой причины — ничем не походить на свое следствие. Считать обратное — ошибка, свойственная магическим воззрениям на мир: *similia similibus*<sup>5</sup>. Во-вторых: кое-какие нелепости имеют право на существование, и высказывать их вслух — дело философа. Платон, во всяком случае, без обиняков заявляет, что на философа возложена миссия чудака (см. диалог «Парменид»). Не подумайте, что быть чудаком — легко. Для этого потребна храбрость, на которую обычно оказывались неспособны как великие воители, так и ярые революционеры. И те и другие обыкновенно отличались немалым тщеславием, но у них мурашки по коже шли, как только речь заходила о такой малости, как стать посмешищем. Вот и приходится человечеству занимать храбрости у философов.

Но может ли обойтись человек без той последней полномочной и полновластной инстанции, чью неумолимую власть он над собой ощущает? Этой инстанции как верховному судье поверяет он сомнения, обращается с жалобами. На протяжении последних лет такой последней инстанцией были идеи или то, что принято называть «разумом». Ныне эта ясная вера в разум поколеблена, она замутилась, а так как именно на ней держится вся наша жизнь, то и получается, что мы не можем ни существовать, ни сосуществовать. И нигде не видно никакой другой веры, которая могла бы заменить ее. А потому и существование наше кажется неукорененным — отсюда ощущение того, что мы падаем, падаем в бездонную пропасть. Мы судорожно машем руками, не находя, за что бы зацепиться. Но бывает ли, чтобы вера умирала по иной причине, нежели рождение другой веры? И можно ли осознать ошибку, еще не утвердившись на почве внезапно открывшейся новой истины? Так вот, речь, стало быть, идет не о смерти веры в разум, а о ее болезни. Постараемся найти лекарство.

Вспомните, читатель, разразившуюся в вашей душе маленькую драму: вы едете в автомобиле (в устройстве машин вы ничего не смыслите) и вдруг — «раппе». Акт первый: по отношению к поездке случившееся носит абсолютный характер — дальше ехать нельзя. Машина не притормозила, не приостановилась — она остановилась совсем и окончательно. А поскольку вы не разбираетесь в устройстве автомобиля, он представляется вам каким-то неделимым целым. И поэтому, если в нем что-то ломается, — ломается все. Так что на абсолютную остановку автомобиля несведущий человек реагирует определенным образом — его ум начинает искать абсолютную причину, и всякая «раппе» кажется ему окончательной и непоправимой. Отчаяние, воздетые руки: «Теперь придется здесь заночевать!» Акт второй: шофер с невозмутимым видом подходит к двигателю. Подкручивает одну гайку, другую. Потом снова садится за руль. Автомобиль победно трогается с места, словно возродившись. Ликование. Спасение. Акт третий: радость чуть-чуть омрачена подспудным неприятным ощущением, чем-то вроде легкого смущения. Нам представляется, что первая реакция отчаяния была нелепой, бездумной, ребяческой. Как же это мы не подумали о том, что машина состоит из разных частей и неполадка в любой из них может привести к остановке автомобиля. Мы начинаем отдавать себе отчет в том, что абсолютный факт остановки необязательно предполагает абсолютную причину и что может быть достаточно ерундовой починки. Короче говоря, нам стыдно за свою невыдержанность, мы преисполняемся уважения к шоферу — человеку, который знает свое дело.

А вот с серьезной «раппе» в исторической нашей жизни мы пока находимся в первом акте. Ведь с коллективными проблемами и общественным механизмом все обстоит много сложнее: шофер уже не может так же невозмутимо и уверенно подкручивать гайки, если не рассчитывает на доверие и уважение тех, кого везет, если не думает, что пассажиры верят, что он «знает свое дело». Иными словами, третий акт должен идти прежде первого, а это задачка не из простых. К тому же разболтавшихся гаек полным-полно и все они в разных местах. Ну да, никуда не денешься.

Главное, чтобы все добросовестно, не устраивая шумихи, делали свое дело. Вот и я здесь с вами словно прилип к мотору и как проклятый копаюсь в нем.

А теперь пора возвратиться к различению верований и случающихся у нас идей. Верования — это все те вещи, на которые мы полностью полагаемся, полагаемся не задумываясь. И только потому, что мы пребываем в уверенности, что они существуют, что вещи таковы, какими мы их считаем, мы не задаемся на их счет никакими вопросами, — мы действуем автоматически, полагаясь на эти вещи. Например, идя по улице, мы не предпринимаем попытки пройти сквозь стену, мы автоматически стараемся со стенами не сталкиваться, хотя никакой отчетливой идеи — стены непроницаемы — у нас при этом не возникает. И в каждом миге нашей жизни полно таких верований. Но бывают случаи, когда такой уверенности нет, — тогда мы начинаем сомневаться, так это или не так, а если не так, то как. Единственный выход из этой ситуации — *составить себе* понятие о вещах, в которых мы сомневаемся. Таким образом, можно сказать, что идеи — это «вещи», которые мы сознательно создаем, вырабатываем именно потому, что *не верим в них*. Полагаю, это самая исчерпывающая и точная постановка великого вопроса о причудливой и деликатной роли идей в нашей жизни. Обратите внимание на то, что под именем идеи я объединяю все: обиходные и научные идеи, религиозные и любые другие. Потому что полной и истинной реальностью для нас является лишь то, во что мы верим. Меж тем идеи рождаются из сомнений, они рождаются там, откуда ушли верования, поэтому мир наших идей — это не полная истинная реальность. Что же он такое? Пока что не премину отметить, что идеи напоминают костыли: они требуются в тех случаях, когда захромало или сокрушилось верование.

Сейчас неуместно задаваться вопросом о происхождении верований, о том, откуда они берутся, — ведь для этого надо хорошо понять, что такое идея. Поэтому лучше всего ограничиться констатацией того неопровержимого факта, что нас составляют верования — откуда бы они ни брались — и идеи, что первые образуют наш реальный мир; что же касается идей... мы толком не знаем, что они такое.

## II

Человеческая неблагодарность и нагая реальность.

Неблагодарность — самый тяжкий из людских пороков. Я потому так уверенно говорю «самый», что сущность человека заключается в его истории и, стало быть, всякое пренебрежение историей самоубийственно. Неблагодарный не помнит, что большая часть того, что у него есть, создана не им, что она досталась ему в дар от других — тех, кто творил и приобретал. Забывая об этом, человек утрачивает понимание истинного назначения того, что у него есть. Он верит, что наделен этими дарами от природы и что они, как природа, несокрушимы и вечны. Поэтому человек весьма неумело распоряжается доставшимся ему наследством и мало-помалу утрачивает обретенное. Сейчас это становится особенно заметно. Современный человек не вполне понимает, что почти все, чем он сегодня обладает и что позволяет ему как-то управляться с жизнью, — всем этим он обязан прошлому, но это значит, что человек должен быть предельно внимательным, деликатным и проницательным в обращении с прошлым — ведь, оно, можно сказать, является нам в нашем наследии. Беспамятство, безразличие к прошлому приводит — и мы свидетели этому — к возвращению варварства.

Но сейчас меня не интересуют крайние и, стало быть, преходящие формы неблагодарности. Важнее, мне кажется, исследовать обычную степень неизменно присущей человеку неблагодарности, которая мешает ему распознать собственный удел. А так как именно в том, чтобы распознать самого себя, понять, что ты есть и что есть окружающая тебя истинная и первозаданная реальность, и состоит философия, следует признать: неблагодарность порождает еще и удивительную философскую слепоту.

На вопрос, что это такое, по чему мы ходим, всякий вам тотчас ответит: это Земля. Словом «Земля» мы называем звезду определенной формы и размеров, иначе говоря, некую массу регулярно вращающейся вокруг солнца космической материи, в надежности которой мы твердо уверены. И эта уверенность, в которой мы пребываем, есть наша реальность — мы просто

полагаемся на нее, никакими вопросами в повседневной жизни на ее счет не задаваясь. Но вот ведь в чем дело: если тот же вопрос задать человеку, жившему в VI веке до Р. Х., он бы ответил совсем по-другому. Земля была для него богиней, богиней-матерью, Деметрой<sup>6</sup>. Не сгустком материи, а своевольной и капризной божественной силой. Но из этого следует, что Земля как истинная и первожденная реальность не является ни тем, ни другим, что Земля-звезда и Земля-богиня вовсе не реальность, а две идеи, и, если угодно, одна истинная, а другая ложная, и обе ценой немалых усилий были в один прекрасный день изобретены людьми. Таким образом, тем, что есть для нас Земля, мы *обязаны* не Земле, а человеку, множеству наших предшественников. К тому же истинность этой реальности зависит от целого ряда сложных соображений, так что в итоге можно сказать, что это проблематичная и не безусловная реальность.

Аналогичные замечания можно было бы сделать по поводу любой вещи, а это значит, что реальность, в которой, как нам кажется, мы живем, на которую полагаемся, соотнося с ней все наши переживания и чаяния,— плод усилий других людей, а не истинная и первожденная реальность. Чтобы повстречаться с *нагой* реальностью, с реальностью как она есть, нам бы пришлось совлечь с нее все нынешние и прошлые верования, которые суть не что иное, как человеческие толкования всего, с чем человек встречался в себе и вокруг себя. До всякого истолкования Земля даже не есть какая-то «вещь» — это имеющая очертания фигура бытия, способ как-то себя вести, выработанный умом для объяснения этой первожденной реальности.

Не будь мы такими неблагодарными, мы бы сообразили, что все то, что есть для нас Земля как реальность, которая снабжает нас навыками поведения, научает должным образом себя вести, добиваться стабильности, избавляться от непрерывного страха,— все это плод усилий и изобретательности других, и мы им *обязаны*. Без них наши отношения с Землей и со всем, что нас окружает, напоминали бы отношения раздавленного ужасом человека первого дня творения. Мы — наследники усилий, облекшихся в форму верований, которые и составляют проживаемый нами ныне капи-

тал. Не за горами время, когда Запад очнется от охватившего его в XVIII веке угара, и мы еще вспомним ту великую и простую истину, что человек прежде всего и больше всего наследник. И именно это, а не что-либо другое коренным образом отличает его от животного. Но осознать себя наследником — значит обрести историческое сознание.

Истинная реальность Земли не имеет очертаний, не имеет способа бытия — это загадка в чистом виде. Вот на какой почве приходится стоять, и нет никакой уверенности, что в следующий миг эта почва не уйдет у нас из-под ног. Земля — это то, что помогает убежать от опасности, и одновременно то, что в виде «расстояния» разлучает нас с детьми или возлюбленной, что иногда ощущается как тягостный подъем на гору, а иногда — как упоительный спуск с горы. Земля сама по себе, очищенная от идей, которые по ее адресу человек наизобретал, в итоге не является никакой «вещью», но только незавершенным набором открывающихся нам возможностей и невозможностей.

Именно в этом смысле я и говорю, что истинная и перводанная реальность сама по себе не имеет очертаний. Поэтому нельзя называть ее «миром». Такова загадка, заданная нашей жизни. Жить — значит безоглядно вовлекаться в загадочное. На эту изначальную и предшествующую интеллекту загадку человек отвечает приведением в действие интеллектуального аппарата, который по преимуществу есть воображение. И тогда создаются математический, физический, религиозный, нравственный, политический и поэтический миры, и они — действительно «миры», потому что у них есть очертания, порядок, сообразность. Воображаемые миры соотносятся с загадкой истинной реальности и приемлются нами в той мере, в какой кажутся подходящими, максимально совпадающими с реальностью, но, строго говоря, никогда с ней самой не смешивающимися. В каких-то местах соответствие так велико, что частичное смешение возможно — мы еще увидим, к каким последствиям это приводит, — но коль скоро случаи полного совпадения нельзя отрывать от целого, меж тем как в других местах совпадение не столь совершенно, то и миры в итоге оказываются такими, какие они есть, воображаемыми мирами,

мирами, существующими только волей и милостью нашей, то есть «внутренними мирами». Поэтому мы можем говорить, что они «наши». И как у математика в качестве математика есть *свой* мир, у физика — свой, так и у каждого из нас он тоже свой.

А если все именно так, — не правда ли, это поразительно? Ведь оказывается, что на истинную, загадочную и потому страшную реальность (чисто интеллектуальная и, следовательно, ирреальная задача никогда не покажется страшной, меж тем как реальность загадочная как таковая — это воплощенный ужас), итак, на истинную, загадочную и ужасную реальность человек отзывается созиданием в себе воображаемого мира. Иными словами, он на время уходит от реальности в свой внутренний мир и живет в нем, живет, разумеется, в воображении. А животное этого сделать не может. Животное привязано к сиюминутной реальности, оно всегда «вне себя». Шелер в своем «Месте человека в космосе» не вполне разобрался в вопросе, хотя и пишет об этом. Животное должно всегда быть «вне себя» по тому простому соображению, что «внутри себя», «*chez soi*», у него нет, у него нет некоей интимной области, куда можно скрыться, спрятаться от реальности. У животного нет внутреннего мира, потому что у него нет воображения. То, что мы именуем областью интимного, есть не что иное, как воображаемый мир, мир наших идей. И это движение, благодаря которому мы на несколько мгновений отворачиваемся от реальности, с тем чтобы обратиться к нашим идеям, — это специфически человеческое свойство и называется «уходить в себя». Из этого погружения в себя человек выходит и возвращается к реальности, но отныне он смотрит на нее словно с помощью оптического прибора, смотрит из глубин своего внутреннего мира, из своих идей, часть которых отлилась в верования. И это и есть то удивительное, о чем я говорил прежде: человек ведет двойное существование, пребывая и в загадочном мире реальности, и в ясном мире идей, которые пришли ему в голову. И вот потому это второе существование — «воображаемое». Однако, обратите внимание, воображаемое существование входит в абсолютную реальность человека.



## III

## Наука как поэзия.—Треугольник и Гамлет.—Сокровище ошибок.

Итак, мы установили: то, что обычно называют реальным или «внешним» миром, не есть нагая, истинная и первозданная реальность, но данное человеком истолкование реальности, стало быть, идея. Эта идея укрепились и переросла в верование. Верить в идею означает считать ее реальностью, не рассматривать ее как идею. Ясно, однако, что верования зарождались как что-то, что случайно пришло нам в голову, не более того, как идеи *sensus stricto*<sup>7</sup>. В один прекрасный день они возникли как плод воображения человека «ушедшего в себя», отвернувшегося на некоторое время от реального мира. В качестве примера одной из таких идеальных конструкций можно взять физику. Некоторые физические идеи ныне существуют в виде наших верований, но все же большая часть их для нас — наука, и только. Поэтому когда говорят о «физическом мире», мы чаще всего воспринимаем его не как реальный мир, а как мир воображаемый и внутренний.

И вот вопрос читателю: как, не употребляя пустых и ничего не говорящих выражений, со всей строгостью определить, в какой реальности пребывает физик, когда он думает об истинах своей науки? Или скажем по-другому: что есть для физика его мир, мир физики? Он для него реальность? Очевидно, нет. Его идеи кажутся ему истинными, но констатация истинности идей лишь подчеркивает их сугубо мыслительный характер. Сейчас уже нельзя, как в блаженные времена, кокетливо определять истину как соответствие мысли реальности. Термин «*adaeguatio*» неоднозначен. Если брать его в смысле «равенства», он оказывается ложным. Никогда идея не равна вещи, к которой она относится. А если термин берется в расплывчатом смысле «соответствия», то тем самым признается, что идеи не реальность, но, как раз наоборот, идеи, и только идеи. Физик очень хорошо знает, что того, о чем говорит его теория, в реальности нет.

К тому же известно, что мир физики неполон, изобилует нерешенными проблемами, которые не позволяют путать его с действительностью, как раз и за-

дающей ему задачи. Стало быть, физика для ученого не реальность, но некая воображаемая вселенная, в которой он воображаемо живет, продолжая в то же время жить истинной и первозданной реальностью своей жизни.

Итак, то, что не очень легко понять применительно к физике и науке вообще, становится понятнее, если мы посмотрим, что происходит с нами в театре или когда мы читаем роман. Читатель романа, конечно, живет реальной жизнью, но эта реальность теперь состоит в том, что он укрывается от жизни в виртуальном измерении, в фантазии, квазизжизни воображаемого мира, описываемого романистом.

Вот почему я считаю столь плодотворной концепцию, изложение которой я начал в первой главе этого исследования, а именно: что хорошо понять что-то можно только тогда, когда это что-то для нас не реальность, а идея, и, быть может, задумавшись над тем, что такое поэзия, мы отважимся взглянуть на науку *sub specie poeseos*<sup>8</sup>.

«Поэтический мир» действительно наиболее наглядный пример того, что я назвал «внутренним миром». В нем с наглой откровенностью и ясно как божий день проявляются свойства внутренних миров. Мы нисколько не сомневаемся в том, что поэтический мир — порождение воображения, наше собственное изобретение. Мы не путаем его с действительностью, и все же мы заняты предметами поэтического мира точно так, как и вещами мира внешнего; иначе говоря, коль скоро жить — это чем-то заниматься, мы проводим немало времени в поэтической вселенной, отсутствуя в реальной. Следует, кстати, признать, что никто так и не ответил толком на вопрос, зачем человеку сочинять, зачем ему тратить столько сил на создание поэтического универсума. Действительно, куда как странно. Можно подумать, человеку мало забот с реальным миром и он решил развлечься творением ирреальностей.

О поэзии мы обычно говорим без особого восторга. Считается, что поэзия — дело несерьезное, и сердито спорят с этим только поэты, но они, как известно, *genus irritabile*<sup>9</sup>. Поэтому мы с легкостью согласимся, что такая несерьезная вещь, как поэзия, — чистый вы-

мысел. Общепризнано, что у фантазии репутация городской дурочки. Но и наука, и философия — что такое они, если не фантазия? Точка в математике, треугольник в геометрии, атом в физике не были бы носителями конституирующих их точных свойств, если бы не являлись чисто умственными конструкциями. Когда мы хотим обнаружить их в реальности, иначе говоря, в мире воспринимаемом, а не воображаемом, мы вынуждены прибегать к измерениям, и тогда падает точность, превращаясь в неизбежное «немного больше или немного меньше». Но ведь... ведь то же самое происходит с поэтическим персонажем! Одно несомненно: треугольник и Гамлет имеют общее *pedigree*<sup>10</sup>. Они — фантазмагории, дети городской дурочки фантазии.

Тот факт, что у научных и поэтических идей разные задачи, а связь первых с вещами более непосредственна и серьезна, не мешает признать, что эти идеи всего лишь фантазмагории и что, несмотря на всю их серьезность, относиться к ним следует именно так, как относятся к фантазиям. Всякое иное отношение к ним окажется неправильным: если мы примем идеи за реальность, мы спутаем мир внешний и внутренний, а это отличает поведение безумцев.

Вспомните, читатель, об исходной человеческой ситуации. Чтобы жить, человеку нужно что-то делать, как-то управляться с тем, что его окружает. Но чтобы решить, что же ему со всем этим делать, человеку надо разобраться, что *это такое*. А так как первозданная реальность вовсе не торопится открывать свои секреты, у человека нет иного выхода, кроме как мобилизовать весь интеллект, главным органом которого — я на этом настаиваю — является воображение. Человек воображает некие очертания, фигуру или способ бытия реальности. Человек предполагает его таким или таким, изобретает мир или частичку этого мира. Ну в точности как романист — воображаемый мир собственного произведения. Разница в том, с какими целями это делается. Топографическая карта не менее и не более фантастична, чем пейзаж художника. Но художник пишет пейзаж вовсе не для того, чтобы он служил путеводителем путешественнику, меж тем как карта создается именно с этой целью. «Внутренний мир»

науки — это огромная карта, которую мы разрабатываем на протяжении трех с половиной веков ради того, чтобы проложить себе путь среди вещей. И получается так, как если бы мы себе сказали: «Положим, реальность такова, каковой я себе ее воображаю, и тогда лучше всего себя вести так-то и так-то. Посмотрим, что из этого выйдет». Испытание фантазий — дело рискованное. Ведь речь не об игре — на карту ставится жизнь. Но разве не безрассудно ставить нашу жизнь в зависимость от маловероятного совпадения реальности с фантазией? Конечно, безрассудно, но выбора нет. Разумеется, выбирая линию поведения, мы выбираем между одной фантазией и другой, но у нас нет выбора — воображать или не воображать. Человек обречен быть романистом. Вероятность попадания в цель сколь угодно мала, но даже и тогда это единственная возможность выжить. Риск несовпадения столь велик, что и поныне мы не знаем, в какой мере нам удалось решить задачу жизни, обрести уверенность, найти верный путь. То небольшое, чего человеку удалось достичь, стоило тысячелетий, и он ценой ошибок добился этого; иными словами, ему порядком досталось, ибо, опираясь на абсурдные фантазии, он частенько оказывался в тупиках, выбраться из которых в целостности и сохранности не представлялось возможным. Но эти ошибки — единственное, что у нас есть, единственные наши достижения. Сегодня мы, по крайней мере, знаем, что очертания созданного в прошлом воображаемого мира не есть реальность. Ошибаясь, мы постепенно сужаем круг поисков и приближаемся к цели. *Очень важно сохранить в памяти ошибки, ибо они — это история.* В сфере индивидуального существования мы называем это «жизненным опытом», и, к сожалению, в этом опыте то неудобство, что им непросто воспользоваться: человек сам должен сначала ошибиться, а потом исправить ошибку, но это «потом» иногда бывает слишком поздно. В прошлом допускались ошибки, и задача нашего времени — воспользоваться опытом этих ошибок.

## IV

## Устройство внутренних миров

Больше всего мне хочется, чтобы самый несведущий читатель не заблудился на тех опасных дорогах, по которым я отправил его бродить. Именно поэтому я по нескольку раз повторяю одно и то же, поэтому задерживаюсь на поворотных пунктах нашего пути.

\*\*\*

Обычно называют реальностью или «внешним миром» вовсе не некую свободную от всякой человеческой интерпретации первозданную реальность, но то, что мы считаем реальностью, во что верим крепкой и устойчивой верой. Все, что встречается в действительности сомнительного и недостаточного, побуждает нас строить идеи. Эти идеи образуют «внутренние миры», в которых мы живем, отлично зная, что они — наши измышления, что мы ими пользуемся, как картой местности, по которой едем. Не подумайте, что наша реакция на реальный мир сводится исключительно к конструированию научных или философских идей. Мир знания — только один из немногих внутренних миров. С ним соседствуют мир религиозный и мир поэтический, мир *sagesse*<sup>11</sup>, или «жизненного опыта».

Речь идет именно о том, чтобы немного прояснить вопрос, почему и в какой мере владеет человек этим множеством интимных миров, или, что одно и то же, почему и в какой мере человек — существо религиозное, научное, философское, поэт и мудрец или «светский человек», человек «благоразумный», по определению Грасиана<sup>12</sup>. Потому-то я и предлагаю читателю прежде всего призадуматься над тем, что все указанные миры, включая мир науки, имеют одну общую черту с поэзией, а именно — все они плод фантазии. Так называемое научное мышление не что иное, как точная фантазия. Более того, если подумать, становится очевидным, что реальность никогда не бывает точной и что точным может быть только фантастическое (точка в математике, атом, понятие вообще, художественный персонаж). Итак, фантастическое противостоит реальному; и действительно, все созданное нашими

идеями противостоит в нас тому, что мы ощущаем как саму реальность, как «внешний мир».

★ Поэтический мир представляет собой высшую степень фантастического, в сравнении с ним мир науки кажется стоящим ближе к реальности. Отлично! Но если мир науки кажется нам почти реальным в сравнении с поэтическим миром, не следует упускать из виду, что он тоже фантастичен и в сравнении с реальностью является не более чем фантазмагорией. Такое двойное наблюдение позволяет нам заключить, что разные «внутренние миры» как бы вставлены в реальный, или внешний, мир, вместе с которым они образуют некое огромное сочленение. Я хочу сказать, что один из них, например мир религиозный или мир науки, нам кажется стоящим ближе к реальности, на нем воздвигается мир «sagesse», или непосредственного жизненного опыта, и уже вокруг него располагается мир поэзии. Дело в том, что в каждом из этих миров мы живем со своей определенной дозой «серьезности» или, если угодно, напротив, со своей различной степенью иронии.

Заметив это, мы тотчас вспомним, что расположение внутренних миров не всегда было одним и тем же. Известны эпохи, когда ближе к реальности для человека стояла религия, а не наука. Был в греческой истории период, когда «истиной» для греков являлся Гомер и, следовательно, то, что именуется поэзией.

И тут возникает один важный вопрос. Я полагаю, что европейское сознание до сих пор грешит легкомысленным отношением к множественности миров, что оно никогда всерьез не утруждало себя выяснением отношений между мирами, равно как и выяснением того, что же они такое. Науки — прекрасная вещь в своих собственных границах, но, когда напрямик спрашиваешь, что же такое наука как человеческое занятие по сравнению с философией, религией, мудростью и т. д., ответ получаешь самый туманный.

✓ Очевидно, что все это: наука, философия, религия, поэзия — вещи, которые человек делает, и, как все, что делается, они делаются им зачем-то и для чего-то. Ну, это ладно, но тогда почему человек делает эти вещи по-разному?

✓ Если человек познает, если он занимается наукой или философией, то, очевидно, потому, что с некоторых

пор пребывает в сомнении по поводу важных для него вещей и стремится обрести уверенность на этот счет. Присмотримся, однако, внимательно к этой ситуации. Для начала отметим, что она не может быть исходной ситуацией, поскольку пребывать в сомнении означает, что в один прекрасный день человек в него впал. Но ведь нельзя начинать с сомнения. Усомниться может только тот, кто раньше слепо веровал. Всякий акт познания обуславливается предшествующей ситуацией. Верующего, не сомневающегося не снедает беспокойная жажда познания. Познание рождается в сомнении, и породившая его сила не исчезает. Заниматься наукой — это непрестанно упражняться в сомнении насчет провозглашаемых истин. Эти истины — знание только в той мере, в какой они противостоят сомнению. Их удел — вечный поединок на ринге, вечная схватка со скептицизмом. Этот поединок на ринге называется доказательством. Вместе с тем доказательство свидетельствует о том, что уверенность, к которой стремится ученый или философ, — вещь достаточно серьезная. Тот, кто верит, верит именно потому, что не он выковывал уверенность. Верование — это уверенность, которую мы обрели неведомо какими путями. Всякая вера дается нам, обретается нами. Ее изначальный образец — вера «отцов и дедов». Но, познавая, мы как раз утрачиваем дарованную уверенность, в которой пребывали до сих пор, и нам нужно своими собственными силами снова сотворить себе верование. А это неосуществимо, если человек не верит в то, что у него достанет на это сил.

Стоит только коснуться самых простых вещей, как становится очевидным, что познание, этот особый вид человеческой деятельности, зависит от целого ряда условий, поскольку человек никогда не начинает познавать ни с того ни с сего, вдруг. И разве не точно так же обстоят дела со всеми великими видами умственной работы человека — религией, поэзией и т. д.?

Однако, как ни странно, мыслители до сих пор не утруждали себя уточнением этих условий. В сущности, они даже не пытались исследовать взаимосвязь видов деятельности между собой. Насколько мне известно, только Дильтей достаточно широко ставит вопрос и, определяя, что такое философия, считает нужным од-

новременно сказать, что такое наука, религия и литература \*. Ведь ясно, что у них есть нечто общее. Сервантес и Шекспир дают нам представление о мире точно так же, как Аристотель и Ньютон. Это же можно сказать и о религии.

Итак, описав разнообразие сфер интеллектуальной деятельности человека — неопределенное выражение «интеллектуальная деятельность» все же дает нам достаточно оснований для противопоставления его «практическому» действию, — философы успокоились, решив, что дело сделано. Правда, некоторые добавляют к перечисленным видам деятельности миф, смутно дифференцируя его с религией, но суть дела не меняется.

Важно, однако, что все, включая Дильтея, считают эти виды деятельности конститутивными моментами человеческого бытия, человеческой жизни. И оказывается, что человеку присуща склонность к указанным видам деятельности точно так же, как ему присуще иметь ноги, физиологические рефлексы, издавать артикулированные звуки. Отсюда следует, что человек религиозен потому, что он религиозен; разбирается в философии или математике потому, что ему свойственно разбираться в философии и математике; сочиняет стихи потому, что сочиняет; причем это «потому что» означает, что религия, знание и поэзия суть способности человека, данные ему от века. И выходит, что человек всегда — все это вместе взятое: верующий, философ, поэт, но, разумеется, в различной мере и соотношении.

А коль скоро так считалось, то, конечно, признавалось следующее: понятия «религия», «философия», «наука», «поэзия» могут быть сформулированы только в связи с вполне конкретными, определенными человеческими делами, свершенными в такое-то время в таком-то историческом месте. Например, — укажем только на самые очевидные случаи — философия становится философией только в Греции в V веке, наука обретает собственное лицо только в Европе в начале XVII века. Но как только по поводу какого-то хронологически установленного события складывается

\* Впрочем, делает он это неглубоко, не говоря уж о принципиальной ошибке, речь о которой ниже.



устойчивое представление, все принимаются выискивать в любой исторической эпохе что-либо подобное или хотя бы немного похожее — для того чтобы прийти к заключению: в данное время человек тоже был верующим, ученым, поэтом и т. д.

Но стоило ли формировать пресловутое устойчивое представление, чтобы потом лишать его какой бы то ни было определенности и прилагать к самым несходным явлениям?

Мы изымаем из форм человеческой деятельности всякое конкретное содержание. Например, религией мы считаем не только любое верование в любого бога, каким бы он ни был, но и буддизм, хотя в нем никаких богов нет. Равным образом мы называем знанием любое суждение о сущем, каким бы ни было то, о чем судят, и каков бы ни был способ рассуждения; мы называем поэзией любое доставляющее удовольствие словесное творение, сколь различными бы ни были сами творения; мы с редким великодушием приписываем необузданное и противоречивое разнообразие поэтических смыслов лишь нескончаемой череде стилей, и ничему больше.

Так вот, по моему мнению, к этому укоренившемуся обыкновению следует отнестись критически, и это по меньшей мере, а скорее всего, его надлежит радикально пересмотреть. Но об этом другая моя работа.

---

---

## ВВЕДЕНИЕ К ВЕЛАСКЕСУ

---

---

*Общее введение*

---

---

СЛАВА ВЕЛАСКЕСА

---

---

Сегодня нелегко говорить о произведениях искусства, принадлежащих прошлому. Мы живем в эпоху сумерек искусства. Искусство,

© Перевод Е. М. Лысенко, 1991 г.

в самом точном смысле этого слова, всегда актуально. Его актуальность животворит прошлое, открывая в нем явления родственные и явления противоположные. Благодаря этому прошлое для нас безразлично и в известной мере все оно становится актуальным. И все же искусство прошлого нам, живущим в сумерках искусства, кажется каким-то далеким, холодным. Оно нас не волнует. Мы не находим в нем ни друзей, ни врагов.

В случае Веласкеса эта неблагоприятная ситуация усугубляется по неким особым причинам. Я сказал бы, что наше время наименее благоприятно для разговора о Веласкесе, ибо его творчество недавно оказалось в зоне, не располагающей к благосклонной оценке. Это неизбежный для всякого художника этап, идущий тотчас же вслед за порой его величайшей славы. Самая громкая слава Веласкеса длилась с 1800 до 1920 года<sup>1</sup>. Можно удивляться, что столь огромная фигура истории живописи находилась в зените так недолго. Удивление тут вполне естественно, но оно обусловлено своеобразием этого случая, и впрямь удивительного.

Я имею в виду прежде всего характер славы Веласкеса, которая, будучи всегда славой громкой, была также всегда — кроме упомянутого краткого периода — наделена чертами некоей аномалии. Это утверждение звучало бы как нечто бесспорное и тривиальное, если бы когда-либо сочли уместным изучить историю славы художников. У каждого из них она имеет особый облик. Она не только возрастает и угасает с той или иной частотой и на периоды той или иной продолжительности, но независимо от масштабов художника абрис ее своеобразен. Сравним, например, славу Веласкеса и славу Рафаэля. Рафаэль был еще юнцом, когда его успех затмил Микеланджело, — можно ли сказать больше! И так как Италия была страной искусства по преимуществу, лучи успеха, здесь завоеванного, молниеносно распространялись по всей Европе. Но самое необычное в его славе было то, что она сияла без малейшего облачка до последней трети XIX века. Лишь тогда она немного утрачивает свой блеск и уступает первенство славе других живописцев. Итак, в случае Рафаэля мы видим славу скорую, безупречную, всемирную и продолжительную.

Посмотрим на славу Веласкеса. На первый взгляд она возникает не менее быстро и внезапно. В двадцать три года, недавно прибыв в Мадрид во второй раз, он назначается придворным живописцем. В небольшом артистическом мирке Испании это было как взрыв бомбы. Веласкес сразу опередил всех художников испанских, а также чужеземных, подвизавшихся в Испании. Однако слава его не выходит за границы Испании. Вдобавок у нее есть врожденный порок. Она не связана с возможностью видеть его произведения. Севильцы знали его первые юношеские опыты, однако в Мадриде любоваться его творениями могли считанные люди, имевшие доступ во дворец. Внезапное назначение молодого Веласкеса было скорее актом жизни официальной, нежели артистической, и, как все официальное, лишь в малой степени определялось непосредственным энтузиазмом, который ценители искусства могли бы испытывать перед его картинами, если бы могли их видеть. Официальная анемия будет в течение столетий присуща истории его славы. Более того: причина этой анемии существовала почти два века. До сих пор должным образом не выявлено влияние на исторический образ Веласкеса той ненормальной и, думаю, единственной в своем роде ситуации, при которой его картины еще век назад были вовсе недоступны, пребывая в залах дворца скрытыми от зрителей. Когда Веласкес написал конный портрет Филиппа IV, находящийся ныне в Прадо, с ним сделали нечто необычайное — выставили портрет на паперти собора Сан-Фелипе, дабы все могли его видеть<sup>2</sup>. Не доказывает ли это, что и сам художник и король сознавали неестественность потаенного существования, на которое были обречены картины Веласкеса в ограниченном дворцовом пространстве? Другие художники наполняли своими полотнами храмы, и храмы эти были безграничным музеем. Когда Веласкес отправляется в 1629 году в свое первое путешествие по Италии, он там совершенно неизвестен. Но особенно интересно в вопросе о характере его славы совершенное им второе путешествие — через двадцать лет, когда он уже создал большинство своих полотен. На сей раз его встречают с большим почетом и государственные канцелярии заботятся о соблюдении этикета, приличествующего

его рангу. Но дело тут не в его живописи, о которой никто ничего не знает, а лишь в его личности, поскольку он близкий друг короля Филиппа IV. И, видимо, поведение Веласкеса в Риме нельзя объяснить иначе как предположением, что его, обычно такого спокойного, вывело из себя то, что итальянцы не были знакомы с его творчеством. Действительно, Веласкес совершает выходку, которая удивила бы нас даже у молодого, озорного художника и которая не вяжется с его поведением в течение всей жизни. Едва прибыв в Рим, он пишет портрет своего слуги, «мавра Парехи», и велит тому ходить с картиной по домам некоторых аристократов и живописцев, дабы они видели рядом модель и портрет<sup>3</sup>. Об этом портрете Паломино говорит, что он был написан «длинными кистями». Так он определяет свободную фактуру новейшего стиля. Портрет Парехи был выставлен в Пантеоне. В этот период Веласкес создает портрет папы Иннокентия X<sup>4</sup>, его невестки и других магнатов, имеющих отношение к папскому двору<sup>5</sup>. Он написал немало во время своего второго путешествия по Италии, если принять во внимание, что за вычетом времени, потраченного на поездки и переселения, он там пробыл немногим более года. Однако я сильно сомневаюсь, что можно было бы доказать какое-либо воздействие на искусство Италии этих произведений, среди которых как-никак портрет Иннокентия X. О Веласкесе там почти не говорят. Во всяком случае, все, что дошло до нас, сводится к нескольким стихотворным строкам Боскини в «Письме о плавании по морю живописи», где обнаруживается странное упорство автора в желании представить Веласкеса как «знатную особу», *autorevole persona*, и сообщаются некоторые его реплики, согласно коим живопись для него — это не Рафаэль, а Тициан<sup>6</sup>. Напомним, что в те годы великое итальянское искусство сходило на нет. Великих фигур не было, и уже прозвучал возглас «спасайся кто может». Однако любовь публики к живописи была более пылкой, чем когда-либо, и, видимо, именно поэтому, не обладая особыми достоинствами, мог жить по-княжески Сальватор Роза, продавая свою мазню. Как же получилось, что произведения Веласкеса, созданные в Италии, не оказали какого-либо влияния на местных художников?

Причина в том, что, не считая попыток кое-кого из них искать спасения в возврате к Рафаэлю, в итальянской живописи господствовал стиль, который в начале века послужил отправным пунктом и для Веласкеса. Таким образом, не было и речи о противостоянии его стиля общепринятому, и даже наоборот: некоторые портреты, написанные итальянскими художниками в бытность Веласкеса в Италии или немного позже, долгое время приписывались Веласкесу.

Итак, второе путешествие не изменило характера его славы. Она продолжала оставаться туманной и ху-досочной. Пожалуй, неплохо было бы, если бы кто-нибудь занялся тщательным изучением следов Веласкеса в Италии и его влияния на следующее поколение живописцев, ибо невосприимчивость итальянской публики и живописцев к творениям нашего художника, созданным в их стране, нельзя считать фактом бесспорным и не требующим объяснения. А пока такого исследования, к которому я призываю, еще нет, единственное приходящее на ум объяснение столь странного феномена — это то, что Веласкес в Италии писал только портреты. А ведь создание портретов не было достаточным основанием для перворазрядной славы вплоть до конца XVIII века в Англии. Оттуда и с того времени иное отношение к портрету распространилось на континент. Гойя пришел вовремя, чтобы воспользоваться переменной в оценке искусства портрета.

В течение почти всего XVIII века испанская живопись опять в упадке и наш полуостров наводняют итальянские художники, к которым вскоре присоединяются французы. В большинстве своем это таланты посредственные, но нельзя недооценивать факт, что, приглашенные королями, сюда приехали два крупнейших живописца того времени: Тьеполо, гений-хранитель великой угасшей традиции, и германец Менгс, полная противоположность гению, а именно превосходный педагог. Их влияния, столь противоположные манере Веласкеса, стали причиной того, что его слава уходит куда-то в подполье. Правда, время от времени о нем еще говорят как о великом художнике, не входящем в число великих художников. Когда хочешь определить необычный характер славы Веласкеса, присущий ей до последней трети прошлого века, приходится

прибегать к парадоксальным оборотам вроде вышеприведенного. Хороший пример этого мы находим в отзыве «великого магистра» живописи последней трети XVIII века Менгса. В своем описании находившихся во дворце картин он, естественно, перечисляет все произведения Веласкеса и, упоминая о «Менинах», в то время наиболее знаменитой картине художника, пишет: «Поскольку это произведение широко известно своим совершенством, мне нечего о нем сказать, кроме того, что оно может служить доказательством, что впечатление, производимое подражанием Натуральному, обычно удовлетворяет самых разных людей, особенно же там, где не отдается главное предпочтение Красоте». В логике такой прием называется «*propondo tollens*»<sup>7</sup>, когда нечто утверждается и одновременно отрицается. Да, Веласкес превосходит, но в таком роде искусства, который отнюдь не превосходит, а низмен и пошл. В этой фразе Менгса официально сформулировано противопоставление натурального и красоты, дающее нам ключ к пониманию художественной интенции Веласкеса.

В конце XVIII века в Англии происходит неожиданный расцвет хорошей живописи, однако живопись англичан непохожа на великую традицию итальянского искусства. Для ценителей красоты это не искусство. Это портрет и пейзаж. Его источник — фламандцы и голландцы. Англичане и открывают Веласкеса, нового Веласкеса, которого они назовут «художником из художников». Со своей стороны Гойя, воспринявший влияние англичан и родственный им по характеру, поставит Веласкеса рядом с Рембрандтом. Однако я не думаю, чтобы восхищение Гойи Веласкесом заметно сказалось на начавшемся тогда неуклонном возрастании славы создателя «Менин». Суждения Гойи в его время не были авторитетны и, во всяком случае, не выходили за пределы обособленных кружков испанского общества. Званием величайшего живописца Веласкес обязан англичанам. В 1870 году французские импрессионисты, живописцы пленэра, в свой черед испытавшие влияние англичан, подняли славу нашего художника до ее зенита. Но тут же совершается обратное движение. К 1920 году импрессионизм приходит в упадок и вместе с ним — слава Веласкеса.

## ЕГО БУНТ ПРОТИВ КРАСОТЫ

Веласкес родился в Севилье в 1599 году. Исторические даты — не просто числа отвлеченной хронологии. Это символы господствующего типа жизни в определенном обществе. Родиться в 1599 году в Севилье означает встретиться с некой структурой, которую создали деяния человеческие на территории, охваченной европейской цивилизацией. Индивидуум воспринимает структуру коллективной жизни, предшествовавшую его рождению. Он может ее усвоить или, напротив, отважиться на борьбу с нею, но и в том и в другом случае он носит ее в себе, она входит в состав его личности. Это с наглядной очевидностью подтверждается судьбой художника. Хочет он того или нет, он вынужден отправляться от ситуации, в которой находится искусство, когда он начинает свою работу, и ситуация эта — результат художественного опыта, накопленного за века. Несомненно, что произведение искусства — творческий акт, новшество, свобода. Но непременно — внутри территории, ограниченной веками предшествующего искусства.

До конца XVIII века испанская живопись, как и французская и немецкая, была лишь провинцией огромного континента, которым являлась живопись итальянская. Только у фламандской живописи был независимый источник<sup>8</sup>, повлиявший на итальянское искусство поначалу лишь в плане техники, но очень скоро оно уже широко подключилось к нему. Единство живописи на Западе — одно из значительнейших явлений, подтверждающих единство европейской культуры. В Испании живопись до 1600 года была не просто провинциальной, но захолустной. Периодическими импульсами воспринимала она фламандские и итальянские веяния, перерабатывая их почти всегда неуклюже. Когда Рубенс в первый раз посетил Испанию<sup>9</sup>, его поразила грубость здешних живописцев. Незадолго до рождения Веласкеса большинство художников в Севилье составляли иноземцы. Но вот внезапно, на протяжении десяти лет, рождаются четыре великих испанских художника — предшественники Гойи: Рибера — в 1591 году, Сурбаран — в 1598-м, Веласкес — в 1599-м, Алонсо Кано — в 1601 году. Внезапная концентра-

ция во времени великих творцов в стране, прежде их не имевшей,—благодарная тема к размышлению для исследователей духовного плана истории. Здесь только необходимо заметить, что интерес к живописи, довольно слабый до 1550 года, распространялся и усиливался на протяжении второй половины века во всех высших классах нашего полуострова. Можно сказать, что в начале XVII века в Испании уже существует относительно широкий круг людей, которые разбираются в искусстве, закладывают основы частных коллекций и во время поездок в Италию стараются раздобыть хорошие картины. Паломино, биограф Веласкеса, пишущий через двадцать лет после смерти художника, но пользующийся данными о его жизни и творчестве, предоставленными ему донем Хуаном де Альфаро, учеником дона Диего и весьма достойным человеком, не забывает нам сообщить, что в Севилье в то время появляется множество современных итальянских картин. Написанная им биография превосходна и при внимательном чтении отвечает на многие вопросы, которые нынешний биограф великого художника неизбежно себе задает.

Севилья, столица испанской колониальной империи<sup>10</sup>, была в ту пору самым богатым в экономическом отношении городом полуострова — и одновременно самым восприимчивым к искусствам и литературе. Бартоломе Хосе Гальярдо отмечает, что Севилья куда просвещеннее Мадрида. Молодые люди — сверстники Веласкеса — внимательно следят за прибывающими из Италии новинками. А итальянская живопись незадолго до того испытала последнее великое потрясение в своей истории — явление Караваджо. Воздействие этого мрачного художника в последней трети XVI века было молниеносным и универсальным. Все итальянские живописцы, включая тех, кто уже далеко продвинулся на поприще искусства, сделались караваджистами, по крайней мере на время. Немало фламандцев пошло по тому же пути, и лучшие из французов стали самыми ревностными его учениками<sup>11</sup>. Столь необычное влияние нельзя объяснить причинами случайными и второстепенными, нет, — причиной тут глубинная суть эволюций итальянской живописи.

Если мы посмотрим на эволюцию искусства в пла-



не основных его начал, то она предстанет перед нами как непрерывная борьба двух элементов, составляющих художественное произведение. На первый взгляд мы видим, что в нём изображена натура, то есть мы узнаем на картине предметы и людей благодаря тому, что формы этих предметов и людей более или менее точно воспроизведены. Назовем их «формы естественные или объективные». Но в картине есть еще и другие формы — те, которые живописец наложил на объективные, упорядочивая их и представляя в фреске или на холсте. Уже само расположение — предметов или фигур — производится согласно более или менее геометрически правильным архитектурным линиям. Эти формы, объектам не присущие и их себе подчиняющие, мы назовем «формы художественные». Поскольку они не являются формами предметов, но формами чистыми, нематериальными, мы должны их рассматривать как «формы формальные». Таким образом, мы приходим к следующему уравнению: X (картина) = A (изобразительность) + B (формализм). Всякая картина есть сочетание изобразительности и формализма. Формализм — это стиль.

В итальянской живописи после первых опытов художественные формы начинают господствовать над формами объективными, то есть в картине появляется объект деформированный, строго говоря, объект, отличающийся от реального, объект новый, в природе не существующий и являющийся изобретением художника. Преображенный этот объект доставляет зрителю некое особое удовольствие. Как будто в своем новом, стилизованном облике он перед нами предстает таким, каким он «должен быть», или, иначе говоря, в своем совершенстве. Видно, есть в человеке потаенный кладезь желаний в том, что касается формы зримых вещей. Бог знает почему он предпочитает, чтобы они были не такими, как в действительности. Действительность всегда кажется ему неудовлетворительной. И он счастлив, когда художник представляет ему объекты, совпадающие с его желаниями. Это и есть то, что именуется *Красотой*. В течение трех веков итальянское искусство было постоянным продуцированием Красоты. Мир прекрасных образов — это мир, отличающийся от реального, и человек, созерцая его, чувствует себя

вне земного мира, экстатически переносясь в иной мир. Наслаждение, внушаемое прекрасным,— чувство мистическое, как любое другое чувство, приводящее к общению с трансцендентным.

В процессе «украшения» реальных образов, каким было итальянское искусство, приходилось все больше оттеснять правдоподобие в изображении реальных объектов и все более решительно подменять их истинные формы формами стилизованными. Отсюда торжество *маньеризма*, или *стиля*. Однако в этой операции подмены есть одно неудобство: реальный объект, от которого мы, увлеченные стилем, отправляемся, постепенно исчезает, и на его месте остаются почти обособившиеся и как бы овеществленные пустые художественные формы—прекрасные формы в чистом виде. Тогда происходит чрезвычайно любопытное явление. Прекрасные формы теряют силу воздействия и свою значимость, ибо их миссией было поднять реальный объект до его «совершенства», до его «красоты». Но это подразумевает, что объект остается в новых формах самим собою. Если же искусство чересчур от него удаляется, если от него остаются лишь смутные, едва узнаваемые элементы, то магическая операция «украшения» терпит неудачу и искусство, превратясь в чистый стиль, утрачивает силу, становится схемой, лишенной плоти. Тогда у художников и у публики наступает странная усталость от Красоты и, сделав поворот на сто восемьдесят градусов, они возвращаются к реальному объекту. Это и называется «натурализмом».

До той поры итальянская живопись постоянно изменялась, однако никогда эти изменения не имели революционного характера. Караваджо был первой и единственной революцией. Однако мы бы ошиблись, определяя его революционное воздействие как «натурализм». Что виделось его современникам и что действительно революционного было в Караваджо? Он начал писать картины, которые в Испании называются «бодегонес»<sup>12</sup>, а в Италии—«бамбочады». Названия указывают, что местом действия является таверна, погребок или кухня и что изображаемые персонажи не святые и взяты не из Библии, не боги и не мифологические фигуры—мифология, религия древних, в ту эпоху составляет некую парарелигию,—а также

не монархи. Это люди низшего сословия, а то и просто отбросы общества. Караваджо, сын каменщика, ввел в картину плебс, что произвело потрясающее впечатление, стало неким народным бунтом, перевернувшим одновременно и весь строй живописи, изменив характер ее сюжетов, и социальный строй. Новшество, таким образом, состояло пока не в новом способе живописи, но в радикальном изменении темы. В творчестве Караваджо сохраняют жизненность принципы итальянского искусства. Он все так же заботится об объемности фигур, то есть по-прежнему подчеркивает осязаемое. Продолжается стремление к Красоте, влекущее за собою нелюбовь к индивидуализации. То, что именуется Красотой, еще со времен Греции есть нечто абстрактное и родовое. Противоположность этому — портрет. Строго говоря, у Караваджо только один компонент картины трактован в духе натурализма, что и явилось его великим открытием, — свет. Объект, как во всей итальянской традиции, по-прежнему «идеален», однако свет перестает быть элементом, с помощью которого создается светотень, моделирующая фигуры, но сам становится неким объектом, написанным во всей его реальности. Вместо того чтобы озарять картину светом условным, как делалось прежде, Караваджо решил изобразить освещение естественное, хотя и подбирая искусственно световые комбинации: свет в пещере, одним лучом резко выхватывающий часть фигуры, когда все остальное тонет в черноте тени. Вот почему у него свет ошеломляющий, патетический, драматический, однако в конечном счете свет реальный, свет, списанный с природы, а не выдуманный. Таков свет бодегонес, которые Веласкес пишет в юности, таков свет «Севильского водоноса»<sup>13</sup>.

Как и другие молодые севильские художники его поколения, Веласкес начинает создавать бодегонес в манере Караваджо, еще сильнее акцентируя изменчивость персонажей и ситуации и потому намного резче воспроизводя своеобразие природы. Кувшин в «Водоносе» — не кувшин вообще, но изображение некоего определенного кувшина.

Поразительна ясность, с какой Веласкес уже в юности видит значение живописи в своей дальнейшей жизни

ни. Поскольку он был человеком, не любившим патетические жесты, очень молчаливым, и сумел прожить жизнь без приключений и судорожных порывов, мы склонны забывать о сознательной революционности его таланта. И здесь уместно привести слова Паломино об этом первом этапе его жизни после описания созданных в Севилье бодегонес: «В таком вот духе были все вещи, которые Веласкес делал в это время, дабы отличиться ото всех и идти новым путем; зная, что Тициан, Альберти, Рафаэль и другие захватили до него лавры первооткрывателей и что, поскольку они уже умерли, слава их возросла, он, движимый своим причудливо изобретательным вдохновением, принялся изображать сценки из жизни простонародья в новой, смелой манере, с необычными красками и освещением. Кое-кто упрекал его, что он не пишет картин на более серьезные сюжеты и не стремится к приятности и красоте, в чем мог бы соперничать с Рафаэлем де Урбино, на что он учтиво возражал, говоря, что предпочитает быть первым в этом грубом жанре, нежели вторым в изящном».

В этом пассаже звучит одна из немногих дошедших до нас подлинных фраз Веласкеса. Толкование же ее у Паломино, скорее всего, неверно. В свои восемнадцать или девятнадцать лет Веласкес не сравнивал себя с Тицианом и Рафаэлем и писал бодегонес не для того, чтобы от них отличиться. Веласкес всегда смотрел на себя как на рекрута армии Тициана, о чем нам вполне четко сообщает Боскини, беседовавший с нашим художником во время его второй поездки в Италию. Речь тут идет о явлении не психологическом, а историческом. Новое поколение пресытилось Красотой и взбунтовалось против нее. Оно хочет изображать вещи не такими, какими они «должны быть», но такими, каковы они суть. В то время пробуждается в Европе большая жадность к прозе, к наслаждению реальностью. Век XVII будет веком серьезности. Это век Декарта, который родился на три года раньше Веласкеса, — век великих математиков, век физики и политики, исходящей из объективной реальности (Ришелье). Новым людям жажда Красоты кажется чем-то ребяческим. Они предпочитают драматическое столкновение с действительностью. Но действительность всегда безобра-

зна. Веласкес и станет изумительным живописцем безобразного. Это означает не только изменение стиля живописи, как бывало в прошлом, но изменение миссии искусства. Отныне оно заботится о спасении тленной и бренной действительности, несущей в себе зародыши смерти и собственного исчезновения. Живопись отказывается восхищать зрителя «идеальными» образами и призывает его к сочувствию, представляя ему нечто достойное жалости и обреченное. Однако искусство всегда волшебство. Только теперь очарование исходит не от изображенных прекрасных объектов, но от картины как таковой. Сама живопись становится некой субстанцией, или, иначе говоря, глаза зрителя должны наслаждаться живописью как живописью. Безобразия объекта действует на наше внимание отгаликивающе, и мы сосредоточиваемся на манере изображения.

#### ВЕЛАСКЕС И ПРОФЕССИЯ ЖИВОПИСЦА

В 1621 году умирает Филипп III и ему наследует Филипп IV, который отдает правление в руки графа-герцога Оливареса, принадлежащего к самому знатному роду Андалузии — к роду Гусманов. Граф-герцог собирает в Мадриде своих друзей и клиентов, в большинстве севильцев. Ранняя слава, приобретенная Веласкесом в Севилье, способствовала тому, что и он призван в Мадрид. Было ему тогда двадцать три года. Он столь удачно исполнил тут портрет короля, что был немедленно назначен королевским живописцем и очень скоро получил во дворце и мастерскую и жилье. Это определило его судьбу. До смерти своей он будет царедворцем, близким другом короля. Трудно вообразить более монотонное и будничное существование. От родителей Веласкес унаследовал кое-какое состояние, которое в сочетании с казенным жалованьем совершенно освобождало его от заказных работ. Думаю, что во всей истории живописи не бывало подобного случая: художник, который, по сути, не занимается живописью как профессией. Единственной его обязанностью было писать портреты монарха и его близких. Однако к этому минимуму обязанностей очень скоро прибавилось положение личного друга короля. Надо

заметить, что король весьма редко просил Веласкеса написать какую-нибудь определенную картину. Известно, например, что он заказал Веласкесу знаменитого «Христа»<sup>14</sup> для монастыря Сан Пласидо и «Коронование Святой девы»<sup>15</sup> для покоев королевы. Возможно также, некоторые портреты, вроде поясного портрета герцога де Модена<sup>16</sup> или утраченного портрета герцогини де Шеврез, созданы по прямому указанию короля. В других случаях его вмешательство не имело характера заказа, а было просто дружеским пожеланием. Когда кое-кто из художников, например итальянец Кардуччи, пытается из зависти умалить славу Веласкеса, говоря, что он умеет только писать портреты, Филипп IV устраивает конкурс на тему изгнания морисков и настаивает, чтобы Веласкес принял в нем участие. Полотно это, первая большая композиция в его творчестве, также утеряно, однако Веласкес победил в конкурсе. Кардуччи, вероятно, скрежетал зубами, когда ему пришлось в своей книге писать о «неожиданном «Изгнаний морисков»»<sup>17</sup>.

С этим странным внешним положением живописца, который не занимается живописью как профессией, сочетается у Веласкеса крайне любопытный склад душевный. Его семья, имевшая по линии Сильва де Опорто португальские корни, была исполнена аристократических претензий. Она полагала, что происходит не более не менее как от Энея Сильвия. Быть аристократом — вот что Веласкес как бы ощущает своим подлинным призванием, а так как степень аристократизма в эпоху абсолютной монархии измеряется для придворного близостью к особе короля, то для Веласкеса главной его карьерой была череда дворцовых должностей, на которые его назначают и кульминацией которых явилось награждение орденом Сантьяго. Когда во время второй поездки в Рим, в 1649 году, он пишет портрет Иннокентия X и папа жалует ему золотую цепь, Веласкес возвращает ее, давая понять, что он не живописец, но слуга короля, которому, когда приказано, он служит своей кистью.

В результате такого внешнего положения и душевного склада Веласкес писал чрезвычайно мало. Многие его произведения утеряны, но, если б они и сохранились, число их было бы поразительно невелико.

Историки пытались объяснить неплодовитость Веласкеса тем, что, мол, обязанности придворного отнимали у него слишком много времени. Этот аргумент не может нас удовлетворить — ведь любой художник тратит гораздо больше времени на реплики своих картин и вынужденный труд, на переезды и преодоление житейских трудностей. Ни у кого из художников не было столько досуга, как у Веласкеса. В его деятельности живописца доля, отведенная придворной должности, сводилась к минимуму, и он мог заниматься живописью ради самого искусства, не заботясь ни о мнении публики, ни о вкусах заказчика, решая все новые технические проблемы. Если внимательно изучать картины Веласкеса, мы обнаружим, что в большинстве из них стимулом к созданию была новая задача в искусстве живописи. Отсюда не только их малочисленность, но также их особый характер — многие картины следует рассматривать как этюды, часто даже не завершенные.

#### ПУРИТАНИН В ИСКУССТВЕ

В творчестве Веласкеса после его приезда в Мадрид поражает неизменно высокий уровень. В отличие от других художников у него не бывает перепадов, удач и неудач. Его картины всегда таковы, какими они задуманы. Из-за этого у нас возникает впечатление, что они созданы без усилий, и, вероятно, так оно и было. Веласкес часто не делал эскизов к портретам, а иногда даже не наносил первоначального рисунка. Он работал *alla prima*<sup>16</sup> — сразу атаковал кистью холст. Мы не знаем, как делались большие его картины со сложной композицией, однако чрезвычайная скудость набросков и эскизов как будто свидетельствует, что и они не требовали большой подготовительной работы. Сохранившийся перечень оставшегося после смерти художника в его покоях удивляет невероятной скудостью подготовительных материалов к трудам всей его жизни. Сюда, конечно, не входят так называемые покаяния. Последние, вероятно, возникли вследствие еще одной необычной черты в его художнической судьбе. По существу, Веласкес был обречен большую часть своей жизни проводить во дворце,

в окружении своих собственных работ. Вполне естественно, что временами у него появлялось желание что-то в них изменить, особенно в портретах короля. Любой другой художник в подобных обстоятельствах поступал бы так же. Я припоминаю только одно «покаяние» Веласкеса, написанное до вручения картины, — одна из рук в портрете Иннокентия X.

Это отсутствие усилий в его творчестве — действительное или только кажущееся — в сочетании с жизнью без каких-либо приключений и тревог, а также репутация флегматика, которой его наградила сам король, могли бы создать образ человека, лишённого душевного напряжения и энергии. Но такое предположение было бы ошибкой. Конечно, Веласкес был апатичного нрава, мягок в обхождении, избегал ссор и был неспособен к патетическим жестам. Только так можно объяснить, что он сумел прожить тридцать шесть лет среди интриг королевского дворца и ни с кем не поссориться. Случился, правда, у него однажды крайне незначительный спор с маркизом де Мальпика по поводу деталей дворцовой службы. Между тем творчество Веласкеса со всей очевидностью обнаруживает, что его энергия сосредоточилась в его творчестве в непримиримой его художнической позиции. Думаю, что до XIX века вряд ли был другой живописец, который бы с подобным ригоризмом оставался верен своему представлению об истинной миссии живописи: спасти окружающую нас брэнную действительность, навек запечатлеть мимолетное. С юных лет Веласкес отказывался изображать фантастическое. Нам следовало бы больше удивляться, сколь мало в творчестве Веласкеса картин на религиозные сюжеты, господствовавшие в живописи еще в его время. Не надо думать, что он был менее религиозен, чем средний человек его эпохи. Однако картине на религиозный сюжет приходится вступить в союз с воображаемым и отдалиться от непосредственного, осязаемого. Когда король попросил — случай довольно редкий — изобразить распятого Христа, Веласкес постарался до предела его очеловечить и поместить на кресте в наиболее удобном положении, избегая какого-либо выражения страданий, для чего прикрыл половину его лица свисающими волосами.



Несомненно, что в его время публика начинает испытывать усталость от религиозных картин и появляется спрос на другие сюжеты, еще более ирреальные, — сюжеты мифологические. Филипп IV, во всем следовавший моде, попросил Веласкеса написать картины с мифологией. Посмотрите же, как наш художник решает эту задачу, столь чуждую его артистическому кредо. Имея дело с мифологическим сюжетом, Веласкес, вместо того чтобы передать его ирреальную суть, будет искать параллельную сцену в реальной действительности, притянет мифологию к нашему земному миру и включит, искажая ее и снижая, в обычные обстоятельства низменных земных дел. «Вакханалия» итальянских художников будет сведена к будничной сценке — к изображению нищих пьянчуг. Марс станет гротескным образом усатого мужлана.

#### «ПРЯХИ»

Из-за того, что до недавнего времени не умели точно определить отношение Веласкеса к мифологическим темам, осталась непонятой его самая важная и последняя из написанных им картин со сложной композицией — «Пряхи». Юсти сказал, что это первая картина, в которой изображена мастерская. Ханжеская социалистическая публика начала века с восторгом подхватила эту мысль. Я-то еще в 1943 году высказал убеждение, что знаменитое это полотно на самом деле мифологическая сцена, где, возможно, изображены Парки<sup>19</sup>. В то время у меня не было под рукою библиографических пособий для уточнения сюжета картины. Между тем у сеньора Ангуло появилась счастливая мысль предположить, что картина трактует легенду о Палладе и Арахне, рассказанную Овидием в «Метаморфозах»<sup>20</sup>, — Веласкес мог читать ее в «Тайной философии» бакалавра Хуана Переса де Мойя, имевшейся в его библиотеке. Арахна, искусная мастерица в тканье ковров, бросает дерзкий вызов Палладе, и та превращает ее в паука. Сияющий фон картины, где мастерство Веласкеса как живописца света достигает высочайшего совершенства, вполне укладывается в будничный сюжет. Есть, однако, в этой части картины один загадочный предмет — виолончель, или *viola di gamba*, неизвестно почему помещенная там. Две главные фигу-

ры первого плана — это, по мысли сеньора Ангуло, возможно, Паллада в облике старухи, какой она выведена у Овидия, и Арахна до спора с богиней. Но дело-то в том, что эти две женщины не ткут, а прядут. Правда, это обстоятельство еще отнюдь не доказывает, что тут представлены Парки, даже если предположить, что иногда они появляются вдвоем, а не втроем. Когда мифологическая картина той эпохи изображает сюжет не слишком известный, необходимо найти, как сделал сеньор Ангуло, латинский текст, подкрепляющий наше толкование. И вот я вспомнил такой текст, который любили цитировать гуманисты, звучащий как браваурная ария. Это «Свадьба Фетиды и Пелея» — самая длинная и вычурная поэма Катулла. Фессалийская молодежь любит ковры. Указывая на рисунки ковров, Парки поют свои пророчества о грядущем божественной четы и одновременно прядут: «Левая рука держит прялку с мягкой шерстью, меж тем как правая легко тянет шерстинки, свивая нить двумя согнутыми пальцами, а опущенный вниз большой палец вращает веретено... В тростниковых корзинах у их ног белает пушистая шерсть». В этой картине представлена обычно несвойственная Веласкесу атмосфера — праздничная и музыкальная, хорошо согласующаяся со стихами Катулла.

Написанная около 1657 года, за три года до кончины, картина «Пряхи» — вершина творчества Веласкеса. Здесь достигает совершенства техника разложения объекта на чисто световые валеры, а также смягчен беспощадный его натурализм. Веласкес здесь избегает портретирования. Ни одна из фигур не индивидуализирована. Старая пряха слева наделена лишь родовыми, и в этом смысле условными, чертами старости. Лицо молодой пряхи художник умышленно нам не представляет. Зачем все эти предосторожности? Несомненно, для того, чтобы помешать вниманию сосредоточиться на каком-либо частном компоненте картины и чтобы она действовала на зрителя всей своей целостностью. Если уж искать в этой картине протагониста, придется признать, что главный ее персонаж — это падающий слева на фон картины солнечный свет.

В остальном композиция такая же, как в «Менинах» и в «Сдаче Бреды»: очертания буквы V, образуемые расставленными руками на первом плане, а внут-

ри нее помещен ярко освещенный второй план. Картина сильно пострадала во время пожара во дворце, случившегося в 1734 году.

### ЖИВОПИСЬ ТОЛЬКО ДЛЯ ЗРЕНИЯ

От бодегонес, которые юный Веласкес писал в Севилье, и до «Прях» мы видим прямолинейную траекторию непрерывного развития мастерства. Отправной пункт, разумеется, Караваджо: резкая светотень, направленный свет. Но уже с самого начала появляется тенденция, которая в конечном счете приводит к удалению от этого художника и от всей итальянской традиции,— тенденция не акцентировать объемность изображаемого. Предметы мы воспринимаем двояко— зрением и осязанием. Если бы мы не могли предметы потрогать, они бы не виделись нам объемными, в трех измерениях. Итальянское искусство всегда смешивало оба способа восприятия, и сам Караваджо, несмотря на его интерес к свету, лишь доведет эту традицию до крайности. У Веласкеса живопись полностью отрешается от тяготения к скульптуре и постепенно будет отходить от объемной характеристики. Изображенные предметы перестают быть собственно телесными объектами и превращаются в чисто зрительные образы, в призраки, созданные только сочетанием красок. Таким образом, живопись у Веласкеса сосредоточивается на самой себе и становится живописью по преимуществу. В этом гениальное открытие нашего художника, благодаря чему можно, не впадая в ложные претензии, говорить об «испанской живописи» как о чем-то отличном от итальянской. Импрессионизм 1870-х годов доводит открытие Веласкеса до предела, расщепляя объект на цветовые частицы.

Поэтому не так уж верно, как обычно думают, называть живопись Веласкеса «реализмом» или «натурализмом». То, что мы называем реальными объектами и в общении с чем состоит наша жизнь, есть результат двойного восприятия— зрительного и тактильного. Свести объект только к зримому— один из способов разрушения его реальности. Это-то и делает Веласкес.

Замечено, что особое впечатление, производимое любым испанским портретом, выражается в удивле-

нии и в чем-то вроде испуга. У северян, менее привыкших глядеть на эти портреты, чем мы, я и впрямь наблюдал иногда реакцию в виде внезапного испуга, который в большей дозе, но в том же эмоциональном ключе мог бы дойти до того, что мы называем страхом. И действительно, кто бы ни был изображенный, в хорошем испанском портрете, этом чисто световом призраке, заключена драматичность, суть коей самая простая: постоянная драма перехода отсутствия в присутствие, почти мистический драматизм «явления». Навечно запечатлены на полотне фигуры, разыгрывающие акт своего явления нам, и поэтому они подобны призракам. Им никогда не удастся до конца утвердиться в реальности и стать вполне существующими, они все время в состоянии перехода от небытия к бытию, от отсутствия к присутствию.

#### ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ МИР ВЕЛАСКЕСА

Платону нравится утверждать, что живопись — это форма немoty. Поэзия высказывается, живопись молчит. Но поскольку, с другой стороны, живопись нам представляет сам объект, а не словесную ссылку на него, как делает поэзия, постольку нет другого искусства, в котором явленное и умалчиваемое больше противостояли бы друг другу. Как следствие — зритель обычно удовлетворяется тем, что дает картина, и на этом все заканчивается. Нет другого искусства, которое в такой мере побуждало бы к пассивному созерцанию его творений.

Эта немота, вообще свойственная живописи, более явно ощущается у Веласкеса. Итальянское искусство было постоянным прогрессом стиля, а стиль, деформирующий изображаемое по своей прихоти, накладывает на картину отпечаток постоянного присутствия автора, совершившего деформацию. Например, картины Эль Греко — непрерывное отражение его личности. На холсте Эль Греко мы прежде всего видим самого Эль Греко. Итак, стиль — это исповедь и в этом смысле как бы стремление что-то нам сказать. Но Веласкес представляет нам объект таким, каков он есть. Сделав последний мазок, художник уходит и оставляет нас с теми существами, которых он увековечил. В этом особый шик

Веласкеса — его отсутствие в картине. Шик, состоящий в том, чтобы «не присутствовать», не вмешиваться.

Если прибавить, что Веласкес избегает придавать своим персонажам выражение каких-либо эмоций — единственное нарушение этого правила в «Христе, привязанном к колонне»<sup>21</sup>, — будет понятно, почему мы перед его картинами застываем, словно парализованные, не вступая в диалог с холстом, лицом к лицу и наедине с этими существами, порой вселяющими в нас робость, ибо нам кажется, что они смотрят на нас.

И однако каждая картина возникает из неких глубинных предпосылок, таящихся в душе художника. Сам факт, что он предпочитает одни сюжеты и отвергает другие, уже изобличает особый образ мыслей и чувств, не выраженный в картине прямо, но спрятанный за нею, предвещающий ее. В большинстве случаев запас идей, которые дают нашему художнику направление и движут им, не пробуждает нашего любопытства, ибо его творчество находится в русле своей эпохи и с очевидностью показывает, что подразумеваемые идеи — это ходячие идеи того времени. Однако взятое в целом творчество Веласкеса слишком необычно, и мы не можем не заинтересоваться, что же стоит за его картинами и что, предвеля их, творилось в его душе.

Известно его понимание живописи, подтверждение которого не составляет труда, настолько оно прямолинейно, постоянно и ригористично. Когда он начинал, завистники упрекали его, что он пишет только портреты. Им невдомек было, что Веласкес произведет первую великую революцию в западной живописи и что эта революция будет состоять именно в том, что вся живопись станет портретом, то есть индивидуализацией объекта и моментальностью изображенной сцены. Портрет, понятый в таком обобщенном смысле, утрачивал свое традиционное узкое значение и превращался в новое отношение к изображаемому и в новую миссию, возложенную на искусство живописца.

Впрочем, этим еще не определялось, кого будет изображать Веласкес. Но обозначенное им как «действительность, живущая в умах» является собранием существ, которых ни с кем не спутаешь и которые врезаются в вашу память с отчаянной энергией. Тут нельзя поставить с ним рядом никакого другого ху-

дожника, и в сознании Запада Веласкес прежде всего и больше всего творец своего, особого мира. Добавим, что его мир в основном состоит из чудовищ или по меньшей мере из уродов.

Думаю, невозможно, да и не следует избегать вопроса, почему творчеству Веласкеса присущ столь необычный характер, причем так явно выраженный. Как во всякой человеческой судьбе, тут вмешался случай. В самом деле, было лишь игрой случая, что в то время, когда единственной обязанностью Веласкеса было писать портреты королевской семьи, ни король, ни королева Марианна Австрийская, ни инфанты Мария Тереса и Маргарита не отличались приятной наружностью. Королева Изабелла Бурбонская была красива, но она почему-то, — быть может, потому, что Веласкес был призван в Мадрид ненавистным ей графом-герцогом Оливаресом, — уклонялась от того, чтобы он ее написал<sup>22</sup>. О холсте, в котором ныне кое-кто склонен усматривать ее портрет, можно сказать, что неясно, принадлежит ли он кисти Веласкеса, и также неясно, изображает ли он королеву. Донья Марианна Австрийская была немолодая женщина с нарумяненными щеками и некрасиво выпуклым лбом, утопавшая в огромных платьях доведенной до безобразия барочной моды. Филипп IV хотя и отличался изящной фигурой, однако его голову, вероятно, было ужасно трудно писать не только из-за невыразительности черт лица, но из-за странной формы лба. Никто еще не обратил внимания, что, за одним лишь исключением, во всех тридцати четырех портретах короля, указанных в каталоге Куртиса, его лицо изображено в три четверти и с правой стороны. Исключение открывает нам причину. Это знаменитый портрет «Ла Фрага»<sup>23</sup>, единственный, где Филипп изображен в военном костюме, — кроме конного портрета в Прадо, где он в панцире. Тут мы видим, что левая половина его лба была чрезмерно выпуклой и искажала пропорции лица.

Только три члена королевской семьи обладали приятной наружностью, и Веласкес охотно писал их портреты: рано умерший инфант дон Карлос; кардинал-инфант<sup>24</sup>, вскоре удаленный из Испании графом-герцогом, и принц дон Бальтасар Карлос, которого Веласкес не раз и с удовольствием изображал.

Не повезло Веласкесу также с самой главной персоной в государстве,— с его покровителем. Граф-герцог Оливарес был почти чудовищно безобразен: огромного роста, тучный, с вдавленным основанием носа. Можно заметить неуверенность Веласкеса в первых его портретах Оливареса. В особом введении к серии портретов графа-герцога кисти Веласкеса будет сказано подробнее о том, как художник решал проблему, которую представляла собою эта трудная модель.

Иногда случай бывал более благосклонен. Ведя сложную политическую игру, посещает Мадрид герцог де Модена. У него было великолепное, мужественное лицо, и Веласкес не упускает возможности создать один из замечательнейших портретов в истории живописи.

Однако если вычесть привнесенное случаем в круг Веласкесовых моделей, остается еще немало, и в этом остатке преобладают весьма жалкие человеческие особи — безумные, карлики, шуты, бродившие по дворцовым покоем. Совершенно очевидно, что Веласкесу нравилось писать портреты подобного сборища недочеловеков. Добро бы, можно было обнаружить в его произведениях стремление компенсировать уродство и униженность этих созданий, придавая им красивые, благородные лица,— тогда бы нечего было особенно удивляться. У придворных художников — у Моро, у Санчеса Коэльо — было традицией писать портреты шутов Алькасара, хотя до Веласкеса никто не делал этого столь часто. Однако ни о какой компенсации тут нет и речи. Женских портретов у Веласкеса очень мало — так мало, что сохранилось всего два, да и то членов его семьи: выполненный без какого-либо блеска портрет жены<sup>25</sup> и предполагаемый портрет дочери<sup>26</sup>.

Исходя из этого, мы склонны подозревать в Веласкесе такие чувства и мысли о жизни, которые для человека того времени удивительны. Есть в его картинах печаль, серьезность, суровость, словно бы осуждающие всякое веселье. Возможно, именно эта сторона его творчества могла бы сегодня, особенно заинтересовать новые поколения художников, столь упорно старающихся показать безобразную изнанку ковра, именуемого жизнью.

## ГОЙЯ И НАРОДНОЕ

Гойя родом из селения, к тому же селения арагонского, что равняется селению в первоначальной степени. Он не получает никакого гуманитарного образования. Учится живописи в Сарагосе, где живет вместе с людьми, равными ему по происхождению. В Испании не было художников, которые отличались хотя бы хорошей школой. Ремеслу Гойю обучают плохо, и он никогда не сможет преодолеть некоторой неуверенности, которая почти во всех случаях делает из него нечто поразительное: великого художника, проборматывающего свои сюжеты. У него такой же прямой, порывистый, «стихийный» характер, как и у всех его земляков, когда им недостает системы торможений и запретов, которая и составляет «хорошее воспитание». Но легенда о храбром и неукротимом искателе приключений не имеет под собой ровно никаких оснований. Он делает то же, что и множество других молодых художников: копит деньги для поездки в Рим. Его первые работы в сарагосских церквях выдают крепкого мастерового, который обладает хорошими способностями, не очень хорошей выучкой и которому решительно нечего сказать. Его искусство без какого-то особого блеска существует в окостенелых формах того времени, которые только начинают приходить в движение, взметенные декоративным вихрем Тьеполо.

Следует сразу подчеркнуть, что развитие Гойи шло очень медленно. Светлой головой он не отличался. Когда он приезжает в Мадрид и начинает в 1775 году серию картонов для гобеленов, за его плечами нет ни одной работы, которая хотя бы отдаленно напоминала нам Гойю.

Всегда считалось, что этот человек творит из сокровенных глубин сурового одиночества духа, как родник изливает влагу, скрытую в потайных подземных источниках. Я бы взял на себя смелость спросить у историков искусства, на чем основывается такое мнение. «Вечные» черные картины<sup>1</sup>, одна-другая серия гравюр,



все творчество последних двадцати лет его долгой жизни неправоммерно тяготеют над любой попыткой толкования будничного бытия Гойи — художника и человека. В том, что он приезжает в Мадрид и начинает работать для шпалерной фабрики<sup>2</sup> по указаниям Менгса, я вижу признак совершенно иного темперамента.

В картонах начинает проявляться тот Гойя, каким он мог и должен был быть. И это происходит именно тогда, когда впервые в жизни он подвергается давлению однородной среды, обладающей очень отчетливым обликом: это столичный, более того, придворный мир. Гобелены предназначены для королевских дворцов, мануфактура принадлежит короне, руководит ею придворный живописец. Так вот, неотесанный мужлан из Фуэндетодоса<sup>3</sup> и Сарагосы немедленно попадает в тон, более того, именно в этом общем тоне и проявляется его в высшей степени самобытное дарование. Четырнадцать лет спустя, в 1790 году, он начинает вращаться в самом аристократическом обществе и завязывает дружбу с крупными интеллектуалами того времени. Эта вторая среда отличается от придворной: в ней господствуют другие запросы, в нее вторгаются «новые идеи». И как раз тут мы видим новый взлет Гойи: возможности, которые лежали в нем косной массой, приходят в движение. Еще через пятнадцать лет, когда в Испании сказываются последствия Французской революции, Гойя попадает в другую ситуацию и, несмотря на годы, на глухоту, сразу же откликается на нее, черная из тайников души новое вдохновение. Все это может привести на мысль, что перед нами человек, сверхчувствительный к окружению, живущий за счет него, или, как говорят характерологи и особенно психиатры, «синтонный», настроенный на одну волну с обществом. Соматический, телесный образ Гойи как будто соответствует этому определению.

Но когда мы говорим, что в картонах проявляется Гойя, было бы неплохо решить для себя — в чем же конкретно? Превратные суждения о нашем художнике основаны на грубейшей ошибке, которая была допущена при оценке этого по большому счету начального этапа его творчества. К счастью, наши ученые уже давно исправили эту ошибку. Я имею в виду сюжеты

гобеленов. Некоторые из них представляют собой чисто или наполовину народные испанские сцены. Из совершенно непростительного невежества предполагалось, что Гойя сам, свободно выбирал народные сюжеты. Отсюда моментально родилось представление о Гойе — поклоннике народного и чисто испанского, который жил в среде озорников и веселых девиц, торепо и забияк. Сейчас мы знаем: сверху исходили не только общие указания, чтобы Гойя писал картины на темы национальных обычаев, но и многие конкретные сюжеты. В тех исключительных случаях, когда было иначе, Гойя не забывает указать в сопроводительном письме: «Придуманно мною».

Предполагаемую народность Гойи сильно снижают следующие обстоятельства. Во-первых, с начала XVIII века придворные художники, иностранцы Уасс, Парет, сыновья Тьеполо, постоянно обращаются к народным темам. Во-вторых, по всей Европе в это время происходит то же самое. В-третьих, «народность» как одно из ключевых направлений европейской живописи складывается уже в последней трети XVI века. В Италии оно зарождается бурно — с Караваджо. Под его влиянием сложился — хотим мы того или нет — сам Веласкес. Так что живописать народные обычаи в 1775 году не означало ничего особенного. А в-четвертых, есть обстоятельство куда более-значительное: в XVIII веке в Испании возникает удивительнейшее явление, которое не наблюдалось ни в одной стране. Страстное увлечение народным, уже не в живописи, а в повседневной жизни, охватывает высшие классы: К любопытству и филантропическому сочувствию, повсюду питавшим «народность», в Испании добавляется нечто неистовое, что мы должны определить как «вульгаризм». Это слово не случайно пришло мне на ум. Я заимствовал его из лингвистики, где оно является термином и имеет строго определенный смысл. Речь идет о следующем: в языке часто появляются два варианта одного и того же слова, или два синонима, из которых один — письменного происхождения, а другой соотнобразуется с тем, как его произносит и употребляет народ. Так вот: если в сообществе, говорящем на данном языке, прослеживается тенденция к предпочтению народной формы, это в лингвистике называется «вуль-

гаризмом». В определенных дозах такое предпочтение нормально для любого языка, питает его, придает ему остроту, делает гибким и подвижным.

А теперь пусть читатель представит себе, что подобная тенденция с правил словоупотребления перешла на танцы, песни, жестикуляцию, развлечения. Это уже не лингвистика, а всеобщая история нации. И если вместо привычной, строго дозированной игры в простонародье в подражание вульгарным привычкам мы вообразим себе пылкий, исключаяющий что-либо иное энтузиазм, настоящее исступление, благодаря которому пристрастие к простонародному превращается в основной рычаг всей испанской жизни второй половины XVIII века, нам удастся обозначить заметное явление нашей истории, которое я называю «вульгаризмом». У меня не укладывается в голове, как получилось, что этот феномен до сих пор не был замечен и оценен по достоинству: его масштабы в пространстве и времени огромны, его действие продолжается еще в первые годы нашего века — люди моего поколения всецело пережили его в дни своего отрочества, — и, насколько мне известно, никакой другой народ не имел в своей истории ничего подобного. В других странах нормой было как раз обратное: низшие классы с восхищением наблюдали правила жизни, созданные аристократией, и старались подражать им. Смещение этой нормы поистине поразительно. Но именно это смещение определяло — хотим мы того или нет — всю испанскую жизнь на протяжении многих поколений. Простой народ поместил себя в жизненные правила собственного изобретения, принял их с энтузиазмом, с полным осознанием самого себя как их творца и с несказанным наслаждением; принял без оглядки на аристократические обычаи и без всякого стремления им подражать. Со своей стороны высшие классы лишь тогда чувствовали себя счастливыми, когда оставляли собственные привычки и насыщались вульгаризмом. Не следует преуменьшать: вульгаризм был способом счастья, который в XVIII веке открыли для себя наши предки. Прикиньте, сколько особенных, небывалых событий должно было произойти в Испании с конца XVII века, чтобы полвека спустя обнаружилось столь неслыханное явление. Однако эти события прошли не замечен-

ными перед близорукими глазами историков. Но оставим для другого случая рассмотрение истоков этого явления и определим три основные его составляющие. Первая заключается в нарядах и украшениях жителей Мадрида и некоторых андалузских столиц, в репертуаре характерных действий, поз и жестов, абрисе и музыке движений тела, произношении, оборотах речи, специфических словечках.

Невозможно выразить, до какого предела дошел во второй половине XVII в. упадок испанской аристократии. «У нас нет умов»,— уже указывал граф-герцог<sup>4</sup> и в официальном документе, и то же самое повторял Филипп IV, когда, удалив графа-герцога, взял на себя всю полноту власти. Почитайте «Письма иезуитов», относящиеся к этим годам, и вас поразит, с какою ясностью тогдашние испанцы отдавали себе отчет в никчемности своей знати\*. Она утратила всякую творческую силу. Она оказалась беспомощной не только в политике, управлении страной и военном деле, но даже не способна была обновлять или хотя бы с изяществом поддерживать правила повседневного существования. Таким образом, она перестала исполнять основную функцию любой аристократии— перестала служить примером. А без образцов, подсказок и наставлений, исходящих сверху, народ почувствовал себя лишенным опоры, оставленным на произвол судьбы. И тогда в очередной раз проявляется редкая способность самого низкого нашего простонародья— *fáre da sè*<sup>5</sup>, жить само по себе, питаясь своими собственными соками, своим собственным вдохновением. Я считаю эту способность редкой, потому что ее совсем не так часто встретишь у нации, как может показаться при первом приближении. С 1670 года испанское простонародье начинает жить, обратившись внутрь самого себя. Вместо того чтобы искать правила вовне, оно понемногу воспитывает и стилизует свои собственные, традиционные\*\*. Результатом этой стихийной, разрозненной и повседневной работы станет тот самый репертуар поз и жестов,

\* Cartas de algunos P.P. de la Compañia de Jesús sobre los sucesos de la monarquía entre los años de 1634 y 1648, siete volúmenes. Madrid, 1861 a 1865.

\*\* Не исключено, что тот или иной элемент заимствуется у знати, но и он переиначивается согласно собственно народному стилю.

каким пользовался испанский народ на протяжении двух последних столетий. Этот репертуар имеет одну особенность, благодаря которой он представляет собой нечто, по моему мнению, уникальное, а именно: действия и движения, составляющие его, непосредственны, как и все народное, но в то же время они уже стилизованы. Исполнять их — значит не просто жить, а жить «по правилам», существовать «в стиле». Наш народ создал себе как бы вторую природу, уже обогащенную эстетическими свойствами. И этот репертуар ежечасно используемых линий и ритмов стал словарем, драгоценным материалом, из которого создавались народные искусства. Они представляли собой, таким образом, вторую сознательную стилизацию, которая была осуществлена на основе первоначально закрепленных движений, жестов и речи. Пример тому — две другие большие составляющие неодолимой волны «вульгаризма», захлестнувшей Испанию около 1750 года. Речь идет о двух величайших художественных явлениях, какие породил наш народ в тот век, — о бое быков и о театре.

То, что мы теперь называем корридой, едва ли имеет хотя бы отдаленную связь с древней традицией боя быков, в котором участвовала знать. Именно в последние годы XVII века, когда, как я полагаю, испанский народ решается жить своей собственной сущностью, мы впервые с достаточной частотой сталкиваемся в рукописях и документах со словом «тореро», применяемым к людям из простонародья, которые, объединяясь в труппы еще довольно зыбкого профессионализма, объезжали мелкие городки и селения. Все это еще не было корридой — строго согласованным спектаклем, подчиненным правилам искусства и эстетическим нормам, который вынашивался долго: полвека. Можно сказать, что бой быков выкристаллизовался как произведение искусства около 1740 года. Почему процесс протекал так медленно и почему именно к названной дате подоспело художественное оформление народной игры с быками — вопросы, которые могут увести далеко от нашей темы. Для нас важно, что в четвертой декаде века появляются первые организованные квадрильи<sup>6</sup>, которые берут быка из загона и, исполнив предусмотренный, с каждым днем

все более определявшийся ритуал, возвращают его на скотный двор убитым «по правилам». Эффект, произведенный этим в Испании, был молниеносным и всепоглощающим. Год-два спустя исступление, в какое коррида приводила все классы общества, уже серьезно беспокоило министров. Сохранился меморандум Кампильо, правителя очень дельного, где он выражает свое огорчение по поводу того, что, как ему сообщили, простолюдины в Сарагосе несут в заклад последнюю рубашку, лишь бы только попасть на бой быков\*. За всю историю нашей нации мало что так захватывало ее, приносило ей в те полвека, о которых идет речь, столько счастья, как праздник боя быков. Богачи и немущие, мужчины и женщины тратят добрую долю каждого дня, собираясь на корриду, находясь на корриде, обсуждая корриду и ее героев. Коррида превратилась в настоящее наваждение. И нельзя забывать, что сам спектакль не более чем лицевая сторона, эффект сиюминутного присутствия, за которым открывается целый мир: от лугов, где пасутся боевые быки, до таверн и распивочных, где собираются тореро и болельщики.

Энтузиазм не меньший, чем бой быков, вызывал в это время и театр. Если я ошибаюсь, утверждая, что период от 1760 до 1800 года был эпохой наибольшего пристрастия испанцев к театру, пусть мне приведут серьезные доводы. Но если этот факт достоверен, историки должны будут показать нам его, выявить и обрисовать со всей тщательностью, потому что он чрезвычайно важен. Именно тогда — а не в XVII веке — театр делается всеобщей страстью, составляет часть жизненного достояния всех, принадлежит всем всецело и безраздельно. Так вот, драматурги в этот период столь же ничтожны, как и художники. В Испании после 1680 года дефицит талантов в науке, словесности, изобразительном искусстве попросту ужасен — до такой степени, что это

\* Дон Хосе де Кампильо и Коссио был министром при Филиппе V. Поскольку я пишу в положении кочевника (в Лиссабоне), у меня нет под рукой давно уже сделанной выписки из этого меморандума, где была обозначена дата. Но раз Кампильо умер в 1741 году, можно с достаточной точностью утверждать, что высказывание относится к предыдущему году. Я считаю эту дату эпохой в истории тавромахии.

граничит с патологией и требует дополнительного разъяснения. В тысячный раз ставились комедии нашего старого барочного театра. Но добавились и новые театральные жанры — сайнете, хакары, тонадиллы<sup>7</sup>, — жанры простонародные по стилю и происхождению, или, как сарсуэлы<sup>8</sup>, рожденные при дворе, но с каждым днем все более и более насыщающиеся народным духом. Эти новые жанры были лишены каких бы то ни было литературных достоинств, — больше того, никаких достоинств и не предполагалось. Как же тогда объяснить, что, несмотря на это, испанский театр переживал, свой, быть может, звездный час? У людей, которые по-ребячески произвольно судят об истории мирового театра и, не замечая очевидного, предполагают *ad libitum*<sup>9</sup>, что театр — жанр главным образом литературный, такое в голове не укладывается: коль скоро данная эпоха не была богата драматургами, то, будучи слепы и глухи к реальным фактам, они не могут признать ее высшим этапом в театральной жизни. Но если уяснить себе, что нормой в истории всякого театра является то, что он живет в основном за счет актрис, актеров и сцены, а драматические поэты оказывают на него второстепенное, преходящее воздействие, все становится на свои места. Рассматриваемый нами этап развития испанского театра — крайняя, впадающая в карикатуру иллюстрация тому. Под вековой пылью нашего барочного театра, рядом с кучкой тупиц драматургов, превращавших сцену в болото, начиная с 1760 года появляются сплошной чередой гениальные актрисы и блестяще одаренные актеры. Те и другие, за редчайшими исключениями, из простонародья. Актрисы не только декламировали — они были певицами и танцовщицами. И своим расцветом испанский театр обязан исключительно актрисам и актерам, которые беспрерывно сменяли друг друга на подмостках с 1760 года до начала XIX века. Актрисам в особенности: обладая, по-видимому, блестящими природными данными, они дали миру одно из самых ярких проявлений того, чем может быть испанская женщина. Никто не учил их грации, которая сама собою изливалась в изобилии, пленяя всех. Они сделали из сцены нечто вроде тройничного

нерва национальной жизни. Их популярность была беспредельной. Не только совершенство, с каким актриса исполняла роль, но и ничтожнейшие детали ее частной жизни были известны всем, обсуждались повсюду, служили предметом нескончаемых споров. Потому что личность этих изумительных созданий, не умекаясь на подмостках, выплескивалась на улицы Мадрида, продолжалась в его гуляньях и празднествах. Самые высокородные дворяне теряли из-за них голову—как герцог Верагуа из-за Марии Ладвенант,—герцогини искали их дружбы, простолодины каждый вечер устраивали потасовки, утверждая превосходство той или иной любимой актрисы. То же самое, чуть в меньшем масштабе, происходило с актерами. То одного, то другого правительство бывало вынуждено отправлять в ссылку, ибо страсти, которые разжигали они в самых высокопоставленных дамах, выходили за всяческие границы\*.

Я уже сказал, что разобранный пример преимущества комедиантов над литераторами в своей крайности доходит до карикатуры. Слово это не случайно: тогдашний театр до такой степени жил за счет актрис и актеров, что зрителей интересовало уже не столько исполнительское искусство, сколько сама личность исполнителя. Этим было вызвано поразительное смещение: драматурги стали делать исполнителей персонажами своих пьес. Так поступал драматург, который двадцать лет царил на подмостках,—дон Рамон де ла Крус. Этот автор, который сочинял невероятное количество сайнете, сарсуэлы, лоа<sup>11</sup>, тонадиллы, хакары, который, чтобы оправдаться в глазах французской партии, переводил французские и итальянские трагедии, является ярким примером ошибки, в какую впадают историки. Потому что его знаменитые сайнете ровным счетом ничего собой не представляют; более того, они и не были задуманы как произведения, обладающие поэтическими достоинствами. По замыслу

\* Похороны Марии Ладвенант—она умерла очень молодой—происходили в тот день, когда были изгнаны иезуиты<sup>10</sup>. Некоторые современники оставили нам свидетельство своего изумления перед тем фактом, что мадридскую публику изгнание иезуитов нисколько не занимало,—весь этот день она была поглощена похоровами актрисы.



и назначению они напоминают нынешние киносценарии: это канва, которую актеры и актрисы могли расцветивать своей игрою. Поэтому-то драматург и кончил тем, что превратил фигляров в героев своих пьес, вызвав крайнее негодование членов французской партии. Послушаем Саманьего: «Наконец поэты устали сочинять и отдали свои создания на откуп комикам; и вот, дабы укрепить в нас иллюзию, Гарридо, Тадео и Полония повествуют со сцены о своих собственных любовных шашнях, о своих заботах, стремлениях и сумасбродствах»\*.

Знать не могла уже служить примером — такие примеры стали поставлять театральные подмостки. «И кто может сомневаться,— говорит тот же Саманьего,— что подобным образцам (театральным) мы обязаны тем, что следы низкопробного молодечества, «махизма»<sup>12</sup> обнаруживаются и в самых просвещенных и высокопоставленных особах... в их шутовских нарядах и ужимках»\*\*.

Я не мог не показать, хотя бы в общих чертах, пышное цветение «вульгаризма, которым была исполнена подлинная «коллективная душа» Мадрида в то время, когда Гойя прибыл в столицу. Это позволяет уяснить себе природу приверженности Гойи чисто испанскому, которую пытались представить как исконно присущую его жизни и личности. Ибо человек есть то, что он делает исходя из системы законов, установленных в том кругу, в котором он пребывает. Однако, чтобы не допустить тут ошибки, мы должны подчеркнуть еще один, решающий момент. Увлечение вульгарными манерами можно понять и так, будто эти манеры просто «существуют где-то» и кто-то отправляется на поиски их и следует им из особого пристрастия. Но дело обстояло совсем иначе.

При том, что в глубинной своей сути общество пребывало в благодном спокойствии, эта половина испанского XVIII века была полна «вульгарных» страстей. Все переживалось с безудержной горячностью, с почти маниакальным энтузиазмом. Испан-

\* El Censor. Madrid, 1786, p. 441; Cotarelo. Don Ramón de la Cruz y sus obras. Madrid, 1899.

\*\* El Censor, p. 438.

цы не просто шли на корриду или в театр,— весь остаток дня они едва ли говорили о чем-либо ином. Мало того, они спорили и ссорились, а это значит, что коррида и театр пронизали жизнь до того слоя, где вскипают страсти. И так во всем обществе, даже на самом верху. Когда Тирана высочайшим повелением была отозвана из Барселоны, чтобы выступать в театрах Мадрида, и муж отказался выслать ей наряды и украшения, герцогиня Альба, ее поклонница, предоставила актрисе свой гардероб. Герцогиня Осуна, соперница Альбы, немедленно сделала то же самое для своей любимицы Пепы Фигерас, звезды простонародных сайнете.

Даже если такая «народность» кому-то и не нравилась, ее материя под огромным напором устремлялась в щели любого бытия. Отсюда возникло любопытное явление. Помимо многочисленных группировок, порожденных различными светилами «вульгарного» искусства, в Испании существовали две значительные партии: с одной стороны, огромное большинство нации, которое было погружено в чисто испанское, пропитано им, полно энтузиазма по отношению к нему; с другой — несколько кружков, малочисленных, но состоящих из людей влиятельных (вельмож, ученых, министров, государственных деятелей) — людей, которые были воспитаны на французских идеях и вкусах, подчинивших себе всю Европу, и которые чисто испанские народные обычаи считали позором. Борьба этих двух важнейших партий была упорной и ожесточенной. Честно говоря, те и другие были и правы и не правы. Странники «просвещения» сражались с «махизмом», пытались, порой небезуспешно, добиться отмены боя быков<sup>13</sup> и обрушивались со свирепыми нападками на бедного дона Рамона де ла Круса, сайнете которого наводняли театральную сцену площадными нравами. Я уже указывал, что эти сайнете, за редкими исключениями, глупы, но переводные и оригинальные трагедии, которыми предлагалось их заменить, были не умнее. Интересно, однако, другое: когда «просветители» обрушиваются на «вульгарное», их проза оказывается насыщенной именно теми словами и выражениями, какие приверженцы «народности» употребляли в разговорной речи, что и является до-

казательством неодолимой, всепроникающей силы «вульгаризма»\*.

Все это доходит до апогея именно в 1775 году, как раз тогда, когда молодой арагонец приезжает в Мадрид. В этом году на столичной корриде впервые выступает Педро Ромеро. В следующем году завязывается его знаменитое соперничество с Костильяресом, первое из многих широкомасштабных состязаний, накалявших бурную историю боя быков. В эти годы вершин славы достигают Полония Рочель, бесподобно исполняющая тонадили, Катуха, Карамба; а в 1780 году начинается сценическое соревнование между Тираной и Пепой Фигерас\*\*.

Что из всего этого и с какой интенсивностью влияет на жизнь и творчество Гойи около 1790 года? Из одного его письма, которое помечено гораздо более поздней датой и в котором говорится как о чем-то само собой разумеющемся, что в этот день он идет «на быков», мы при желании можем заключить, что и в предшествующие годы он посещал корриду не больше и не меньше, чем любой другой мадридский обыватель\*\*\*. В продолжение всего этого периода он не рисует ни одного тореро и не пишет ни одной картины, посвященной бою быков, если не считать

\* Я не стану цитировать общеизвестные отрывки из двух сатир Ховельяноса, хотя это самый полный документ, какой можно привести в подтверждение моей правоты. Перечитывая их, обратите внимание на точность, так сказать, терминологического вульгарного словаря. Ховельянос, который ненавидит бой быков, изъясняется как обозреватель корриды. В своем «Меморандуме о благопристойности зрелищ и публичных развлечений, а также об их происхождении в Испании» он пишет: «Что являют собой наши балеты, как не жалкое подражание распущенным и непристойным пляскам самой низкой черни? У других вагий боги и нимфы танцуют на подмостках, у нас — вульгарные молодчики и площадные бабы».

В письме к маркизе де ла Солана, даме строгих правил, великолепный портрет которой оставил Гойя<sup>14</sup>, граф дель Карцио пишет о герцогине Альба, что она «в эти минуты с приятностью проводит время, распевая тираны<sup>15</sup> и завидуя махам».

\*\* «Смейтесь сколько хотите, — пишет Ириарте одному своему другу, — над партиями глюкестов, пиччинистов и люллистов<sup>17</sup>. У нас тут идет грызня между костильяристами и ромеристами. Везде и всегда все только об этом и говорят: под лепными плафонами зал и в убогих хижинах, творя утренние молитвы и надевая ночной колпак. Во время самого зрелища доходят до рукоприкладства, и очень скоро бой быков сделает из нас настоящих атлетов» (Cotarelo. Ygiarte u su época, p. 237).

\*\*\* В письме 1778 года к Санатеру, который был костильяристом, он признается, что принадлежит к партии Педро Ромеро.

картона «Новильяда», изображающего не корриду как таковую, а игру с молодым бычком, которого выпускают на любой деревенской улице. Картина задумана как чисто декоративная, и, если — пленившись тем, что центральная фигура, по всей видимости, автопортрет художника, — мы захотим использовать это произведение как доказательство увлечения Гойи тавромахией, мы всего-навсего убедимся, что в это время Гойя ничего не смыслит в *re taugina*<sup>16</sup>. Нет данных и о том, был ли он как-то связан с миром кулис. В конце 1790 года он посылает своему другу Сапатеру несколько тиран и сегидилей. «С каким удовольствием ты прослушаешь их, — пишет он приятелю. — Я их еще не слышал и, скорее всего, так и не услышу, потому что больше не хожу в те места, где их поют: мне втемяшилось в голову, что я должен придерживаться некой идеи и соблюдать достоинство, каким должен обладать человек; всем этим, как ты можешь себе представить, я не вполне доволен».

Из всех свидетельств, какие Гойя оставил о себе, это мне представляется самым важным. Извлечем из слов Гойи то, что он хочет сообщить, и то, что сообщает помимо своей воли. Первое: Гойя считает естественным и само собой разумеющимся, что, посылая эти, по всей видимости, новомодные куплеты, он доставляет своему другу Сапатеру, доброму и благонамеренному провинциалу, истинное удовольствие. Значит, и в провинции старались быть в курсе новых мадридских веяний. Второе: в те пятнадцать лет, какие Гойя к тому времени провел в Мадриде, он, как и все, ходил слушать подобные песенки в места, где собирались «махисты». Вряд ли имелись в виду театры, хотя он и не имел причины их избегать. Во всяком случае, это самое крупное свидетельство, какое можно привести в пользу его приверженности чисто испанскому, и оно же оказывается довольно мизерным\*. Потому что это все, что мы знаем о пресловутой веселой жизни Гойи, от которой не осталось никакого следа: ни маломальски четко очерченной в анекдотах фигуры, ни определенного направления в творчестве последующих лет. Третье: Гойя сообщает о перемене, которая до

\* При желании к этому можно добавить два письма, в которых он рекомендует другому сарагосскому другу кантаора<sup>18</sup> Пако Триго.

написания письма произошла в его личности и жизненных правилах. Оказывается, что теперь у Гойи есть «идея», что эта идея предписывает ему «соблюдать достоинство» и что это достоинство есть нечто, «чем должен обладать человек». Вот так так! Что же это случилось с нашим арагонским мужланом на пятом десятке?

Перед нами воистину обращение. Но из какой веры и в какую?

Эти решающие в жизни Гойи пятнадцать лет я представляю себе так.

Он поселяется в Мадриде около 1775 года; ему двадцать девять лет. До этого в Сарагосе и в Италии он вел самое заурядное существование мастерового. В Италии он увидел не больше, чем любой другой молодой художник того времени. Он не почерпнул из итальянского искусства ничего самобытного. Картина для алтаря в храме св. Франциска Великого<sup>19</sup>, которая относится к 1781 году, показывает нам всю достойную сожаления поверхностность, с какой Гойя воспринял художественные богатства Рима. То есть он приезжает в Мадрид без каких-либо творческих замыслов, без вдохновения, приезжает попросту заниматься своим ремеслом и с помощью этого ремесла зарабатывать себе на жизнь. В Мадриде он влачит самое будничное существование: не знает почти ни с кем, кроме сотоварищей по ремеслу, среди которых никто ничем не блистал — ни успехами в искусстве, ни особым молодечеством. До 1783 года, если не считать фресок в храме Пресвятой Девы дель Пилар<sup>20</sup> и «Проповеди св. Бернардина» в храме св. Франциска Великого, Гойя, по видимому, занят исключительно тем, что поставляет картоны для гобеленов на королевскую фабрику. Должно быть, тогда не было спроса на его картины. Вельможи заказывали портреты Менгсу, Вертмюллеру и другим иностранцам. А Гойя принадлежал к многочисленному цеху малозначительных придворных художников. Глухие, медлительные годы. Тяжело приспособляется он к суете мадридской жизни. В возрасте, когда обычно создается капитал случайных знакомств, которые, как правило, бывают самыми длительными и доставляют больше всего радости, он не сближается ни с кем. Что бы там ни говорили, а у него нет ни

друзей тореро, ни любовницы актрисы. Короче, это ремесленник, занятый монотонным повседневным трудом. Его заботит лишь продвижение по службе, он стремится во что бы то ни стало отыскать лазейку и проникнуть в более высокие сферы. В 1783 году он наконец добивается заказа на портрет Флоридабланки. Надежды, пробужденные приближением к министру, ясно говорят об отчаянной беспомощности предыдущих лет. Ожидания не оправдались: Флоридабланка не спешил оказать покровительство.

И все же картоны, хотя и медленно, создают художнику имя. Примечательно, что первыми им начинают интересоваться самые выдающиеся архитекторы той эпохи: Сабатини, Вильянуэва, Вентура Родригес. Последний предоставляет ему возможность написать портрет инфанта дона Луиса, который в этом же самом году приглашает художника в Аренас де Сан Педро<sup>21</sup>. Чуть позже Гойя начинает писать портреты людей выдающихся, в частности одного из первых — архитектора Вентуры Родригеса. Эти портреты, как попутный ветер, выносят Гойю в открытое море. В 1786 году он назначен королевским живописцем.

К 1790 году меняется социальное окружение Гойи, а вместе с ним и вся его жизнь. Он знакомится и начинает общаться с мужчинами и женщинами, принадлежавшими к самой влиятельной знати, а одновременно и с писателями и государственными деятелями — сторонниками «просвещения». И тот и другой круг явились для Гойи откровением. До сих пор он жил как живут все испанцы, как они жили всегда — наобум святого духа, с растительной непосредственностью отдаваясь насущным нуждам проживаемого момента. Теперь перед ним люди, для которых существовать — значит постоянно работать над собой, обуздывать стихийные порывы, отливать себя в идеальные формы, выработанные человечеством. Отсюда бдительный надзор за любым непосредственным движением и неустанный порицание всего привычного, общеупотребительного — того, что делается просто так. «Просветители» (повторяю, одни из знати, другие — интеллектуалы или государственные деятели) разработали свод неукоснительных правил. Их позиция в жизни опре-

делялась «идеями». Гойя слушает их разговоры. Необразованный тугодум, он не до конца понимает услышанное, но схватывает нечто основное: не следует поддаваться стихийному порыву, ни собственному, ни коллективному, следует жить сообразуясь с «идеями».

Это первый урок, из которого Гойя извлекает пользу. А ему уже сорок лет! Необходимость размышлять, сосредоточиваться на самом себе перерождает его. Перед ним — все тот же мир, в котором он жил до этого, но мир преображенный. Непосредственность привычки приостановлена — и самое близкое становится далеким и чуждым. Тогда-то Гойя и открывает вокруг себя испанское. Тогда, а не раньше Гойя начинает писать картины на национальные темы — именно потому, что его увлечение чисто испанским, всегда бывшее гораздо ниже нормального уровня, окончательно сошло на нет.

Поразмыслим. Мы в 1787 году. Два года назад Гойя вошел в ослепительный мир герцогинь и бдительный мир «просветителей». В глубине души этого грубого ремесленника всегда дремало аристократическое чувство существования, то самое чувство, которое помимо воли самого художника, в каком-то сомнамбулическом состоянии присутствует в картонах для гобеленов, обнаруживаясь тогда, когда мы задаем себе вопрос: что в них принадлежит собственно Гойе? Это удивительно, это трогательно: Гойя, который должен был стать Гойей, пробуждается внезапно, от простого соприкосновения с мирами, где, как и в любых аристократических кругах, все непосредственное и непринужденное тщательно избегается. В этом оба мира совпадают: в обоих считается, что лучшая жизнь — всегда иная, непохожая на изначально данную, что жизнь нужно создавать, а не пускать на самотек. Расходятся же они в своем взгляде на «вульгарное». Для знати народная жизнь — одна из возможных красивых форм игры в жизнь. Она их забавляет, им нравится наблюдать ее, имитировать ее, погружаться в нее на какое-то время именно потому, что она иная. «Просветители», хотя и их так или иначе затрагивает увлечение народным, в целом решительно отвергают его. Чисто по-испански: это зло, это варварство, это то, что было создано

неразумным ходом истории. Оно, как и все остальное, что просто существует, — существует, чтобы быть пересозданным. «Просвещение» — стремление к коренному пересозданию. Неудобная жизненная позиция, которая вначале отрицает жизнь, с тем чтобы потом, на обломках, утвердить какую-то новую идею.

Не это ли означают слова Гойи в приведенном выше письме к Сапатеру? Гойя пересоздает свою жизнь. Он отказывается ходить в места, где можно послушать, как поют тираны, потому что жизнь должна быть иной — не той, которая нравится. Рационализм в области морали, максимально выраженный «категорическим императивом», призывает нас жить «против шерсти». Надо существовать исходя из определенных идей, которые подавляют любое первое движение, подвергают его сомнению. Это мучительно: «...как ты можешь себе представить, я не вполне доволен». Гойя уже никогда не будет вполне доволен. Даже если бы два года спустя на него не обрушилось страшное несчастье — временный паралич и окончательная глухота, — его существование все равно было бы омрачено внутренним смятением, потому что с этих пор в Гойе поселяются два непримиримых соперника: стихийный темперамент и темный ум деревенщины — перед *pisus*<sup>22</sup>, перед порывом к избранному и высокому; и талант художника служит всего лишь внешним проявлением этой внутренней борьбы. Гойя был выбит из того порядка, в котором человек существует в полусне, как дитя в колыбели, но ему не хватило силы разума, чтобы со всей определенностью обосноваться в определенности мысли. Считать, что можно до бесконечности оставаться в традиции, так же глупо, как и предполагать, будто разум — панацея, готовое решение всех проблем, не заключающее в себе новых зол. Часто забывают, что существование человека соткано из опасности и всякое решение чревато новым риском.

И вот около 1790 года — я подозреваю, что года на три — на четыре позже, — Гойя начинает писать тореро и актрис, чего он не делал в предыдущие годы, в те самые, когда он якобы не вылезал из таверн и цирков. Интересно, как объяснят это историки? Уточним некоторые детали.



Гойя пишет всего двух тореро: это братья Ромеро, Педро и Хосе. Портрет Костильтяреса довольно сомнительной атрибуции, к тому же время его создания не совпадает с возрастом модели. Приняв во внимание даты активных выступлений на арене всех трех матадоров и дату написания последнего портрета \*, следует все три портрета отнести самое раннее к 1790 году<sup>23</sup>. Три года назад Гойя познакомился с герцогиней Осуна, которая принадлежала к группировке Костильтяреса. Вспомним, что вся испанская жизнь была тогда сплошной борьбой группировок. В 1790 году он, должно быть, познакомился с герцогиней Альба,— во всяком случае, вступил в более короткие отношения с этой высокородной особой, такой дерзкой, взбалмошной и беспшабашной. Так вот, герцогиня Альба покровительствовала Хосе Ромеро \*\*.

В 1794 году он пишет первый из двух портретов актрис, портрет Тираны. Как случилось, что он выжидал столько времени, прежде чем запечатлеть эту звезду подмостков, по милости которой почти каждое представление заканчивалось дракой? Ведь Тирана умирает в этот же самый год. Но Тирана находится под сильным, непосредственным покровительством герцогини Альбы... и «просветителей». Игра случая! Гойя пишет первую актрису, воспитанную в правилах французского театра. В театре Сарсуэлы Тирана не участвует в сайнете, не исполняет тонадилли; она — трагическая актриса. Когда муниципальный совет предлагает ей поступить в одну из двух «традиционных» трупп, она вынуждена заявить, что не знает чисто испанского репертуара, не умеет говорить под суфлера и у нее нет никаких костюмов, кроме трагических. Перед нами на холсте Гойи — хмурое лицо орленка с непомерно густыми бровями, которыми, неизвестно почему, Гойя наделяет многие свои модели и которые жалует даже ангелам в Сан

\* Портрет Педро Ромеро отличается от двух других своей неопределенностью. Такое впечатление, будто он написан по памяти.

\*\* Хосе Ромеро занимает в тавромахии второстепенное положение. Он, по всей видимости, не выступает в Мадриде до 1789 года, и маловероятно, чтобы Гойя был с ним близко знаком. Напротив, удивительно, что художника не заинтересовал Пепе Ильо. Но Пепе Ильо в то время только начинает завоевывать популярность.

Антонио де ла Флорида<sup>24\*</sup>. Почему же он не пишет тех актрис, которые, как Гранадина, могут сказать о себе: «Мы из простого народа»<sup>\*\*?</sup>

Мое объяснение появления этих портретов нельзя понимать в тривиальном смысле. То, что такой-то торееро или такая-то актриса пользовались покровительством той или иной герцогини, играет мало-важную роль. Я хотел сказать, что с 1787 года Гойя начинает рассматривать национальную жизнь с точки зрения тех двух социальных групп, к которым он примкнул и в которых оставался всецело вплоть до самой своей смерти. Поскольку эта точка зрения двойственна и противоречива (вкус верхов к «вульгарному» и ниспровергающее его презрение, исходящее от «идеи»), наследие Гойи, относящееся к темам такого порядка, двусмысленно и вызывает сомнения. Мы зачастую даже не знаем, превозносит ли Гойя то, что пишет, или осуждает, изображает ли он это pro или contra.

### ГИПОТЕЗА

Гипотеза, стало быть, такова: запоздалое — в сорок лет — соприкосновение Гойи с жизненными правилами более высокого порядка порождает в нем внутренние противоречия. С одной стороны, его личность оказывается расщепленной: отныне и навсегда она раздвоена между «народностью» — а с самой душой народного связывали его происхождение и юные годы — и туманными представлениями о высших, несколько призрачных нормах, которые отрывают его от родной стихийности и внушают обязательство перед самим собою — жить иной жизнью. Эти два начала никогда не сольются, и Гойя будет жить, так и не приспособившись ни к одному из двух миров — ни к миру традиции, ни к миру культуры, — то есть без надежного убежища, в непрерывном смятении и неуверенности. Плухота доведет все это до границ патологии, замкнув в томительном одиночестве человека, который по складу

\* См.: Cotarelo. La Tirana, Madrid, 1897. Другая актриса, которую писал Гойя, Рита Луна, наследовала Тиране.

\*\* Во «Вступлении» к трагедии дона Рамона де ла Круса «Нумансия» (1778).

своего темперамента должен был жить средюю, постоянно чувствовать прикрытие среды и ее давление — только тогда он откликался, выказывая самые личностные стороны своего существа.

А жизненный шок, в который повергает его перемена окружения, дает удивительный результат: вырвавшись из традиций, в том числе и из традиций живописи, в которых он жил до этого, обязавшись взирать на все из отдаленных областей рассудка и не принимать первичного, Гойя высвобождает и как бы пробуждает от спячки свою самобытность. Все историки единодушно признают совпадение между переходом Гойи в новую социальную среду и появлением его великой живописи, состоящей из новшеств и дерзновений, которые, обгоняя друг друга, стремятся вперед, достигают пределов искусства, преступают эти пределы и пропадают в чисто маниакальном произволе.

---

## КОММЕНТАРИЙ

---

В Испании труды Ортеги-и-Гассета печатались, за отдельными исключениями, в изданиях, принадлежащих автору или членам его семьи — в газетах «Эль Импарсьяль», «Эль Соль», в журналах «Фаро», «Эспанья», «Ревиста де Оксиденте», а также в издательстве под этим названием. Это давало возможность Ортеге, находившемуся в оппозиции к режиму Франко и не признанному этим режимом, вести пропаганду своих идей и новых явлений в западной культуре.

Ортега сам определял состав книг и сборников своих работ, руководствуясь при этом общим замыслом построения систематического свода концепций философии «жизненного разума». Так сложился состав Полного собрания сочинений, выпущенного при жизни Ортеги тремя, по существу, стереотипными шеститомными изданиями (ныне Полное собрание сочинений Ортеги увеличилось до 9 томов).

Переводы для настоящего сборника выполнены по 3-му изданию, которое выходило в Мадриде в 1953-м (т. 1-й), 1954-м (т. 2-й) и 1955-м (тт. 3—4-й) г. В комментариях названия работ аннотируются по следующему образцу: О. С. (Obras completas), t. ..., p. ... (например: О. С., I, p. 317).

### ЛЕТНЯЯ СОНАТА

(La sonata de estío, de Don Ramón del Valle-Inclán).

—О. С., I, p. 19—27.

Впервые опубликовано: «La Lectura», Мадрид, февраль 1904 г.

Настоящая рецензия — вторая из опубликованных работ Ортеги и первая, в которой мы встречаемся с его анализом эстетических проблем модернизма и с известным предвосхищением концепции «дегуманизации» западного искусства XX в. (см. замечание автора на с. 58 о том, что в творчестве Валье-Инклана «все... бесчеловечно иссушено: никаких слез»). Это обстоятельство важно учесть, поскольку в литературе о Валье-Инклане можно встретить мнение о том, что в этот период Ортега был еще далек от мыслей о дегума-

низации искусства (см.: *Тертерян А. И.* Испытание историей. М., 1973, с. 148).

Цикл повестей, объединенных общим замыслом и связанных одним героем («Осенняя соната», «Летняя соната», «Весенняя соната», «Зимняя соната»), создан Валье-Инкланом в 1902—1905 гг.

<sup>1</sup> Речь идет о книге И. Тэна «Происхождение современной Франции», в которой образ Наполеона, подобно тому как это имело место у Плутарха в «Сравнительных жизнеописаниях» в отношении цезарей, воссоздается на основе учета «факторов среды», из которых важнейшим является фактор «расы», то есть исторически сложившихся социально-психологических свойств французского народа. Критический анализ этих воззрений Тэна дал Г. В. Плеханов (см.: *Плеханов Г. В.* Литература и эстетика. Т. 1. М., 1958, разд. «Теория искусства»).

<sup>2</sup> Борджиа (исп. «Борха») — старинный испанский род, возвышение которого началось с Алонсо, кардинала, а впоследствии папы (Каликста III). Когда Алонсо получил папскую тиару, к нему в Рим перебрались многочисленные родственники, в числе которых был Родриго, будущий папа Александр VI, отец Чезаре Борджиа (ок. 1476—1507) — правителя Романьи, князя и кардинала, игравшего важную роль в европейской политике.

<sup>3</sup> Имеется в виду Возрождение; обычно этот термин применяется по отношению к национально-освободительному движению в Италии в конце XVIII—XIX в.

<sup>4</sup> Конный пастух (*исп., южноамер.*): Быт и традиции гаучо нашли широкое отражение в южноамериканском фольклоре.

<sup>5</sup> Наименование яда; дословно — «шпанская мушка» (*итал.*).

<sup>6</sup> Кватроченто (*итал.*) — XV век, эпоха проторенессанса.

<sup>7</sup> Заратустра (Заратуштра), в греческой версии Зороастр, — легендарный пророк и реформатор древнеиранской религии. Учение, изложенное в «Авесте», священной книге зороастризма, направлено против родоплеменного общества и старых богов и призывает к сильной власти и миру.

<sup>8</sup> Рецензия А. Франса из сборника «Литература и жизнь» («*La vie littéraire*»).

<sup>9</sup> Ортега использует образ из книги Дж. Рескина «Семь светильников архитектуры» (1899).

<sup>10</sup> Статья Р. де Гурмона «О стиле, или О писании» («*Du style ou de l'écriture*») в сборнике «Культура идей» (*La culture des idées*. Paris, 1899).

<sup>11</sup> «Прекрасный стиль» (*исп.*).

<sup>12</sup> Игнатий Лойола, будущий основатель ордена Иисуса, в молодости был офицером; будучи опасно ранен, услышал голос Бога

и принял духовный сан. Приводимый Ортегой эпизод относится к 1522 г., когда Лойола руководил защитой крепости Памплона от французов.

<sup>13</sup> «Беатрис» — ранний рассказ Валье-Инклана.

<sup>14</sup> «Оруженосец Маркос», «Гусман де Альфараче» — плутовские романы «Жизнь оруженосца Маркоса де Обрегона» Висенте Эспинелы и «Жизнеописание Гусмана де Альфараче» Матео Алемана.

<sup>15</sup> Люцифер (Сатана) — глава мятежных ангелов; согласно средневековым представлениям, у него шесть крыльев нетопыря, которые соответствуют шести крыльям херувима.

#### АДАМ В РАЮ

(*Adán en el paraíso*). — О. С., 1, p. 473—493.

Написано в мае — августе 1910 г. Включено автором в состав сборника «Люди, творения, вещи» (1916).

Статья типична для «*Mocedades*», ранних произведений Ортеги: прослеживаются различные идейные влияния, которые испытывал философ; явна многопроблемность и известная поспешность в решении проблем; заметно тяготение автора к глоссаторству, отражавшее период формирования мышления Ортеги и свидетельствовавшее о его озабоченности состоянием философско-теоретической культуры испанской интеллигенции.

В этой работе впервые очерчен контур философии Ортеги. Идея Адама в раю, то есть первого человека, брошенного в мир, является метафорическим образом концепции «радикальной реальности», развернутой в «Размышлениях о «Дон Кихоте». В данном контексте у метафоры были преимущества перед концепцией, поскольку здесь мир предстал не как «вещь», а как «сценарий» жизни, которую, согласно Ортеге, необходимо рассматривать как трагедию или драму.

<sup>1</sup> Фр. Алькантара — старинный друг семьи Ортеги, сотрудничал в газете «Эль Импарсьяль», принадлежавшей деду Ортеги.

<sup>2</sup> Аллюзия образного выражения теории «общественного договора» XVII в.: «Я не буду рвать яблоки в твоём саду, а ты не будешь делать того же в моём саду». Подразумевается правовая автономия субъекта деятельности (каждый вправе заниматься собственным делом и делать его хорошо) и его собственности.

<sup>3</sup> Ремесло (*франц.*).

<sup>4</sup> «Копья» — картина Веласкеса «Сдача Бреды».

<sup>5</sup> Имеются в виду критические очерки Д. Дидро «Салоны» (1750—1770-е гг.).

<sup>6</sup> Разделяй и властвуй (*латин.*).

<sup>7</sup> Свидетельство колебаний Ортеги между позициями естественного материализма и объективного идеализма. Например,

Лейбниц прямо указывал, что положение «функция рождает орган» служит признанию существования «разумного творца природы» (*Лейбниц Г.-В. Соч.*, т. 1. М., 1982, с. 145).

<sup>8</sup> Ортега иронизирует по поводу анимистических конструкций Вселенной Г. Фехнера и Ш. Фурье, которые они пытались обосновать с позиций современной им науки и одновременно «расцветивали» «романтическими» подробностями и истолкованиями.

<sup>9</sup> Называя Фурье шарлатаном, Ортега, по-видимому, имел в виду пристрастие этого мыслителя к данному слову, употребленному в названиях некоторых его работ, например: *Sur les charlataneries commerciales* (1807); *Pièges et Charlatanisme de deux sectes de Saint-Simon et d'Owen* (1831).

Аромаль, или взаимодействие ароматов, помимо «романтического» назначения служит, по Фурье, цели передачи элементарных форм жизни (зародышей, семян) с одного небесного тела на другое.

<sup>10</sup> Имеется в виду тенденция идеалистического решения вопроса об онтологическом статусе отношений в буржуазной философии в связи с ростом научного познания, следствием которого явился расширяющийся фронт теоретического изучения «отношений как таковых», то есть абстракций от конкретных отношений между вещами в формах физических, математических и других отношений.

<sup>11</sup> Вещь (*латин.*).

<sup>12</sup> Пурана — жанр древнеиндийской литературы, собрание мифов и сказаний, в которых излагаются, в частности, воззрения древних индусов на происхождение Вселенной.

<sup>13</sup> По-видимому, Ортегу не удовлетворяло такое понимание бытия вещей (к 1915 г.) — и как таящее возможность его истолкования в духе всеобщей связи вещей реального мира, то есть материалистически, и как могущее свестись к области чистых отношений.

<sup>14</sup> Гвадаррама — горная цепь в Испании.

<sup>15</sup> Люминизм — неологизм Ортеги. Люминистами он называет художников, которые строят картины на световых эффектах.

<sup>16</sup> Тератология (*греч.* *teras, teratos*, «чудовище», «урод» + *logos* — «учение») — наука, изучающая врожденные аномалии (уродства) организмов. Здесь: свидетельства о чудесах, поражающих воображение.

<sup>17</sup> «Селестина», или «Трагедия о Каликсто и Мелибее», — роман-драма, написанный Фернандо де Рохасом ок. 1492—1497 гг.

<sup>18</sup> В 1614 г. некто скрывавшийся под псевдонимом Фернандес де Авельянеда выпустил поддельную вторую часть «Дон Кихота». Подлинная вторая часть увидела свет в 1615 г.

<sup>19</sup> Мастаба (*араб.*; букв. «каменная стена») — современное название древнеегипетских гробниц периодов Раннего и Древнего царств.

<sup>20</sup> *Lange F.-A. Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart.* Iserlon, 1866. (*Ланге Ф.-А. История материализма и критика его значения в настоящем.* Изерлон, 1866).

## ТРИ КАРТИНЫ О ВИНЕ

(*Tres cuadros del vino* (Tiziano, Poussin y Velázquez).—

О. С., 2, p. 50—58.

Написано в 1911 г. Впервые опубликовано в 1916 г. в первом сборнике «Наблюдателя» («*El Espectador*»), неперидического издания, выходившего в издательстве «Ревиста де Оксиденте» до 1934 г. Всего опубликовано восемь сборников, в составе которых — эссе, заметки, рецензии, наброски и «размышления» Ортеги по широкому кругу вопросов эстетики, психологии, педагогики, философии, теории культуры.

<sup>1</sup> Музей Прадо — крупнейшее собрание произведений изобразительного искусства. Находится в Мадриде. Основан в 1819 г.

<sup>2</sup> «Вакханалия» венецианца Тициана Вечеллио была создана в 1520-е гг.; одноименная картина Никола Пуссена — в 1620-е гг. Под «Пьяницами» Веласкеса подразумевается картина «Триумф Вакха», написанная между осенью 1628-го и летом 1629 г.

<sup>3</sup> Феаки — в древнегреческой мифологии обитатели сказочного острова Схерия. На этот остров во время своих скитаний попадает Одиссей, и феаки отправляют его домой на волшебном корабле, который может прибыть в любое место с невероятной быстротой и без помощи руля.

<sup>4</sup> Связь метафизической концепции «вечного возвращения того же самого» или нерушимости «порядка каждой вещи» и наслаждения ценностями жизни Ницше эмфатически выразил в известном афоризме из книги «Происхождение трагедии из духа музыки»: «Жить так, чтобы хотелось еще раз так жить и целую вечность так жить!» Во имя этой «вечной радости становления» Ницше требует «переоценки всех ценностей как акта наивысшего самосознания человечества» (*Ницше Ф. Esse homo.* Спб., 1911, с. 62, 113).

<sup>5</sup> *Meier-Graefe. Spanische Reise.* Berlin, S. Fisker Verl., 1910, S. 314.

<sup>6</sup> Следовало бы поглупеть (*франц.*).

<sup>7</sup> В очерке «Введение к Веласкесу» Ортега уточнил, что интерес к мифологии не был для Веласкеса органичным (см. с. 507 настоящего издания).

<sup>8</sup> «Меркурий и Аргус» (ок. 1659 г.) — такая же сниженная интерпретация мифологического сюжета, как и «Триумф Вакха». Относительно «Марса» существует вполне убедительное предположение, что на картине изображен шут, игравший роль бога войны, тем



более что она была написана примерно в те же годы, что и основные портреты шутов.

<sup>9</sup> Вопреки (*франц.*).

ЭССЕ НА ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕМЫ В ФОРМЕ ПРЕДИСЛОВИЯ  
(Ensayo de estética a manera de prólogo).—О. С., 6, р. 247—264.

Опубликовано как предисловие к книге Хосе Морено Вильи «Прохожий», вышедшей в 1914 г. Непосредственно предшествует «Размышлениям о «Дон Кихоте» в постановке вопросов о метафоре как инструменте философского познания, а также о «спасающей» миссии интеллектуальной любви к-объекту.

Годом раньше в статье «Гуссерль. О понятии ощущения» Ортега неоднократно пользуется термином «исполняющее» (*lo ejecutivo*) применительно к «я» — сознанию, интенционально направленному на объект. «Исполняющее» противопоставлено здесь «наблюдающему» (*lo espectacular*) «я», то есть сознанию, которое редуцирует, «заключает в скобки» реальное. В «Очерке эстетики...» философ с большей последовательностью стремится преодолеть «реалистическую» (материалистическую) непоследовательность феноменологической философии, ибо считает, что, редуцируя реальный мир, сознание не только допускает некий независимо от него существующий «остаток» реальности, как бы отвергаемый им, но и самого себя требует рассматривать как противостоящее реальности.

Основываясь на «практическом императиве» И. Канта (то есть требовании поступать сообразуясь с представлением о людях как о цели, но не как о средствах (см.: *Кант И. Соч.*, т. 4, ч. 1. М., 1965, с. 270), Ортега предлагает распространить это требование на все реальности, образующие человеческую жизнь, вступить с ними в «интимную», «исполнительную», нераздельную связь, называемую жизнью, «спасающую» и «я» и «обстоятельство» этого «я».

<sup>1</sup> Эти представления части ученых, сложившиеся в связи с кризисом традиционных физических представлений и процессами математизации естественных наук, явились, как известно, одним из условий возникновения так называемого физического идеализма начала XX в.

<sup>2</sup> Рескин утверждал, что зодчество и искусство вообще являются выражением национального духа, а также религии и морали, что не могло не вызвать резкого неприятия со стороны Ортеги-и-Гассета. Однако же Рескин отнюдь не был конформистом: его романтический протест против современной действительности, враждебной искусству и красоте, его преклонение перед средневековой культурой и искусством в ущерб Возрождению стали основой эстетической программы прерафаэлитов.

<sup>3</sup> В своем комментарии к изложению «практического императива» И. Канта Ортега, по-видимому, подразумевает следующее определение морального императива, данное немецким философом в работе «Метафизика нравов» (1797): «Мы знаем свою собственную свободу (из которой исходят все моральные законы,— стало быть, и все права и обязанности) только через моральный императив, который представляет собой положение, предписывающее долг, и из которого можно объяснить способность обязывать других, то есть понятие права» (*Кант И. Соч.*, т. 4, ч. 2, с. 149).

Главные формулировки категорического императива даны Кантом в «Основах метафизики нравственности» (1785); это определение: категорического императива как высшего практического принципа по отношению к человеческой воле (см.: *Кант И. Соч.*, т. 4, ч. 1, с. 269—270); безусловно доброй воли (там же, ч. 280); собственно категорического императива (там же, с. 260); практического императива (там же, с. 270).

<sup>4</sup> Библия, Матфей, 23:39; Марк, 12:31; Лука, 10:27; Послание Иакова, 2:8.

<sup>5</sup> В древнегреческом городе Дельфы, на фронтоне храма Аполлона, по преданию, была высечена надпись «Gnothi seau ton» — латинская транслитерация древнегреческого текста. В переводе на латинский язык — «Nosce te ipsum» («Познай самого себя»).

<sup>6</sup> Дается оценка эволюции мышления Фихте от субъективного к объективному идеализму (что важно и для понимания отношения к субъективному идеализму самого Ортеги), а также увлеченности Фихте в йенский период его деятельности рационалистическим свободомыслием и идеалами Великой французской революции.

<sup>7</sup> Имеется в виду скульптура Микеланджело в капелле Медичи во Флоренции, изображающая Лоренцо Медичи, одного из правителей Флоренции, в идеально благоуханном облике задумавшегося юноши.

<sup>8</sup> Ортега цитирует строку Лопеса Пико по-каталонски. Левантом в Испании обычно называют восточное средиземноморское побережье Испании, в отличие от распространенного в Европе более широкого толкования этого старинного географического термина, включающего также побережье Малой Азии, Сирии и Египта.

<sup>9</sup> Веды — древнейшие памятники индийской литературы (II тысячелетие до н. э.). Самым ранним и значительным по своему содержанию является Ригведа (веда гимнов). В стиле и языке Ригведы отмечается многозначительность (иногда искусственная) слова, обилие синонимов, эпитетов, чрезвычайно высокая степень метафоричности.

<sup>10</sup> Приведенные строки взяты из стихотворения Карллуччи «Интермедия», помещенного автором между сборниками «Ямбы» (1867—1879) и «Новые стихотворения» (1861—1887).

<sup>11</sup> В своем роде (*латин.*).

<sup>12</sup> Изречение принадлежит Бюффону, входит в «Рассуждение о стиле», произнесенное во Французской академии 25 августа 1793 г.

#### РАЗМЫШЛЕНИЯ О «ДОН КИХОТЕ»

Первое размышление: краткий трактат о романе.

(*Meditaciones del Quijote. Meditación primera.*)

— О. С., 1, p. 365—400.

Вся работа состоит из Обращения к читателю, Предварительного и Первого размышлений. Впервые печаталась выпусками в Издательстве Студенческого городка (*Residencia de estudiantes*) Центрального университета Мадрида в апреле—мае 1914 г. (Обращение опубликовано в июле того же года.) В основе этих эссе—лекции, читанные студентам факультета философии и литературы.

Это первая большая работа Ортеги, свидетельствующая о появлении в Испании незаурядного мыслителя, обладавшего собственным «голосом», о «высоте тональности» которого исследователи дискутируют по сей день.

В 1914 г. «Размышления о «Дон Кихоте» не получили признания как философское сочинение. По-видимому, этого не произошло и впоследствии. Указанное обстоятельство особенно досаждало Ортеге, сожалевшему, что читатель за литературными образами не увидел идеи, ибо форма данного произведения, по замыслу философа (следовавшего в данном случае завету А. Бергсона), должна была служить проводником идейного содержания. Специально для испанской «думающей публики» того времени, в целом не готовой к восприятию современной философии, но знающей великолепную художественную литературу, Ортега, во-первых, пишет работу в жанре эссе, а во-вторых, включает в нее значительное число специальных мест, относящихся к «технике» философского рассуждения.

Несмотря на это, данное сочинение вызывало у читателя не просто вопросы, а недоумения. Это неудивительно, поскольку, не успев начаться, оно обрывалось уже после Первого размышления; в нем трудно было увидеть связь разнохарактерных частей; обращало внимание то, что размышления о «хитроумном идалго» являются только удобным поводом для иных размышлений; ищущий философии не находил здесь привычной логической дискурсивности, дефиниций... Для того чтобы лучше представлять себе, что же такое эти Размышления, следует ознакомиться с замыслом данной работы.

1910 г. Ортега, получивший место на кафедре метафизики, приступает, по договоренности с мадридским издательством «Ренасимьенто», к работе над серией очерков о наиболее характерных явлениях испанской культуры. В план были включены десять наименований будущих очерков (о плане этого предприятия Ортеги и издательства см.: О. С., 2, р. 103); первой и главной работой серии были «Размышления о «Дон Кихоте». По замыслу Ортеги, наряду с известными нам размышлениями сюда должны были войти еще два размышления — под названиями «Как Сервантес видел мир?» и «Альсионизм \* Сервантеса». Последнее размышление должно было поведать о гуманистическом, «спасающем» значении романа «Дон Кихот».

«Спасениями» или «очерками интеллектуальной любви» Ортега назвал не только «Размышления о «Дон Кихоте», но и все работы серии (из них была опубликована меньшая часть). Более того, замысел «спасения» философ пытался, с большим или меньшим успехом, осуществить во всем своем творчестве. «Размышления о «Дон Кихоте», как вполне зрелое произведение ортегианского мышления, служило примером в реализации указанной цели. Именно здесь коренные черты этого мышления получили оформление в виде концепции человеческой жизни, которая образует на основе «спасения» («укоренения», радикализации, как будет говорить впоследствии Ортега) сознанием, я «своего обстоятельства».

<sup>1</sup> «Назидательные новеллы». В испанском языке и роман и повесть обозначаются одним словом — *novela*; иногда повесть, как более сжатый повествовательный жанр, именуется *novela corta*, то есть «короткий роман». Нерасчлененность терминов объясняется спецификой развития этих двух жанров на испанской почве: повесть и роман появились в Испании практически одновременно, в то время как в других странах (например, в Италии) проза Нового времени начиналась преимущественно с новеллы.

<sup>2</sup> Служанка философии (*латин.*).

<sup>3</sup> Лорето — городок на Адриатическом побережье Италии, где находится дом, в котором, по преданию, Богородица получила благую весть от архангела Гавриила. Дом этот был якобы перенесен чудесным образом из Назарета в 1291 г. Воодушевленный тем, что он «начал понимать основание чудесного открытия», заключавшегося в уверенности, что с помощью Математики можно, словно удачно подобраным ключом, открыть все тайны природы, а на основе Математического метода — преобразовать все знание в целом, Р. Декарт 23 февраля 1620 г. дал обет: после опубликования труда, свидетельствующего об этом открытии, совершить благодарственное паломничество в Лорето.

\* *Alción* — зимородок (*исп.*).

Декарт попадает туда только весной 1623 г., и, как считали некоторые исследователи, в том числе А. И. Герцен, испытывает при этом чувство не воодушевления, а «неуверенности и мучения совести» (Герцен А. И. Собр. соч., т. 3. М., 1954, с. 24; подробнее об этом периоде в жизни Декарта см.: Ляткер А. Я. Декарт. М., 1975, с. 53—67; прил. с. 186—187).

<sup>4</sup> «Странствования Персилеса и Сегисмунды» (1616)— последнее произведение Сервантеса, «правильный» (в отличие от «Дон Кихота») авантюрно-рыцарский роман, продолжающий линию позднеантичного «романа странствий».

<sup>5</sup> Возможно, эту мысль Ортега заимствовал из письма Г. Флобера к Ж.-К. Поисмансу (Круассе, февраль—март 1879 г.): «Ни левкой, ни розы как таковые не интересны. Интересен лишь прием, каким они описаны...» (пер. Т. Ириновой и М. Эйхенгольца).

<sup>6</sup> От избытка сердца — крылатое выражение из латинского перевода Библии (Вульгаты).

<sup>7</sup> Склад (англ.).

<sup>8</sup> Стихи даны в переводе В. А. Жуковского.

<sup>9</sup> Рапсод — бродячий певец в Древней Греции, исполнявший эпические песни под аккомпанемент лиры. В широком значении — народный певец — сказитель.

<sup>10</sup> Об этом свидетельствует ученик Плотина Порфирий в «Жизнеописании Плотина».

<sup>11</sup> «Наверное, моя бедная Бовари в это самое мгновение страдает и плачет в двадцати французских селениях одновременно» (Флобер Г. Собр. соч., т. 7. М., 1937, с. 532).

<sup>12</sup> Скамандр — река, на которой, согласно преданию, стояла Троя.

<sup>13</sup> «Книга об Александре» и «Книга об Аполлонии» — образцы ученой испанской литературы XIII в., ориентированной на латинские источники.

<sup>14</sup> Аримасы — мифологические существа с одним глазом. Согласно греческим мифам, они жили близ страны гипербореев и воевали с грифонами. По преданию, сын бога Аполлона, Аристей, сложил о них эпическую поэму.

<sup>15</sup> «Во времена Марикастаньи» — испанская поговорка, соответствующая русской «при царе Горохе». К «временам короля Артура» (V—VI вв.) обычно привязано действие рыцарских романов.

<sup>16</sup> Перифраз известного выражения Вольтера из предисловия к его комедии «Блудный сын» (1738): «Все жанры хороши, кроме скучного».

<sup>17</sup> «Человеку нужны образы, реальность отупляет его!» (франц.).

<sup>18</sup> «Дон Кихот», ч. 2, гл. 26.

<sup>19</sup> Легенде о Гайферосе и Мелисенде был посвящен особый цикл старинных романсов, источником которых является старофранцузская хроника — роман XIII в., приписанная вымышленному автору — архиепископу Турпину, одному из действующих лиц «Песни о Роланде».

<sup>20</sup> Осмос — физическое явление медленного проникновения жидкости через пористую преграду. Эндосмос — биологический процесс просачивания растворенных веществ из внешней среды внутрь клетки (в противоположность экзосмосу). Ортега противопоставляет осмос эндосмосу, не совсем точно употребляя термины.

<sup>21</sup> Здесь Родос, здесь прыгай (*латин.*). В значении: покажи, на что ты способен.

<sup>22</sup> Пример, трудный для понимания (*латин.*).

<sup>23</sup> Марсилио де Сансуэнья — герой испанского романсеро.

<sup>24</sup> Имеется в виду господство идеи абсолютного детерминизма в механистической картине мира, ведущей начало от «*nuova scienza*» (новой науки) Галилея, а также предвосхищение им действительской концепции возникновения и законосообразного существования Вселенной.

<sup>25</sup> «Совозможное» (*латин.*; см.: Лейбниц Г.-В. Соч., т. 1, с. 234—235). Действительно, Лейбниц полагал условием осуществления возможного наличие основания в необходимом (в природе или понятии). Вместе с тем он сознавал трудности, которые порождаются из следования логике абсолютного детерминизма, и считал, что с этой точкой зрения «совершенно невозможно согласиться» (там же, с. 313), ибо она не дает объяснений существованию того, что не всегда необходимо, или возможности существования того, что никогда не существовало; кроме того, делает невозможными красоту универсума, возможность выбора вещей, а также существование всего другого, «противоположное чему может быть неопровержимо доказано» (там же, с. 312, 313).

<sup>26</sup> В данном случае имеется в виду реализм, изображение действительности (исп. *verdad* — правда; *verídico* — достоверный). Обычно этот термин употребляется по отношению к натуралистическому течению в итальянской литературе конца XIX в.

<sup>27</sup> Меня самого (*латин.*).

<sup>28</sup> Ортега иронизирует над вульгарно-материалистическими представлениями в духе Л. Бюхнера.

<sup>29</sup> В греческой мифологии сын бога неба Урана и богини земля Гея, чудовищное существо с пятьюдесятью головами и сотней рук.

<sup>30</sup> Одно из имен Святого Духа.

<sup>31</sup> Из ничего (*латин.*).

<sup>32</sup> Литератора, писателя (*франц.*).

<sup>33</sup> «Стойкий принц» — пьеса Кальдерона.

<sup>34</sup> Одно вместо другого (*латин.*), путаница, недоразумение.

<sup>35</sup> Комическая сила (*латин.*).

<sup>36</sup> «Галатея» — пасторальный роман Сервантеса (1585).

<sup>37</sup> В диалоге говорится, что Сократ «вынудил (собеседников) признать... что искусный трагический поэт является также и поэтом комическим» («Пир», 223 в-д. — *Платон. Соч.*, т. 2. М., 1970, с. 156) в силу его мастерства и умения видеть жизнь с разных сторон.

<sup>38</sup> «Я обнаруживаю свои истоки в книге, которую знал наизусть, прежде чем научился читать, — в «Дон Кихоте».

<sup>39</sup> «Я нынче расположен к критике. Роман, который я пишу, обостряет эту склонность — ведь он произведение прежде всего критическое или, скорее, анатомическое» (пер. Е. Лысенко).

<sup>40</sup> «Ах, не Христос, не Вашингтон, не Сократ и не Вольтер нужны современному обществу, ему нужен Аристофан» (пер. Т. Ириновой).

<sup>41</sup> Программа «позитивной философии» О. Конта строилась на идее «объективного метода», или правильного обобщения фактов, из которых совершенно исключались так называемые спорные факты, то есть теологические и метафизические (философские) идеи, в том числе принцип причинности.

<sup>42</sup> «Это произведение — несусветная глупость. Чтобы в этом убедиться, достаточно прочесть хотя бы введение, где в сжатой форме содержатся все основные мысли. Тот, кто захотел бы создавать театральные шаржи в духе Аристофана на различные социальные теории, найдет там целые залежи смеха».

<sup>43</sup> «Считают, что я влюблен в реальное, а между тем я ненавижу его: только из ненависти к реализму я взялся за этот роман» (пер. Т. Ириновой и М. Эйхенгольца).

<sup>44</sup> Здесь эволюционное учение Ч. Дарвина истолковывается в духе механистического детерминизма.

<sup>45</sup> **Постав Флобер**, ненавистник буржуа (макароническое словосочетание, составленное из латинских, греческих, французских корней).

<sup>46</sup> Истина (*итал.*).

<sup>47</sup> Кладбище в Париже.

<sup>48</sup> Главные герои одноименного романа Г. Флобера — последнее произведение писателя.

ВОЛЯ К БАРОККО

(*La voluntad del barroco*). — О. С., 1, р. 403—406.

Опубликовано 12 августа 1915 г. в журнале «Эспанья», основанном Ортегой в том же году. Данную работу можно рассматривать как «пробу пера» в новой для Ортеги области социологии искусства.

<sup>1</sup> Называя роман «позицией детерминизма, позитивистским литературным жанром», Ортега относит эти характеристики, во-первых, к социальному предназначению романа (и это явно не позитивистское свойство); во-вторых, к его социальной функции реалистического (натуралистического — для Ортеги) «изучения» действительности.

<sup>2</sup> Гид, путеводитель (*итал.*).

<sup>3</sup> Как раз в эти годы пробуждается интерес исследователей к искусству барокко, ранее считавшемуся упадочническим, диким, несоразмерным, вообще недостойным изучения. Если немецкий искусствовед Я. Буркхардт (1818—1897) в своей книге «Культура Италии в эпоху Возрождения» (1860) вынужден особо объяснять тот факт, что он уделяет внимание искусству XVII в., то Г. Вельфлих (1864—1945) в книгах «Ренессанс и барокко» (1888), «Основные понятия истории искусства» (1915), «Италия и немецкое чувство формы» (1931), оказавших огромное влияние на изучение не только искусства, но и литературы того периода, полностью реабилитирует искусство барокко, возводит его на один уровень с предшествующим ему искусством Возрождения.

<sup>4</sup> Вендаваль (*исп.*) — сильный южный ветер.

<sup>5</sup> Сила (*греч.*).

<sup>6</sup> Ужас (*итал.*).

<sup>7</sup> Чудо воплощенного движения (*итал.*).

#### ЭСТЕТИКА В ТРАМВАЕ

(*Estética en el tranvía*).—О. С., 2, р. 33—39.

Написано в 1916 г. Опубликовано в сборнике «Наблюдатель-1». Необычное по форме и сюжету, это эссе в свое время вызвало большой интерес, проявившийся в подражательных опусах других авторов. Ортега умело соединил здесь: платоновскую концепцию любви к объекту интереса; концепцию интенционального акта, который он трактует в духе готовности к исполнению (как стремление сделать любимое совершенным), а также концепцию возможности дедукции красоты на основе феноменологического акта визуального восприятия. По Платону, любовь направляется от страстного желания завоевать и удерживать то, чем овладеваешь, к выявлению красоты этого завоеванного, что, таким образом, превращает любовь в устремленность к благу. Этот процесс рассмотрен в «Федре» (265 и дальше) и особенно интересно — в диалоге «Пир»: «Кто, наставленный на путь любви, будет в правильном порядке созерцать прекрасное,— наставляла Сократа некая Диотима,— тот, достигнув конца этого пути, вдруг увидит нечто удивительное, прекрасное по своей природе», нечто вечное и всегда в самом себе единообразное,



к которому «другие разновидности прекрасного не имеют... отношения» (Платон. Пир, 210e—211d.— Соч., т. 1).

Концепцию интенционального акта сознания Ортега стремился интерпретировать в духе «спасающего» размышления, то есть готовности «я» превратить объект любви в нерасторжимую часть меня самого. Инструмент реализации своего намерения Ортега видел в новом направлении западноевропейской мысли — в феноменологии. В 1913 г. в серии статей под общим заголовком «Гуссерль. О понятии ощущения» он подробно анализировал труды ученика Гуссерля Г. Гофмана, направленные на построение феноменологической концепции ощущения как акта цельного, сложного (в отличие от попыток Г. Эббингауза и В. Вундта выделить «идеальное», «атомарное» ощущение), содержащего или дающего «чувственную интимность» (*das sinnliche Erlebnis*) реального объекта. Ортега приветствовал эту идею Гофмана, поскольку в соответствии с ней овладение сущностными чертами объекта могло осуществляться уже на стадии так называемых презентативных актов сознания, то есть в представлении, воображении объекта, в фантазии: «...мы говорим о необходимости одного реального (презентативного.— О. Ж.) акта и основанного на нем суждения, ибо только в одном этом мы открываем закон» (О. С., 1, p.251). Ортега, таким образом, полагал, что идея «спасающего» размышления получила со стороны феноменологии экспериментальное подтверждение.

<sup>1</sup> Человек хорошего общества (*франц.*).

<sup>2</sup> В «Размышлениях о «Дон Кихоте» (Предварительное размышление, разд. II. Культура — Безопасность) в общем виде представлено видение сущности испанской культуры, или «понимание испанского»... Определяющими чертами испанской культуры, по Ортеге, являются: 1) энергетическая напряженность, всегда готовая проявить себя в выдающихся творениях разного рода; 2) двусмысленность, небезопасность всего, что рождается в лоне испанской культуры; это последнее свойство является следствием того, что в каждый момент своей истории и в каждом из выдающихся творений испанская культура не подкреплена опытом прошлого и не заботится о перспективе развития в будущем (см.: О. С., 1, p. 83, 84).

<sup>3</sup> Замок, загородный дом (*франц.*).

<sup>4</sup> В учении Плотина «единое» («идея») Платона разрабатывается систематически; вместе с тем оно приобретает отчетливую мистическую окраску. В «Энеадах» Плотина мы встречаем учение об абсолютной трансцендентности идеи, ее предшествовании сущему в качестве умонепостижимого принципа сущего.

<sup>5</sup> Мироощущение Луиса де Леон тесно связано с идеями неоплатонизма.

<sup>6</sup> Оперный театр в Мадриде, открытый в 1850 г.

<sup>7</sup> Топтание на месте (*франц.*).

<sup>8</sup> Некую идею, которая приходит мне в голову (*итал.*).

<sup>9</sup> Да прославится Разнообразие Созданий, очарование мира (*итал.*).

<sup>10</sup> Фуэнкарраль — ближайший в то время пригород к северу от Мадрида.

<sup>11</sup> См. *Mallarmé St. Divagations, Hamlet*.

<sup>12</sup> Куатро Каминос (букв. «четыре дороги») — площадь-перекресток и название района на северной окраине в Мадриде.

## MUSICALIA

О. С., 2, p. 236—246

Впервые опубликовано в сборнике «Наблюдатель-III» (1921 г.). Это эссе подытоживает переориентацию художественно-эстетического мышления Ортеги в направлении социологии искусства. Для музыковеда или музыкального эстетика сопоставление романтической и новой музыки, проведенное Ортегой, может показаться не вполне убедительным и корректным. По существу, это не сопоставление, а противопоставление этапов европейской музыки, благодаря чему Ортега вынужден был игнорировать не только стилевые связи этих этапов, но и те изменения, которые происходили в новой музыке, в частности ее движение к неоклассицизму. Если Ортега, будучи увлечен исследованием социального эффекта новой музыки, не усматривал существенных различий в творческих исканиях Дебюсси и Стравинского, то в современной ему музыкальной эстетике это различие проводилось со всей решительностью.

Примером подобного различия явилась статья музыкального обозревателя, философа и социолога Б. Ф. Шлецера, опубликованная в парижском еженедельнике «Ревю мюзикаль» 1 декабря 1923 г. Шлецер писал здесь: «Эволюция Стравинского начиная с «Петрушки» заключается, как мне думается, в отыскании нового музыкального искусства — динамического и объективного. Стравинский противопоставляет его как динамическому субъективизму романтизма, так и созерцательному и пассивному субъективизму импрессионизма. Со времени Бетховена исповедь, выражение и впечатление, да что там, целое музыкальное искусство всегда оказывается функцией «я», служит расширению границ этого «я» почти до бесконечности. Стравинский противостоит этому... он создает воображаемый мир, совершенно отличающийся от нашего... и ему недостает разве что возврата к природе и забвения человека или сведения его к какому-нибудь элементу этой природы, наподобие, скажем, растения или

камня». «Стравинский,— утверждал Шлецер,— убивает субъективные чувства, эмоцию и заставляет вещи действовать прямо, непосредственно» (цит. по ст.: *Riviere J. La crise du concept de littérature.*— «*La Nouvelle Revue Française*», Paris, 1924, № 24, p. 164—165. Направление мыслей Шлецера и ход рассуждений Ортеги оказываются близкими в аспекте анализа общественного эффекта новой музыки. Кажется маловероятным, чтобы Ортега и Шлецер не знали о работах друг друга в этой области. Тем не менее они нигде на эти работы не ссылаются.

<sup>1</sup> В силу самого факта (*латин.*).

<sup>2</sup> «Пелеас и Мелисанда» (1902)— опера Дебюсси; по сюжету и с использованием текста одноименной драмы М. Метерлинка.

<sup>3</sup> Это просто, как божий день (*франц.*).

<sup>4</sup> Восьмой месяц французского республиканского календаря, действовавшего в 1793—1805 гг. Соответствует 20/21 апреля—19/20 мая.

<sup>5</sup> Имеется в виду первая часть Шестой («Пасторальной») симфонии Бетховена.

<sup>6</sup> «Послеполуденный отдых фавна»— симфоническая прелюдия Дебюсси (1892), темой которой послужила одноименная эклога Малларме.

<sup>7</sup> Из-за прилавка (*франц.*).

<sup>8</sup> Положение (здесь — благородство) обязывает (*франц.*).

<sup>9</sup> Украшение, убранство; здесь — грим (*франц.*).

<sup>10</sup> «Ах, озеро! Уж год истек со дня утраты  
Той, чей небесный лик хранит твоя волна.  
Вот я сажу один на камне, где когда-то  
Сидела и она».

(Пер. И. Кутика).

«Озеро»— знаменитое стихотворение Ламартина, вошедшее в сборник «Поэтические размышления» (1820). Ортега не совсем справедлив к поэту— при всей приподнятости лирического чувства, которая модернисту должна казаться тривиальной, несносной, стихотворение «Озеро» отличается музыкальной текучестью стихового потока, элементами недосказанности, суггестивности, что впоследствии и станет основой творчества «новых» писателей— Верлена и Пруста.

<sup>11</sup> «Кто предал разум власти вожделений...» (*Данте. Ад, V, 39.* Пер. М. Лозинского).

<sup>12</sup> Там же, V, 40.

<sup>13</sup> Комбур— городок во Франции, в окрестностях которого находился родовой замок Шатобриана.

<sup>14</sup> В строгом смысле слова (*латин.*).

<sup>15</sup> Старый режим (франц.).

<sup>16</sup> Новый режим (франц.).

<sup>17</sup> Разум (итал.).

<sup>18</sup> Сердечный разум, потребность сердца (франц.).

<sup>19</sup> Воспитание чувств (франц.).

<sup>20</sup> Мелизмы (от греч. melos — песнь) — особый способ пения, состоящий во введении в мелодию украшений посредством опевания отдельных звуков.

<sup>21</sup> «Иберия» (1908) — симфоническая сюита Дебюсси.

<sup>22</sup> «...как журавлиный клин летит на юг с унылой песней...» (Данте. Ад, V, 46—47. Пер. М. Лозинского).

ВРЕМЯ, РАССТОЯНИЕ И ФОРМА В ИСКУССТВЕ ПРУСТА  
(Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust).

— О. С., 2, p. 703—711.

Написано в 1922 г., опубликовано в январском номере парижского журнала «La Nouvelle Revue Française» за 1923 г. Включено автором в сборник «Наблюдатель-VIII» (1934).

Наряду с «Эссе на эстетические темы...» это еще одна работа, в которой Ортега указывает на явления «дегуманизации» в искусстве XX в., отмечая поворот части новых художников от больших вопросов современности к обыденным сторонам действительности, к тому, что он называет «периферийным» жизни. Это изменение «перспектив» отражается в «технике», приемах художественного творчества: объект берется в статике, дробится на бесконечное число частей, каждая из которых исследуется дотошно, «микроскопически». Эта ситуация в искусстве свидетельствовала, как считал Ортега, о «восходе жизненного разума».

<sup>1</sup> Собрательный образ философов, который дает Платон в кн. 5 диалога «Государство», включает: вождение ко всей мудрости в целом (475 в), любовь к усмотрению (созерцанию) истины (475 е) и способность «подняться до самой красоты и видеть ее самое» (476 е) (см.: Платон. Соч., т. 3 (1), с. 277—279).

Что касается «визуальной страсти», то о предпочтительности зрительного восприятия среди других форм восприятия высказывался Аристотель, который видел причину этого в том, что «зрение более всех других чувств содействует нашему познанию и обнаруживает много различий (в вещах)» (Аристотель. Метафизика, 986 а 20—30. Соч., т. 1. М., 1975, с. 6).

<sup>2</sup> Парижский железнодорожный вокзал северо-западных направлений.

<sup>3</sup> «В поисках утраченного времени» (франц.).

<sup>4</sup> Мемуары (франц.).

<sup>5</sup> Имеются в виду герои «Сравнительных жизнеописаний».

<sup>6</sup> Стороны (*франц.*).

<sup>7</sup> Замедление темпа (*итал.*).

<sup>8</sup> Упорное наслаждение (*латин.*).

О ТОЧКЕ ЗРЕНИЯ В ИСКУССТВЕ

(Sobre el punto de vista en las artes).— О. С., 4, p. 443—457.

Впервые опубликовано в февральском номере журнала «Ревиста де Оксиденте» за 1924 г. Включена автором в сборник «Гёте изнутри» (1932).

<sup>1</sup> Имеются в виду картины Леонардо, где фигуры сгруппированы по три в форме треугольника (например, «Мадонна в гроте»).

<sup>2</sup> В здании королевского дворца, входящего в архитектурный ансамбль Эскориала, с 1963 г. размещен один из крупнейших художественных музеев в Испании, коллекция которого включает ряд знаменитых полотен Тивторетто.

<sup>3</sup> Кьяроскуристы — от «кьяроскуро» (*итал.* «светотень»), то есть художники, строившие свои картины на резком контрасте света и тени.

<sup>4</sup> В работе «Кант» (1924) Ортега указывает на три аспекта философского переворота, осуществленного Декартом, Юмом и Кантом: 1) Постепенное вытеснение из философии онтологических проблем и их замена вопросами теории познания; 2) перенос внимания в теории познания с сущностных вопросов бытия на феноменальный мир; 3) изменение ориентации познания — от стремления проникать к сущности вещей, «открывать» эти сущности к изучению проблем методологии, а также процедур (методик) познавательной деятельности (см.: О. С., 3, p. 27—30).

<sup>5</sup> 1870-е гг. — время возникновения импрессионизма.

<sup>6</sup> Прямым образом (*латин.*) — прямо, непосредственно.

<sup>7</sup> Косвенным образом (*латин.*) — косвенно, опосредованно.

<sup>8</sup> Противопоставлены идея Декарта о мировом пространстве как о заполненном множестве вещей (протяженных телесных субстанций) и учение Ньютона об абсолютном пространстве как о пустом «вместилище вещей».

<sup>9</sup> В учении о монадах (см.: Лейбниц Г.-В. Монадология, 56, 57.— Соч., т. 1, в. 422—423).

<sup>10</sup> Точка зрения (*франц.*).

<sup>11</sup> Мир в философии Маха и Авенариуса является «укорененным» (если пользоваться терминологией Ортеги) в «чистом опыте». Следовательно, осмыслить его на категориальном уровне невозможно.

## ДВЕ ГЛАВНЫЕ МЕТАФОРЫ

К двухсотлетию со дня рождения Канта

(Las dos grandes metáforas. En el segundo centenario del nacimiento de Kant).—О. С., 2, р. 387—400.

Написано в 1923 или в 1924 г. Включено в сборник «Наблюдатель-IV» (1925), в раздел философских исследований. Является основной работой Ортеги, в которой он пытался реставрировать и осовременить, придав им научный вид, представления Платона о метафоре как о символическом понятии, отражающие неразрывность идеи и материи в его мышлении (см.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974, с. 256 и дальше).

<sup>1</sup> Рассуждения Аристотеля о метафоре (в «Поэтике», «Тописке», «Второй аналитике», «О софистических опровержениях») свидетельствуют, что в целом он негативно относился к использованию этих «переносных» или «несвойственных» имен, допуская, что они могут быть удобными для торжественных речей или для того, чтобы упреждать опровержения в отношении некоей высказываемой неясности, ибо «иносказательное неясно» (Аристотель. Тописка, 158 в 9—12; 139 в 33—35.—Соч., т. 2, с. 514, 463). Правда, в «Поэтике» он однажды замечает, что «пользование метафорой свидетельствует о даровании того, кто ими пользуется: чтобы хорошо переносить (значения, нужно уметь) подмечать сходное (в предметах)» (1459 а; соч., т. 4, с. 672).

<sup>2</sup> Собраться на песчаном берегу (франц.).

<sup>3</sup> «Вообще же ученые-пифагорейцы придают большое значение числу, поскольку в соответствии с этим последним строится природа целого. Поэтому они и восклицали всегда: «Числу же все подобно...» (Секст Эмпирик. Соч., т. 2. М., 1976, с. 167). отождествление чисел с вещами характеризовало начальный этап пифагореизма, эволюционировавшего затем к абсолютному идеализму Платона.

<sup>4</sup> Республика была провозглашена в Китае в 1911 г.

<sup>5</sup> Сократ в «Тезтете» сравнивает человеческую память с «восковой дощечкой»: подкладывая ее под ощущения, мы «делаем оттиск» того, что хотим запомнить из виденного, слышанного и нами придуманного (Платон. Тезтет, 191 с-е.—Соч., т. 1, с. 292). Аристотель сравнивает ум с «дощечкой для письма»: пока на ней ничего не написано, ум ничего и не мыслит (Аристотель. О душе. 429-34-430 а1.—Соч., т. 1. М., 1975, с. 435).

<sup>6</sup> «...Мнение их таково, что жить нужно в простоте, есть в меру голода, ходить в одном плаще» (см.: Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979, с. 268, 202, 241, 242).

<sup>7</sup> «...Душа есть как бы рука: как рука есть орудие орудий, так

и ум — форма форм, ощущение же — форма ощущаемого» (*Аристотель*. О душе, 431 в 25—43 а 2.—Соч., т. 1, М., 1975, с. 439—440).

<sup>8</sup> Рассуждения, размышления (*латин.*).

<sup>9</sup> Я сам, который не есть «я», а есть вещь, которая мыслит (*франц.*). Понятие cogito вело Декарта к утверждению субстанциональности существования непротяженной, мыслящей души: Ортега верно отмечает «вещность» мышления у Декарта, что, собственно, заставило последнего направить свое мышление через понятие бога к идеализму и метафизике (см.: *Ляткер А. Я.* Декарт, М., 1975, с. 114, 115).

<sup>10</sup> «...Всякая монада есть живое зеркало, наделенное внутренним действием, воспроизводящее универсум со своей точки зрения и упорядоченное точно так же, как и сам универсум» (*Лейбниц*. Начала природы и благодати, основанные на разуме.—Соч., т. 1, с. 405; *Его же*. Монадология, 62.—Там же, с. 424).

<sup>11</sup> Указание на место в системе Канта концепции продуктивного творческого воображения (*Exhibitio originario. Einbildungskraft*) (см.: *Кант И.* Соч., т. 6. М., 1966, с. 402—410).

<sup>12</sup> А. Шопенгауэр усматривал в представлении первый факт («заванес») вознания. Его главный труд — «Мир как воля и представление» (*Die Welt als Wille und Vorstellung. Lpz., 1819*).

<sup>13</sup> Маленький бог (*франц.*).

<sup>14</sup> Ортега упрощает мысль Канта, который различает так называемые объективные законы свободы (они указывают, что должно происходить, хотя бы и не происходило) и законы природы (говорящие о действительно происходящем). Законы свободы соотносительны воле и потому есть практические законы. В практической области нам безразличны последние (предельные) детерминанты нашего разума (то есть его природы или несвободы). Устраняясь от выяснения причинности нашей свободы, мы полагаем саму практическую свободу как одну из ее естественных причин. Размышление о причинности абсолютной, трансцендентальной свободы неминуемо приходит, заключает Кант, в противоречие с природной причинностью и, таким образом, является проблемой (см.: *Кант И.* Критика чистого разума.—Соч., т. 3. М., 1964, с. 659—660).

<sup>15</sup> На самом деле «всё» в философии Фихте есть не только то, что Я «полагает» и что тем самым становится свершившимся фактом (*Tatsache*), но и то, что Я «противопоставляет» себе, то есть не-Я. Для Фихте важно подчеркнуть, что абсолютное Я есть именно совершающееся действие (*Tathandlung*), деятельность, то есть нечто всегда не тождественное себе (см.: *Фихте И.-Г.* Избр. соч. Т. 1. М., 1916, с. 54).

## ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

(La deshumanización del arte).— О. С., 3, р. 353—419.

Впервые публиковалась в 1925 году на страницах «Эль Соль». Одна из самых известных работ Ортеги; неоднократно издавалась в странах Европы и Америки. (На русском языке впервые опубликованы фрагменты книги в сборнике «Современная книга по эстетике. Антология». М., Изд-во иностр. лит., 1957, с. 447—456.)

К зарубежному читателю эта работа пришла почти одновременно с «Восстанием масс» и воспринималась в основном в общем идейном контексте последнего произведения. Предсказание Ортеги о необратимости процесса развития нового искусства в соответствии с «логикой» дегуманизации, а также идея о том, что такое искусство становится «катализатором» социальной дифференциации, вызвали либо резко критические, либо по меньшей мере сдержанные отклики на эту работу, которую следует воспринимать как целое. За идеологическим пафосом критики снижалось значение тех реальных проблем, которые занимали (и ныне продолжают занимать) внимание специалистов.

- <sup>1</sup> «Пусть донна Берта или сэр Мартино,  
Раз кто-то щедр, а кто-то любит красть,  
О них не судят с богом заедино:  
Тот может встать, а этот может пасть».

(Данте Алигьери. Божественная комедия. Рай, XIII. Пер. М. Лозинского. Донна Берта и сэр Мартино здесь означают первых встречаемых).

<sup>2</sup> «Эрнан» — пьеса Виктора Гюго, премьера которой в феврале 1830 г., в самый канун революции, послужила сигналом для «битвы романтиков с классиками», завершившейся победой романтизма.

- <sup>3</sup> По преимуществу (франц.).

- <sup>4</sup> Псалтырь, 31, 9.

<sup>5</sup> Русский эквивалент — «про Ивана да Марью», то есть история, описывающая бытовые реалии повседневного существования.

- <sup>6</sup> «...И если слезы моей хочешь добиться,  
Должен ты сам горевать неподдельно!»

(Гораций. Искусство поэзии. Пер. Дмитриева).

<sup>7</sup> В статье, цитировавшейся в комментарии к эссе «Musicalia», французский литературовед Жак Ривьер писал: «Искусство (если само это слово еще способно сохраняться) превращается, таким образом, целиком в не человеческую деятельность (выделено нами.— О. Ж.),— если угодно, в функцию, в надчувствование, в вид творческой астрономии» (Rivière J. Op. cit., p. 166).

<sup>8</sup> Этот парадокс проясняет категория «соотнесенность» (вещей): она указывает на большую или меньшую степень обладания



общими свойствами, на обоюдность относящихся сторон вещей и т. д. (см.: *Аристотель*. Категории, гл. 6; 7.— Соч., т. 2. 1978).

<sup>9</sup> «...Совсем, как Орбанека, живописец из Убеды, который на вопрос о том, что он пишет, отвечал: «а что выйдет». Раз нарисовал он петуха — и так плохо и непохоже, что под ним было необходимо написать готическими буквами «се — петух» (см.: «Дон Кихот». Т. 2, гл. 3. Пер. под ред. В. А. Кржевского и А. А. Смирнова).

<sup>10</sup> «Ультраизм» — первое авангардистское течение в Испании. Один из его лидеров, Хорхе Луис Борхес, провозгласил следующий основополагающий принцип ультраистской поэтики: «...сведение лирики к ее первоначальному элементу — метафоре... Ультраистское стихотворение состоит из серии метафор, каждая из которых содержит неведомое до того видение какого-нибудь фрагмента жизни».

<sup>11</sup> К кому; от кого (*латин.*).

<sup>12</sup> Дадаизм — модернистское направление в литературе и искусстве Западной Европы (главным образом Франции и Германии), утверждавшее алогизм как основу творческого процесса, провозглашавшее полную самостоятельность слова.

<sup>13</sup> С лихвой (*латин.*).

<sup>14</sup> «Где окрик, там нет истинной науки» (*итал.*).

<sup>15</sup> «Не плакать, не возмущаться, но понимать» (*латин.*).

<sup>16</sup> «Всякое мастерство леденит» (*франц.*).

<sup>17</sup> Одно вместо другого (*латин.*).

<sup>18</sup> Растро — мадридская скотобойня; так же называется толкучка в больших городах Испании; Пуэрта дель Соль — центральная площадь в Мадриде.

<sup>19</sup> Поэтическую вещь (*латин.*).

<sup>20</sup> Одна из ведущих тем драматургии Пиранделло — «лицо и маска», действительность и иллюзия. Все выворачивается наизнанку: внешний мир, предметная реальность объявляется фикцией, а ее субъективный образ приобретает статус единственной объективной достоверности, онтологизируется. Пьеса «Шесть персонажей в поисках автора», о которой упоминает Ортега, написана в 1921 г., за четыре года до появления «Дегуманизации искусства», и, по собственному признанию Ортеги, ощутимо повлияла на его философско-эстетические позиции.

<sup>21</sup> Альтамира — группа пещер в Испании (провинция Сантандер), где сохранились росписи эпохи верхнего палеолита.

<sup>22</sup> «Следует бежать плоти» (*латин.*). Манихейство — религиозное учение, возникшее на Ближнем Востоке в 3 в. н. э. и представлявшее собой синтез халдейско-вавилонских, персидских и христианских мифов и ритуалов. Порфирий предпочитал чистое умо-

зрение; на манихейцев оказала воздействие его практическая философия. Манихейцы рассматривали мировую историю в контексте борьбы материи (тьмы, зла) и духа (света, добра). Преодоление добром зла в душе человека они видели на пути индивидуальной аскетике: воздержания от животной пищи и нечистой речи, от собственности и работы, от брака и половых связей. Августина в подобной аскезе не устраивало то, что она осуществляется не в соответствии с вечными правилами божественной науки «спасения», а по произволу или пониманию самого человека.

<sup>23</sup> Стихотворение «La Venus Belga» («Бельгийская Венера»; сборник «Amoenitates Belgicae»).

<sup>24</sup> Ненависть к своим занятиям (*латин.*).

<sup>25</sup> Вагнер мыслит скорее в духе Л. Фейербаха, чем А. Шопенгауэра (см.: Вагнер Р. Искусство и революция. Избранное. М., Искусство, 1978). Романтическая настроенность философии музыки А. Шопенгауэра весьма абстрактна.

<sup>26</sup> Имеется в виду так называемый Йенский кружок (В.-Г. Вакенродер, Ф. Новалис, Л. Тик), идейными вдохновителями которого были Август Вильгельм (1767—1845) и Фридрих (1772—1829) Шлегели.

<sup>27</sup> По преимуществу (*франц.*).

<sup>28</sup> Исида (Изида) — в древнеегипетской мифологии богиня неба, земли и подземного мира; жена Осириса.

#### МЫСЛИ О РОМАНЕ

(Ideas sobre la novela).— О. С., 3, p. 387—418.

Эта работа написана, по-видимому, в период с 1925 по 1930 г. и опубликована впервые вместе с «Дегуманизацией искусства» в 1930 г. «Мысли о романе» создавались в развитие идей «Дегуманизации искусства», а также представляли своего рода манифест литераторов «поколения 1925 года», лидером которого безоговорочно считали Ортегу. К указанному «поколению» причисляют Фр. Айялу, Росу Часель, Антонио Эспину, Клаудио де ла Торре и других (см.: Magra-López José R. Narrativa española fuera de España (1939—1961). Madrid, 1963, p. 26—29).

<sup>1</sup> Замедленный ритм (*итал.*).

<sup>2</sup> Кроче принимает за исходный материал познания — духовной активности вообще — «бесформенную материю» ощущений. Основной способностью, с помощью которой осуществляется конкретизация смутной материи ощущений в упорядоченную совокупность образов вещей, является воображение, или, согласно терминологии Кроче, интуиция. Эта «объективация» имеет лишь внутренний, «идеальный» характер: она связана исключительно с моментом вызыва-

ния образа в воображении индивида. Изоляция «выражения» от процесса фактической реализации устраняла возможность классификации искусств с точки зрения средств выражения (см.: *Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. 1. Теория. М., Изд. бр. Сабашниковых, 1920. Гл. 9. Неделимость выражения на виды и ступени и критика риторики*).

<sup>3</sup> См. примеч. 1 к «Размышлениям о «Дон-Кихоте»; слово *novella* — итальянского происхождения (*novella* — новость).

<sup>4</sup> Приблизительно (*франц.*).

<sup>5</sup> Состояние рождения (*латин.*).

<sup>6</sup> Состояние угасания (*латин.*).

<sup>7</sup> О «медлительной природе романа» у Новалиса см.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., Изд-во МГУ, 1980, с. 99—100.

<sup>8</sup> Брахманы — жрецы брахманистской религии, сменившей в X—IX вв. до н. э. ведические культы доклассового общества на территории современной Индии (современной разновидностью брахманизма является индуизм). Мандарин — европейское наименование высших чиновников в старом Китае. Говоря об осуждении мандарином-конфуцианцем суеверия даосов, Ортега, по-видимому, имел в виду традицию непризнания официальными властями даосизма, ведущую начало со II в. до н. э., когда под властью династии Хань происходило вытеснение из общественной жизни всех школ и течений мысли во имя единовластия конфуцианской идеологии. В это же время происходила и консолидация различных школ даосизма. Центральное понятие даосизма — «дао», — хотя и истолковывалось по-разному, в этих школах имело общее значение пути, направления природных процессов или человеческой жизни; отдельные даосисты истолковывали «дао» мистически, как «божественный путь». Чиновника рабовладельческого государства не могла, разумеется, удовлетворить ни философская основа, ни социальная доктрина даосистов, проповедовавших возврат к простой, безыскусной жизни в лоне первобытного общества. В основе борьбы католического клира против мистицизма лежит негативное отношение к учению о непосредственном отношении (общении) души верующего с богом, принижавшему в глазах верующих значение институтов официальной церкви.

<sup>9</sup> Не многое, но много (то есть немного по количеству, но много по значению; *латин.*).

<sup>10</sup> Пленэр (*франц.*) — живописная техника работы над пейзажными полотнами, состоящая в полной и точной передаче естественного освещения и воздушной среды, а также реальных световых соотношений.

<sup>11</sup> Априори (*латин.*).— до или независимо от опыта; в обиходном значении — заранее, наперед; здесь — установка.

<sup>12</sup> «Introductio a la estimativa» («Введение в теорию ценностей»). Работа опубликована в № 4 «Ревиста де Оксиденте» за 1923 г. как продолжение очерков «Ценности жизни» и «Жизненные ценности», напечатанных в том же году в сборнике «Тема нашего времени».

<sup>13</sup> При прочих равных условиях (*латин.*).

<sup>14</sup> «Люсьен Левен» — неоконченный роман Стендаля, который писался в 1834—1836 гг.; впервые опубликован в 1855 г. под названием «Зеленый охотник».

<sup>15</sup> Конторка, касса, прилавок (*франц.*).

<sup>16</sup> Фернандо-По — остров в заливе Биафра у берегов Западной Африки; являлся колониальным владением Испании в составе Испанской Гвинеи (Рио-Муни). Современное название — о. Биоко.

<sup>17</sup> Вестфалия — одна из исторических земель на северо-западе Германии.

<sup>18</sup> Иллюстрация постулата относительности (все инерциальные системы равноправны в отношении всех физических явлений). К 1905 г. А. Пуанкаре разработал основы специальной теории относительности с анализом ее приложений и математических следствий независимо и одновременно с А. Эйнштейном.

<sup>19</sup> Граф Моска, Сансеверина, Клелия и Фабрицио — герои романа Стендаля «Пармская обитель» (1839).

<sup>20</sup> От изобилия (*латин.*); здесь — не ограничивая себя.

<sup>21</sup> Реквизит (*итал.*).

#### ИСКУССТВО В НАСТОЯЩЕМ И ПРОШЛОМ

(El arte en el presente y en el pretérito).— О. С., 3, р. 420—428.

Впервые опубликовано в Полн. собр. соч. Ортеги в 1947 г. Написано в 1926 или 1927 г. В статье речь идет, по-видимому, о Национальной выставке изящных искусств, состоявшейся в Мадриде в 1926 г., — первой с начала века выставке, на которой были широко представлены картины испанских художников-авангардистов.

В том же году несколько работ с этой выставки экспонировались в помещении издательства «Ревиста де Оксиденте».

Пропаганде нового испанского искусства в стране и особенно за рубежом Ортега уделял постоянное внимание. Например, в 1910 г. со страниц газеты «Эль Импарсиаль» прозвучало настойчивое требование о развертывании выставок картин И. Сулоаги, уже в то время признанного лидера большой группы молодых арагонских художников. В 1920 г. он пишет предисловие к каталогу выставки картин художников-басков Валентина и Рамона Субиаурре, состоявшейся в Буэнос-Айресе. В своих статьях и эссе, относящихся к сере-

дине 20-х гг., Ортега излагает эстетическое кредо художественного авангарда. Эта деятельность Ортеги в немалой степени способствовала подготовке и проведению Национальной выставки 1931 г., явившейся одной из наиболее значительных экспозиций испанского изобразительного искусства XX в.

<sup>1</sup> Веласкеса как великого колориста начали «открывать» французские импрессионисты. Мане, в частности, писал: «Как я жалею, что Вас нет здесь со мной! Какую радость доставил бы Вам Веласкес! <...> Живописцы разных школ, окружающие его, по сравнению с ним кажутся фокусниками... Он мастер из мастеров» (письмо Мане к А. Фантен-Латуру. Мадрид, август, 1865 г.).

<sup>2</sup> Тридцатилетняя война (1618—1648)—первая общеевропейская война между двумя большими группировками держав.

<sup>3</sup> Еще не изведенное наслаждение (*франц.*) Сочинения П. Луву 90-х г. XIX в.—поэмы в стихах и прозе «Астарта», «Леда», «Ариана», «Дом на Ниле» — отличались усложненной символикой и свидетельствовали о богатей эротической фантазии автора.

<sup>4</sup> Петер Шлеммель — герой повести А. фон Шамиссо «Необычайная история Петра Шлеммеля» (1814). Рассказывая о человеке, потерявшем тень, писатель ориентируется на сказочные мотивы из немецких народных книг и в то же время вскрывает психологическую ситуацию современного человека, которому грозит утрата собственной личности.

#### ВОССТАНИЕ МАСС

(La rebelión de las masas).—О. С., 4, p. 113—310.

Впервые напечатано в 1930 г. отдельной брошюрой в издании «Ревиста де Оксиденте». В работе 15 глав. В настоящем издании печатается перевод I, V, VI, VIII, X, XI, XIII и XV глав. В Полн. собр. соч. в состав «Восстания масс» включены еще три текста: 1. Введение к французскому изданию 1937 г.; написано в Голландии, где Ортега находился по приглашению Й. Хейзинги. Название введения — «Единство и многообразие Европы». Здесь рассматриваются процессы политической и духовной дезинтеграции Европы главным образом как следствия набравшего силу массового экстремизма. 2. Послесловие к английскому изданию 1938 г.; написано в декабре 1937 г. в Париже. Здесь автор взывал к обладающей «характером», «терпимой» и «молчаливой» нации англичан — содействовать интеграции многообразных национальных «жизненных форм» Европы на общеевропейской культурной основе: «У каждого европейского народа есть свое,— писал Ортега,— но важнее общее: не замыкаться в своем, не становиться «европейской» нацией, а быть европейской «нацией» (О. С., 4, p. 285). 3. Небольшая работа «От-

носителем пацифизма»; написана в Париже также в 1937 г. Здесь философ, справедливо отмечая недееспособность существовавших тогда политических и правовых механизмов «замирения» Европы, олицетворением которых являлась Лига наций, указывал утопический, а по существу реакционный в тогдашних условиях консолидации фашистских режимов путь восстановления европейского единства — в направлении возрождения общеевропейской «дисциплины духа» как основы «нового либерализма». Ради достижения этой цели Ортега примирялся с тоталитарными режимами: в них, по мнению философа, должны стореть, как в жертвенном огне, скверны старого либерализма (см.: О. С., 4, р. 310).

Основной текст «Восстания масс» многими читателями был воспринят как пророчество грядущей катастрофы Запада. Издание «Восстания масс» на немецком языке принесло Ортеге международную известность и признание. Вольфганг Дреус в некрологе Ортеге, опубликованном в октябре 1955 г. в газете «Ди Вельт», утверждал: «Немного книг в Германии времен диктатуры и затмения разума были столь же читаемы, как «Восстание масс». По данным Х. Мариаса на конец 50-х гг., эта работа была издана в Германии общим тиражом более 300 тыс. экз. Неоднократно издавалась она и на других европейских языках, а также в Канаде и США. В СССР перевод «Восстания масс» опубликован в № 3 и 4 журнала «Вопросы философии» за 1989 г.

Успех «Восстания масс» складывался из многих компонентов. У части читателей эта книга удовлетворяла потребность в пророчествах; импонировал «реалистический», «резвый» подход к оценке сложившегося положения дел, намерение дойти до его истоков; у либеральной интеллигенции, у средне- и мелкобуржуазного читателя находил отклик идеологический центризм Ортеги, оптимистические воззвания к твердой воле, здравому смыслу, исконной «дуковности» европейца. Критика «массового человека», несмотря на избыток риторики, воспринималась как умеренная. С другой стороны, резкая критика фашизма стала причиной официального непризнания Ортеги франкистским режимом.

Однако было бы неправильно видеть в «Восстании масс» только политический памфлет. Эта работа занимает заметное место в социологии и философии культуры Ортеги; она рассматривалась автором как попытка построения общей социологической теории в связи с анализом условий и причин кризиса фундаментального, по убеждению Ортеги, «общественного отношения» — отношения между избранным меньшинством и массами — и как отправная позиция для более широкого, комплексного исследования «радикальной реальности» (человеческой жизни), которое составило содержание ряда

работ 30-х гг. (особенно «Ensimismamiento y alteracion», 1939; «Размышление о технике», 1933) и было завершено в посмертно изданной книге «Человек и люди» (1957).

<sup>1</sup> Хинаяна, махаяна (соотв. «малая» и «большая» колесницы; санскрит) — в учении буддистских сект сарвастивадинов и махасангхиков так называются пути, ведущие души людей к спасению от страданий, каковые, согласно буддизму, сопровождают действия людей, имеющие цель удовлетворять повседневные желания. Идеи хинаяны и махаяны были сформулированы на IV великом соборе буддистов при Канишкэ в I—II вв. н. э. В дальнейшем, после III в., в махаяне усваивается воспринятая из христианства идея страдающего за людей спасителя.

Согласно хинаяне, освобождение от страданий происходит посредством постепенной утраты человеком личностного начала на пути индивидуальной самодисциплины и медитации. Целью является полное освобождение души от непостоянства повседневного мира и переход к единственно постоянному состоянию — нирване, то есть к состоянию запредельному как бытию, так и небытию. Достичь нирваны, а со смертью «окончательно угаснуть» в ней могут только совершенные существа — будды и архаты. Таким образом, хинаяна — индивидуалистическое, интеллектуалистическое и аскетическое учение.

В махаяне субъектом учения является страдающий бодхисаттва; целью своей жизни он избирает принятие на себя деяний и страданий людей, готовность нести бремя страданий всех людей во исполнение обета их спасения. Мир махаяны включает многочисленных великодушных и благородных бодхисаттв: сострадающих, помогающих страждущим, карающих за ложь и заблуждения, наставляющих добродетели, воспитывающих оступившихся и т. д.

<sup>2</sup> По-видимому, Ортега имел в виду рассуждения Гегеля во «Введении» к «Философии истории» по поводу кризиса, способного пронизать «народный дух», когда он достигает своего завершения и осуществления (или, говоря словами Ортеги, полноты существования). По Гегелю, народ в этих условиях склоняется к тому, чтобы воспринимать достигнутое, ставшее обыденным, обычным, как принцип своего права. Это побуждает его пересматривать свои обязанности с точки зрения их обоснованности. В свою очередь это ведет к изолированию индивидов друг от друга и от целого; «у них развивается себялюбие и тщеславие, они стремятся к личной выгоде и добиваются ее в ущерб целому...» (Гегель. Философия истории. — Соч., т. 8, М.—Л., 1935, с. 73).

<sup>3</sup> В 4-томном труде «Система позитивной политики» О. Конт разрабатывал идею новой религии человечества как руководящей силы в политическом и социальном преобразовании человечества;

в ней он отводил себе роль первосвященника. Известно также, что О. Конт пытался привлечь к реализации своего замысла царя Николая I, турецкого визиря, орден иезуитов...

<sup>4</sup> Выражение, сложнее с русским «Гуляй, душа!».

<sup>5</sup> Ради жизни утратить смысл жизни (*латин.*; Ювенал. Сатиры, VIII, 84).

<sup>6</sup> В общих чертах, в целом (*итал.*).

<sup>7</sup> Испанский вариант синдикализма — это анархо-синдикализм, или (в терминологии испанских анархистов) революционный синдикализм.

<sup>8</sup> Последний довод (*латин.*).

<sup>9</sup> Первый довод (*латин.*).

<sup>10</sup> Великая Хартия (*латин.*) вольностей. Имеется в виду официальный юридический документ английской короны, обнародованный в 1215 г., в котором были заложены основоположения конституционной формы правления.

<sup>11</sup> В широком смысле (*латин.*).

<sup>12</sup> Тень, призрак (*франц.*).

<sup>13</sup> Во веки веков (*латин.*); здесь — единожды и навеки.

<sup>14</sup> «Силлабус» (*sillabus* — перечень; *латин.*) — приложение к папской энциклике от 8 декабря 1864 г., названное «Перечень главнейших заблуждений нашего времени», в число которых включены (и осуждены церковью) общественно-политические и религиозные движения, научные и иные принципы, подрывающие учение католической церкви и авторитет римского папы. В 1907 г. был издан еще один «Силлабус», направленный в основном против модернизма в католицизме.

<sup>15</sup> Термин «социальная физика» употреблялся в XVII в. для обозначения наук об обществе, но еще в XIX в. им пользовались философ О. Конт и статистик А. Кетле. В широком значении — ориентация на физику как на образцовую науку при разработке социальных теорий.

<sup>16</sup> В утопии Платона философам отведена роль мудрых правителей государства.

<sup>17</sup> Хочешь не хочешь (*латин.*).

#### ЭТЮДЫ О ЛЮБВИ

(*Estudios sobre el amor*).— О. С., 5, p. 553—626.

Впервые опубликованы в «Эль Соль» в 1926 и 1927 гг. Изданы отдельной брошюрой в Германии в 1933 г. и только в 1941 г. — в Мадриде, в издательстве «Ревиста де Оксиденте».

Тема любви в ее философском, эстетическом, психологическом, даже социологическом аспекте не случайна для Ортеги-и-Гассета.



В центре его философской системы стоит жизнь человека, понимаемая как «радикальная реальность», которая, по мысли философа, является двойственной, расщепляясь на мужское и женское начала. Ортега затрагивал эту проблему на протяжении всей жизни, во многих эссе, но наиболее законченное воплощение его взгляды на «культуру любви» нашли именно в данной работе.

<sup>1</sup> Имеется в виду период философской деятельности М. Шелера, связанный с его работой в Кёльнском университете (1919—1928). Находясь под влиянием немецкого философа Р. Эйкена (1846—1926), вознамерившегося создать метафизику духа, Шелер усиливает аксиологическое содержание феноменологической философии Э. Гуссерля (как главного идейного источника собственного философского мышления), оснащая ее антропологическими идеями философии жизни и ориентируя на обслуживание религиозной веры. В 20-е гг. выходят в свет все главные работы М. Шелера, так же как и гуссерлианца А. Пфендера.

<sup>2</sup> «Любовь — аффект (стремление) к красоте» (*итал.*). Лоренцо Медичи — правитель Флоренции и поэт; свои философские взгляды, близкие к неоплатонизму, изложил в комментариях к поэтическим произведениям.

<sup>3</sup> Пример литературной мистификации. Письма португальской монахини Марианны Алькофарадо на самом деле принадлежат перу виконта де Гийерага, друга Мольера, Буало и Расина (см.: *Гийераг. Португальские письма*. Пер. А. Левинсона. М., 1973; первая цитата — на с. 24; вторая — на с. 16; третья — на с. 13).

<sup>4</sup> Жюли Жанна Элеонора де Леспинасс была возлюбленной Даламбера, но подлинную страсть питала к генералу Гиберу. Законная вдова Гибера опубликовала в 1809 г. «Письма» мадемуазель де Леспинасс, представляющие собой интереснейший документ эпохи.

<sup>5</sup> Спиноза полагал, что «хотение, чувство, познание, любовь и пр. суть различные модусы» единственной субстанции, «которая существует сама по себе и является субстратом всех других атрибутов» (Краткий трактат о боге, человеке и его счастье. — В кн.: *Спиноза Б. Избр. произв.* Т. 1. М., 1957, с. 92, 91).

<sup>6</sup> За и против (*латин.*).

<sup>7</sup> Тем хуже!... Тем лучше! (*франц.*)

<sup>8</sup> Трактат Стендаля «О любви» был написан в 1822 г., до создания его основных романов.

<sup>9</sup> Рассуждения Ортеги вокруг концепции «цивилизация», видимо, требуют какой-то иной точки отсчета, отличающейся от принятой в науке. Дело в том, что «эманационистская» теория (теория эманации-божественной сущности) в развитие учения Платона о едином и идеях разрабатывается сначала в александрийской

школе неоплатоников и уже оттуда воспринимается философией Возрождения в лице Дж. Бруно.

Что касается теории «цивилизации», применяемой к обобщению истории высших достижений в области культуры человечества, то она складывается уже в XX в. в трудах историков и философов культуры Л. Хобхауса, О. Шпенглера, А. Тойнби, а в конце XIX в. — у русских мыслителей К. Данилевского, А. Леонтьева. Не знать этого Ортега, разумеется, не мог.

<sup>10</sup> К. Маркс рассматривал классовую борьбу в качестве «мотора» исторических изменений в классовом обществе, а не в истории в целом.

<sup>11</sup> Курорте (*франц.*).

<sup>12</sup> Любовь — удовольствие, любовь — тщеславие, любовь — страсть (*франц.*).

<sup>13</sup> Вообще (*латин.*).

<sup>14</sup> Мелкобуржуазной (*франц.*).

<sup>15</sup> Маркиза де Кюстин была женой дипломата Рено-Филиппа де Кюстина (1768—1794) и невесткой генерала Адама-Филиппа де Кюстина (1748—1793). Оба были гильотинированы во время революции; сама маркиза чудом избежала казни.

<sup>16</sup> Повесть Шатобриана «Атала, или Любовь двух дикарей» опубликована в 1801 г.

<sup>17</sup> «Владелица Фервака

Стоит смелой атаки» (*франц.*).

<sup>18</sup> Платон, таким образом, понимает любовь как свойство души (отсюда — понятие «платонической» любви). Его ученик Аристотель признавал любовь либо в форме сексуального влечения, либо как дружбу, лишенную эротического начала. В этом проявлялось существо его концепции человека как совокупности души и тела (см.: *Аристотель. О душе. 403 а 3. Соч. 1. М., 1975*).

<sup>19</sup> Шляпы и плащи — ничего более (*франц.*).

<sup>20</sup> Картина «Малые кавалеры» в последнее время приписывается Хуану Масо, ученику и зятю Веласкеса.

<sup>21</sup> Самим фактом, само по себе (*латин.*).

<sup>22</sup> Платон различал четыре разновидности «божественной одержимости»: 1) вдохновенное прорицание, олицетворением которого является Аполлон; 2) посвящение в таинства — Дионис; 3) творческая одержимость — музыка; 4) любовное неистовство — Афродита, Эрот (см.: *Платон. Федр, 265 в. Соч., т. 2, с. 204*).

<sup>23</sup> Герой романа Бальзака «История величия и падения Цезаря Биротто» (1837).

<sup>24</sup> В строгом смысле слова (*латин.*).

<sup>26</sup> По Экхарту, Бог есть «надсущностная сущность и надсущностное ничто». Поэтому о Нем можно сказать, что Он есть некий

«бессодержательная неподвижность», даже если Он, несмотря на это, рассматривается в качестве истинной сущности всех творений. «Если Бог на мгновение отделяется от них (то есть от своих творений.— О. Ж.), Он сводится к ничто» (Die Deutschen Mystiker der 14 Jahrhunderts. Bd. 2, 318—319, 316. Изд. Ф. Пфейффера). У Ортеги, таким образом, мысль мистика-пантеиста И. Экхарта развивается, скорее, в скептическом плане.

<sup>26</sup> 2-е послание к коринфянам, 6, 10.

<sup>27</sup> Объект (то, что находится вне нас) и инъект (то, что находится внутри нас, внедрено в нас).

<sup>28</sup> Один из разделов книги св. Тересы де Хесус «Внутренний замок, или Жилища» (см.: Santa Teresa de Jesus, Obras completas. Madrid, 1976, p. 441).

<sup>29</sup> Квиетизм — понимание благочестия как созерцательного, духовного самоуглубления.

<sup>30</sup> Прояснение (франц.).

<sup>31</sup> «Бог и душа. Что-нибудь еще? Ничего совершенно» (латин.).

<sup>32</sup> San Juan de la Cruz. Cántico espiritual.— Poesias completas. Madrid, 1973, p. 16. Пер. Вс. Багно.

<sup>33</sup> Ibid. p. 48.

<sup>34</sup> Одна из разновидностей скорпиона, обитающая в Средней Азии.

<sup>35</sup> При прочих равных условиях (латин.).

<sup>36</sup> С поличным (итал.).

<sup>37</sup> Сразу же, немедленно (латин.).

<sup>38</sup> Телесная сторона любви (франц.).

<sup>39</sup> «Сущность и формы симпатии» (нем.).

<sup>40</sup> Основание познания; основание бытия (латин.).

<sup>41</sup> «...Невод в глубине морской

Не пропадает: поплавки хранят его».

(Эсхил. Жертва у гроба, 504—505. Пер. С. Апта).

<sup>42</sup> Женщина изменчива, непостоянна (франц.).

<sup>43</sup> Случайно (латин.).

<sup>44</sup> «Какой забавник этот Бонапарт!» (франц.).

#### В ПОИСКАХ ГЕТЕ

Письмо к немецкому другу

(Pidiendo un Goethe desde dentro.— Carta a un alemán).

— О. С., 4, p. 395.

Написано для берлинского журнала «Die Neue Rundschau», опубликовано в его первом томе за 1932 г., в разделе «Литература, искусство, наука», в переводе, выполненном Хелен Вейль. Несмотря

на то, что тема столетия со дня смерти И.-В. Гёте редакцией не аннотировалась, участие в номере таких авторов, как Андре Жид, Герман Гессе, Эмиль Людвиг, Томас Манн, превратило это издание в юбилейное. В апреле 1932 г. напечатано в журнале «Ревиста де Оксиденте». В том же году Ортега издал большой сборник статей, в котором заглавное место заняла эта работа.

Значение данного очерка Ортега подчеркнул сам, назвав его «критикой жизненного разума». Это своего рода модель применения метода «жизненного разума» к осмыслению творчества выдающихся деятелей мировой культуры в свете «обстоятельств» их жизни, включающего наряду с индивидуальной биографией также ее социальный и исторический контекст. Впервые Ортега применяет здесь критерий своей «историологии»: исследует возможности так называемого биографического метода.

Видимо, Ортега был удовлетворен результатами, так как уже в следующем году он прочел в Мадридском университете курс лекций под названием «Вокруг Галилея», частично тогда же опубликованный отдельным сборником (целиком он вышел в 1942 г.) под заголовком «Схема исторического кризиса»). Важно подчеркнуть, что теме «Галилей изнутри» здесь было отведено едва ли с десяток страниц, тогда как основной объем труда составила разработка теории и метода поколений в истории и исторической науке.

Для понимания очерков «В поисках Гёте» и «Вокруг Галилея» следует учитывать их республиканский «контекст», обстановку, в которой Ортега работал над ними, а также его негативное отношение к развернувшейся в Испании острой классовой борьбе. Ортега считал, что как «левые», так и «правые» равно выступают в этой борьбе с позиции «экстремизма как формы жизни». Именно так формулировалась тема лекций, которые Ортега читал в 1933 г. в Летнем университете (разновидность «народного университета») г. Сантандера.

<sup>1</sup> «В начале было дело» (нем.). — цитата из Фауста.

<sup>2</sup> Реквизит (итал.).

<sup>3</sup> Духовной мощью (франц.).

<sup>4</sup> Определение Ортегой культуры как фактора «спасения» разъясняется им в толкованиях культуры как «упорядочения» (О. С., 1, р. 457), «уточнения» (р. 11), «согласия» (р. 148), «ясности» (р. 357, 358) и в других близких по смыслу терминах.

<sup>5</sup> Жизненный путь (латин.).

<sup>6</sup> Изящное построение (нем.).

<sup>7</sup> Из изобилия (латин.).

<sup>8</sup> Менее интеллектуализированным понятием, чем «перспективизм», Ортега считал, например, термин «динамический диалог» между индивидуумом и миром.

<sup>9</sup> С этим понятием у Гёте связано бессмертие человеческого духа: «Я не сомневаюсь в продолжении нашего существования... Но не все мы бессмертны в одинаковой мере, и тот, кто хочет проявлять себя и в грядущем как великая энтелехия, должен быть ею уже теперь» (см.: Эккерман. Разговоры с Гёте).

<sup>10</sup> Свои приоритеты в выдвигании и трактовке вопросов, поднятых М. Хайдеггером в «Бытие и времени» (1927), Ортега отстаивал также в предисловии к однотомнику сочинений 1932 г. (см.: О.С., 4).

<sup>11</sup> «Поэзия и правда», мемуары Гёте, начатые в 1810 г.

<sup>12</sup> Определение (нем.).

<sup>13</sup> После опыта, опытным путем (латин.).

<sup>14</sup> Набожное отношение к природе (нем.). Так же Ортега расценивал и отношение к природе Тициана и Пуссена (см.: с. 84 настоящего издания).

<sup>15</sup> «Так тихо, и так мило!

Тебе недостает чего-то, признайся откровенно».

Я доволен,

Но все же мне не по себе.»

(нем.).

<sup>16</sup> «Стелла» — драма Гёте (1775).

<sup>17</sup> С Фридерикой Брион, дочерью зезенгеймского священника, Гёте был помолвлен в годы учебы в Страсбургском университете. В 1772 г. Гёте навсегда покидает Эльзас, без какой-либо видимой причины оставляя любящую девушку, свою нареченную невесту.

<sup>18</sup> «Наоборот» (франц.). — название романа Ш.-М.-Ж. Пюисманса.

<sup>19</sup> Недоразумение (франц.).

<sup>20</sup> Гёте отправился в Италию под чужим именем, выдавая себя за некоего Иоганна Филиппа Мейера, торговца, и был доволен, что это избавляло его от официальных церемоний.

<sup>21</sup> К этому необходимо добавить восприимчивость. Согласно Ф. Шлегелю, «вкус, или способность к прекрасному, формируется только в свободном наслаждении прекрасным», но не воспринимает (не схватывает) явление (изображение) и не созидает его. Схватывающей способностью обладает восприимчивость, тогда как гений, или способность к искусству, это искусство созидает (см.: Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. М., Искусство, 1983, с. 64—65).

<sup>22</sup> В Страсбурге проходят студенческие годы поэта; во Франкфурте, своем родном городе, и в Вецларе, резиденция всеимперского суда, Гёте работает как адвокат.

<sup>23</sup> Тайный совет (нем.).

<sup>24</sup> Тевтонская ярость (латин.).

<sup>25</sup> Здравым смыслом (франц.).

<sup>26</sup> Имеется в виду философско-эстетическая позиция Гёте, классика и гуманиста, который в начале веймарского периода верил в возможность совершенствования общества сверху, в удовлетворение народных нужд гуманными правителями, прошедшими школу «воспитания человека». В художественной практике эта концепция предполагала облагораживание человека «человечностью». Высшим образцом этой эстетико-этической тенденции стала драма «Ифигения в Тавриде», где Гёте ведет своего героя, Ореста, от одержимости к умиротворению, от бунта к покорности.

<sup>27</sup> «Прекрасное море» (исп.).

<sup>28</sup> Карл-Август, герцог Саксен-Веймарский, поручил своему новому министру Гёте восстановление заброшенных рудников в Ильменау. Это предприятие, не оправдавшее себя (оскудение рудниковых залежей обнаружилось уже к концу XVIII в.) сильно увлекло Гёте как натуралиста и государственного деятеля.

<sup>29</sup> Шарлотта фон Штейн — жена веймарского придворного; с ней поэт связывала многолетняя «любовная дружба», завесу над которой приоткрывает пьеса Гёте «Брат и сестра». Известна их переписка, являющаяся ценным документом для изучения жизни и творчества Гёте.

<sup>30</sup> Марианна фон Виллемер — платоническая любовь 65-летнего Гёте, которая вдохновила поэта на написание «Западно-восточного дивана» и даже сама создала несколько стихотворений, вошедших в «Книгу Зулейки».

<sup>31</sup> Христиана Вульпиус, осиротевшая дочь простого купца. Гёте встретился с ней в 1788 г. и посвятил ей «Римские элегии». Девятнадцать лет она была его гражданской женой, затем Гёте вступил с ней в церковный брак, чем узаконил положение своего сына Августа.

<sup>32</sup> С точки зрения вечности (латин.).

<sup>33</sup> «Герман и Доротея» — поэма Гёте (1797).

<sup>34</sup> Вид вечности (латин.).

<sup>35</sup> Уроженец Испании (Celtiberia — латин.).

<sup>36</sup> И так далее и так далее (латин.).

<sup>37</sup> Хойдегетика (греч.). — введение в учение о пути.

<sup>38</sup> Считаю, что следует писать Историю с гневом и пристрастием (латин.).

#### ИДЕИ И ВЕРОВАНИЯ

(Ideas y creencias).— О. С., 5, р. 379—409.

Написано к декабрю 1934 г.; является попыткой философского обоснования занимавшей Ортегу в этот период проблемы человеческого существования в условиях исторического перелома, кризиса. Основываясь на теоретической модели «жизни как разума», Ортега рассматривал здесь вопросы о природе и генезисе идей и убеждений, о соотношении «чистого» (теоретического) и жизненного «разума»,

об условиях и путях преодоления в сознании сомнения и «хаоса» ради достижения человеком «подлинности» своего существования.

К идеям этой статьи Ортега вернулся в первые же годы эмиграции. В Буэнос-Айресе в 1939 и 1940 гг. он определил состав сборника статей под этим названием, изданного в «Ревиста де Оксиденте» в 1940 г. В то время философ изучал социальные аспекты проблемы «подлинности» жизни человека.

<sup>1</sup> Обращение к понятию *creencia* («верование», «убеждение») свидетельствовало о воздействии на Ортегу философии американского прагматизма в лице У. Джеймса и Д. Дьюи. Это воздействие сказалось также на «историологии» Ортеги и на ряде других концепций (истины, понятия и т. д.).

<sup>2</sup> В силу самого факта (*латин.*).

<sup>3</sup> Ортега имеет в виду провозглашение Декартом разума как единственного судьи в вопросах истины, что оказало огромное влияние на дальнейшие судьбы философской мысли вообще (в том числе обусловило деятельность Спинозы, Лейбница, Гоббса, Локка), а также послужило подготовке Просвещения XVIII в. Говоря о философии конца XVIII в., Ортега, по-видимому, подразумевает П. Бейля.

<sup>4</sup> Поломка (*франц.*).

<sup>5</sup> Подобное подобным (*латин.*).

<sup>6</sup> Деметра — в греческой мифологии богиня плодородия и земледелия (мать-земля, собственно Гея). Правда, имя Деметра действительно значит «земля-мать», что свидетельствует о древнем этническом происхождении этой богини.

<sup>7</sup> В строгом смысле (*латин.*).

<sup>8</sup> С точки зрения поэзии (*латин.*).

<sup>9</sup> «Раздражительное племя (поэтов)» — Гораций, Послания, II, 2, 102.

<sup>10</sup> Родословная (*франц.*).

<sup>11</sup> Мудрость (*франц.*).

<sup>12</sup> Исп. *discreto* — в 1646 г. Грасиан издал трактат под названием «Обходительный» (*El Discreto*). В этом слове для Грасиана сливаются осмотрительность, благоразумие, обходительность, нужные человеку для того, чтобы приспособиться к реальным условиям существования, защититься от враждебного человеку общества или от других столь же враждебных ему индивидов.

#### ВВЕДЕНИЕ К ВЕЛАСКЕСУ

(*Introducción a Velázquez*). Перевод выполнен по книге: *Ortega y Gasset J. Velázquez*. Madrid, Revista de Occidente, 1963.

Впервые опубликовано в 1950 г. издательством «Ревиста де Оксиденте» в сборнике «Заметки о Веласкесе и Гойе» (*Papeles sobre Velázquez y Goya*). Здесь дается перевод историко-теоретической

части «Введения к Веласкесу», предваряющий искусствоведческий анализ произведений великого художника.

Работы о Веласкесе составляют лучшие страницы исследований Ортеги, посвященных изобразительному искусству, интерес к которому был преобладающим в его эстетике и художественной критике. Не случайно эти работы получили признание за рубежом: его обширное предисловие предваряет альбом из шести цветных репродукций картин Веласкеса из музея Прадо, изданный парижским издательством «Плон» в Берне в 1943 г. под редакцией Ханса Збиндена (Velázquez. Six reproductions en couleurs d'après les tableaux du Musée du Prado. Paris, Coll. «Iris», dir. de Hans Zbinden, Libr. Plon, Bern, Iris Veri., 1943).

Ортега участвовал как автор предисловия и аннотаций к картинам в издании большого альбома репродукций работ Веласкеса, осуществленном в 1953 г. одновременно в Нью-Йорке, Цюрихе, Торонто, а в следующем году — в Мадриде. Организатором издания и составителем был последователь эстетического учения Ортеги Ф.-Х. Санчес Кантон, редактором — швейцарский искусствовед Альфред Э. Герцер (Velázquez (Album). Dir. of Alfred E. Herzer. Selection of Reproductions by F. H. Sánchez Cantón: Zurich, Cozett and Huber, 1953; N.Y., Random House, Inc., 1953; Toronto, Random House of Canada, 1953; Madrid, Revista de Occidente, 1954).

<sup>1</sup> Отдельные черты художественной манеры Веласкеса были близки импрессионизму, расцвет которого пришелся как раз на годы, обозначенные Ортегой и Гаскетом. Сами импрессионисты (Добиньи, Манэ, Ренуар) увлекались творчеством Веласкеса и объявляли его своим предшественником.

<sup>2</sup> Конный портрет Филиппа IV — видимо, имеется в виду конный портрет короля, предназначенный для загородной резиденции Буэн Ретиро. По свидетельству современников, он был выставлен на улице, против церкви Сан Фелипе (см.: *Canton S. Fuentes literarias...* t. 4, p. 151).

<sup>3</sup> Портрет слуги, «мавра» Парехи, был написан в 1650 г.; сейчас находится в Солсбери, в собрании Радмор. В марте 1650 г. портрет был выставлен в римском Пантеоне, где имел поразительный успех. Римские художники избрали Веласкеса в члены Академии св. Луки и Общества виртуозов Пантеона, что несколько противоречит концепции Ортеги о «туманной и худосочной» славе Веласкеса.

<sup>4</sup> Портрет папы Иннокентия X (1650, Рим, галерея Дориа-Памфили).

<sup>5</sup> Свояченица папы Олимпия Майдалькини (1594—1657) фактически держала в своих руках бразды правления Римом. Во время своего второго пребывания в Риме Веласкес написал также портрет



кардинала Кампилио Астали-Памфили, дальнего родственника Олимпии.

<sup>6</sup> «Люция живописца» (1660) Боскени прославляет достоинства венецианской школы, от Беллини до Тинторетто. Интересно, что маньерист Боскени отдает должное новым течениям в современной ему живописи и восхищается искусством Рубенса и Веласкеса. В «Люция живописца» приводится следующий диалог Веласкеса с Сальваторе Розой: «Понравился ли вам наш великий Рафаэль?» — «Если вы хотите знать правду, то Рафаэль мне не нравится». — «Но тогда в Италии нет, наверное, ни одного художника, который отвечал бы вашему вкусу и которого можно было бы увенчать короной». — «Красота и совершенство находятся в Венеции, кисти венецианцев я отдаю первое место, и Тициан является их знаменосцем» (Marco Boschini. La carta del navegar pittoresco. Venezia, 1660, p. 58).

<sup>7</sup> Буквально «кладя, убирает» (латин.).

<sup>8</sup> Преодоление средневекового искусства в Нидерландах протекало не с помощью обращения к античному наследию и реалистического переосмысления монументальных традиций византийского и позднегерманского искусства, а путем переработки и дальнейшего развития прогрессивных традиций готики.

<sup>9</sup> Рубенс впервые приезжает в Испанию в 1628 г. с дипломатической миссией правительницы Нидерландов инфанты Изабеллы.

<sup>10</sup> Севилья, главный портовый город Испании, обладала монопольным правом на морскую торговлю с заокеанскими колониями.

<sup>11</sup> Из знаменитых фламандцев под влиянием Караваджо в ранний период творчества находился Рубенс. Под «лучшими из французов» подразумеваются такие действительно интереснейшие художники своего времени, как Валантен (1594—1632), Жорж де Латур (1593—1652), Луи Ленен (1594—1648).

<sup>12</sup> «Бодегонес» (исп. «трактир») — жанровая картина, в которой два-три человека изображаются в помещении кухни или харчевни и где большую роль играет натюрморт: кухонная утварь, посуда, съестное.

<sup>13</sup> Собственно «Продавец воды в Севилье» (1618—1621 гг., Лондон, Апслей-Хаус, коллекция Веллингтона).

<sup>14</sup> «Распятие» для монастыря Сан Пласидо (1630-е гг., Мадрид, Прадо) — одно из самых известных произведений Веласкеса, особенно любимое писателями поколения 1898 г.

<sup>15</sup> «Коронация Марии» (начало 1640-х гг., Мадрид, Прадо) — поздняя религиозная композиция Веласкеса, созданная по заказу королевы.

<sup>16</sup> Герцог Моденский, талантливый полководец и известный авантюрист. Посетил Испанию в 1638 г.

<sup>17</sup> Изгнание морисков в 1609 г. — варварская акция, проведенная Филиппом III и имевшая для страны катастрофические последствия. Сохранились свидетельства, что Веласкес больше внимания уделил страданиям морисков, вынужденных покинуть родные земли, чем официальным «героям» — королю и его приближенным. Очевидно, поэтому картина показалась «неожиданной» истинно придворному художнику Кардуччи.

<sup>18</sup> Здесь — сразу (*итал.*).

<sup>19</sup> Парки — в римской мифологии богини судьбы, прядущие и обрезающие нити человеческой жизни.

<sup>20</sup> Историю соревнования богини Афины и ткачихи из Меонии Арахны Овидий изложил в VI книге «Метаморфоз».

<sup>21</sup> Другие названия картины — «Христос у колонны», «Бичевание Христа», «Христос и христианская душа» (начало 1630-х гг., Лондон, Национальная галерея).

<sup>22</sup> Изабелла Бурбонская — первая жена Филиппа IV, дочь Генриха IV. Несмотря на нелюбовь королевы к позированию, Веласкес все же написал ее конный портрет для дворца Буэн Ретиро (ок. 1631 г., Мадрид, Прадо).

<sup>23</sup> «Ла Фрага» — портрет Филиппа IV в военном костюме (1644, Нью-Йорк, коллекция Фрика). Портрет был написан во время подавления восстания в Каталонии, в городе Фрага, где находилась штаб-квартира короля (отсюда название картины).

<sup>24</sup> Кардинал-инфант Фердинанд (1609—1641) — младший из сыновей Филиппа III.

<sup>25</sup> Портрет жены — так называемая «Сивилла» (конец 1630-х гг., Мадрид, Прадо).

<sup>26</sup> Предполагаемый портрет дочери — так называемая «Дама с веером» (Лондон, коллекция Уоллеса).

#### ГОЙА И НАРОДНОЕ

(Goya y lo popular). Перевод выполнен по книге: *Ortega y Gasset J. Goya. Madrid, Revista de Occidente, 1962.*

Впервые опубликовано в 1950 г. издательством «Ревиста де Оксиденте» в сборнике «Заметки о Веласкесе и Гойе».

В настоящем издании публикуются § 5 и 6 первой главы книги. В других главах Ортега рассматривает также ряд теоретических вопросов искусствознания и эстетики живописи.

В книге Ортега последовательно обращается к исследованию «обстоятельства» и «призвания» Гойи. Круг изучаемых здесь проблем обширен и проблематичен, поэтому к данной работе вполне применимы названия «Вокруг Гойи» и одновременно «Гойа изнутри».

Творчество этого художника всегда являлось для Ортеги загадкой, притягательной проблемой. Значительная часть исследовательских материалов о Гойе из архива философа не опубликована и, возможно, не приведена в систему (см.: *Ferrari E.-L. Ortega y las artes visuales. Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 19*).

<sup>1</sup> Видимо, имеются в виду фрески из Дома «глухого», написанные художником в 1820-е гг.

<sup>2</sup> Гойя работал для королевской гобеленовой мануфактуры Санта Барбара в 1775—1780 и 1786—1792 гг. В 1775 г. он создал картоны для двух серий гобеленов на охотничьи темы. В 1776—1780 гг. Гойя исполняет три серии картонов на «народные» темы. К 1786—1789 гг. относятся две серии картонов на «деревенские» темы, и к 1791—1792 гг. — серия из семи картонов, опять на «народные».

<sup>3</sup> Фуэндетодос — арагонское селение, где родился Гойя.

<sup>4</sup> Имеется в виду Оливарес.

<sup>5</sup> Обходиться своими силами, делать самому (*итал.*).

<sup>6</sup> В тавромахии — весь состав участников представления.

<sup>7</sup> Сайнете (букв. «соус», «подливка», «лакомый кусок») — в XVII в. интермедия, ставившаяся между вторым и третьим актами пьесы; с середины XVIII в. самостоятельная одноактная пьеса из народной жизни, включающая в себя песни и танцы. Хакара — шуточный романс, в XVII в. исполнялся в интервалах между действиями, а затем, когда его стали петь на два или три голоса, превратился в самостоятельный жанр, приближающийся к оперетте. Тонадилья — первоначально народная песня; с середины XVIII в. — короткая комическая опера.

<sup>8</sup> Сарсуэла — жанр, близкий современной оперетте. Получил название от королевского загородного дворца, где впервые (в 1643 г.) были исполнены такого рода произведения.

<sup>9</sup> По желанию, по усмотрению (*латин.*).

<sup>10</sup> Изгнание иезуитов было проведено главой правительства Карла III графом де Арандой после спровоцированного ими в Мадриде восстания в апреле 1766 г. Пять тысяч членов ордена были насильственно вывезены в Папскую область в Италии, а имущество их конфисковано. В 1798 г. иезуиты вернулись, и официально их орден в Испании был восстановлен в 1815 г. Затем в 1820 г. во время революционных событий они были вновь изгнаны, а в 1829 г. возвращены и еще дважды изгонялись — в 1835 и 1868 гг.

<sup>11</sup> Лоа (букв. «хвала») — первоначально род пролога, в котором прославлялся тот, кому посвящалась пьеса; с середины XVIII в. — короткая, но самостоятельная композиция, обладающая своим собственным сюжетом; исполнялась, как и ранее, перед основной пьесой.

<sup>12</sup> Здесь имеется в виду увлечение образом жизни «махос» — мадридского простонародья.

<sup>13</sup> Власти действительно вели наступление на это народное зрелище. В 1754 и 1757 гг. были изданы указы, запрещающие корриду, но практически они не возымели силы.

<sup>14</sup> Известен портрет маркизы де ла Солана, написанный Гойей (1794—1795), Париж, Лувр.

<sup>15</sup> Тирана — народная песня.

<sup>16</sup> Закон боя быков (*латин.*).

<sup>17</sup> Постановка в Париже опер Глюка вызвала ожесточенную борьбу мнений. Против Глюка выступили приверженцы французской оперы (сформировавшейся в творчестве Люлли и Рамо) и сторонники итальянской оперы, представленной, в частности, Никколо Пуччини (1728—1800).

<sup>18</sup> Кантаор — исполнитель народных песен.

<sup>19</sup> Имеется в виду «Проповедь св. Бернардина Сиенского», которая до сих пор находится в боковом приделе этой церкви.

<sup>20</sup> В церкви Пресвятой Девы дель Пилар Гойя расписывал купол.

<sup>21</sup> Инфант Луис Антонио Хайме де Бурбон — младший брат Карла III. Его покровительство имело решающее значение для судьбы художника: он ввел Гойю в дома высоких слоев испанской аристократии. Гойя написал в 1783—1784 гг. четыре портрета самого инфанта, четыре — его жены, по одному — дочери и сына, а также групповой портрет семьи инфанта вместе с художником.

<sup>22</sup> Восхождение, взлет, усилие, стремительное движение (*латин.*).

<sup>23</sup> Два портрета Педро Ромеро написаны Гойей в 1790—1799 гг. (Флоренция, Уффици, и Нью-Йорк, Испанское общество); портрет Хосе Ромеро — в 1796 г. (Филадельфия, Художественный музей).

<sup>24</sup> Над росписями в церкви Сан Антонио де ла Флорида Гойя работал в августе — октябре 1793 г.

---

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

---

- Августин Аврелий* («Блаженный»; 354—430)—христианский теолог, один из отцов католической церкви; его воззрения явились важным источником ранней схоластики 250, 352, 379, 391, 435
- Авельянеда Фернандес де*—псевдоним автора подложной II части «Дон Кихота» 78, 147, 537
- Авенариус Рихард* (1843—1896)—швейцарский философ-идеалист, один из основоположников эмпириокритицизма 202
- Аверроэс* (собств. Ибн Рошд; 1126—1198)—арабский мыслитель-аристотелик, уроженец Испании 420
- Агатон* (ок. 448—397 г. до н. э.)—древнегреческий драматург 148
- Аларих II* (484—507)—король германского племени вестготов, окончательно овладевших Испанией к нач. VI в. 54
- Александр VI*, в миру Родриго Борджиа (ок. 1431—1503)—папа римский с 1492 г., отец Цезаре Борджиа 49, 124, 125, 458
- Александр Македонский* (356—323 до н. э.)—царь Македонии, полководец, государственный деятель 124, 125, 459
- Альберти Леон Баттиста* (1404—1472)—итальянский художник, архитектор, писатель 503
- Альфаро-и-Гомес Хуан де* (1640—1680)—испанский художник-миниатюрист, ученик Веласкеса. Автор жизнеописания испанских живописцев 499
- Ангуло Иньигес Диего* (р. 1901)—испанский искусствовед 508, 509
- Антиох* (242—187 до н. э.)—царь государства Селевкидов, полководец, завоеватель Азии 124
- Антонины*—династия римских императоров (96—192 г. н. э.) 345
- Аретино Пьетро* (1492—1556)—итальянский комедиограф, памфлетист, поэт 49
- Аристипп из Кирены* (ок. 435—360 (?) до н. э.)—древнегреческий философ-идеалист, ученик Сократа, основатель т. н. киренской или гедонической философской школы 340

- Аристодем* (VI—V вв. до н. э.)—тиран греч. колонии Кум 148
- Аристотель* (384—322 до н. э.)—древнегреческий философ и ученый 70, 120, 132, 203, 207, 215, 232, 336, 408, 491
- Аристофан* (ок. 445—ок. 385 до н. э.)—древнегреческий драматург 137, 146, 148, 149
- Артур* (1-я пол. VI в.)—легендарный король Англии 126
- Асорин* (собств. Мартинес Руис Хосе; 1873—1967)—испанский писатель, представитель поколения 1898 года 271, 272
- Бальзак Оноре де* (1799—1850)—французский писатель 113, 263, 277, 380
- Бальтасар Карлос* (1629—1646)—сын Филиппа IV и Изабеллы Бурбонской 513
- Банвиль Теодор* (1823—1891)—французский писатель, близкий к парнасцам 52
- Бароха-и-Несси Пио* (1872—1956)—испанский писатель 170, 260, 275, 295, 358, 359
- Баруци Жан* 388
- Бенвенуто деи Рамбальди* (1338—1390)—итальянский писатель, автор фундаментального комментария к «Божественной комедии» Данте 49
- Бетховен Людвиг ван* (1770—1827)—немецкий композитор 166, 167, 174, 225, 238
- Бодлер Шарль* (1821—1867)—французский поэт 241, 251, 393
- Бонапарт Наполеон* (1769—1821)—французский император 49, 70, 144, 232, 342, 431, 458
- Боннар Авель* (1883—1946)—французский поэт 362, 365
- Боскони Марко* (1613—1678)—итальянский художник, гравер, миниатюрист и писатель, автор трактатов об искусстве, в т. ч. в стихах 503
- Борхес Хорхе Луис* (р. 1899)—аргентинский писатель; один из основателей модернистского направления ультраизма 555
- Брейзиг Курт* (1866—1940)—немецкий социолог и историк 327
- Бугеро Адольф Вильям* (1825—1905)—французский художник, академик 166
- Бурже Поль Шарль Жозеф* (1852—1935)—французский писатель 153
- Буркхардт Якоб* (1818—1897)—швейцарский историк и философ культуры 152
- Бюффон Жорж Луи Леклерк* (1707—1788)—французский естествоиспытатель, один из основоположников учения о развитии природы 53, 158
- Вагнер Рихард* (1813—1883)—немецкий композитор-драматург и эстетик 164, 166, 225, 227, 238, 240, 254, 256
- Вазари Джорджо* (1511—1574)—итальянский живописец, архитектор и историк искусства 155

- Валера-и-Алькала Галиано Хуан* (1824—1905) — испанский писатель-реалист 49, 57
- Валье-Инклан Рамон Мария дель* (1869—1936) — испанский писатель 49—59
- Вашингтон Джордж* (1732—1799) — американский государственный деятель, первый президент США 149
- Вейль Герман* (1885—1955) — немецкий математик 315
- Веласкес Родригес де Сильва Диего де* (1599—1660) — испанский живописец 72, 84, 91—93, 129, 137, 154, 156, 193—198, 273, 298, 308, 372, 492—514
- Вентура Родригес* (1717—1785) — испанский архитектор, с 1764 — главный архитектор Мадрида 529
- Верагуа*, герцог — титул, присвоенный Карлом V сыну Колумба Дьего — 523
- Верлен Поль* (1844—1896) — французский поэт 165, 166
- Верн Жюль* (1828—1905) — французский писатель 127
- Вернер Х.* 243
- Вермюллер* — художник из мастерской Менгса 528
- Вельфлин Генрих* (1864—1945) — немецкий историк и теоретик искусства 253
- Виллемер Марианна фон* (1784—1860) — младшая современница Гете 455
- Вольтер* (собств. Аруз Франсуа Мари; 1694—1778) — французский писатель, публицист и философ 149
- Вульпиус* (Христиан Август; 1762—1824) — немецкий пи-  
сатель, автор романа «Ринальдо Ринальдини, главарь разбойников» (1797) 64, 82
- Гаварни Поль* (собств. Шевалье Сюльпис-Гийом; 1804—1866) — французский художник-иллюстратор и карикатурист 128
- Галилей Галилео* (1564—1642) — итальянский астроном и математик, один из основоположников экспериментально-математического естествознания и механистического материализма 115, 132
- Гальвардо Бартоломе Хосе* (1776—1852) — испанский библиограф и критик, автор «Критико-бурлескного словаря» (1811) и «Опыта испанской библиотеки редких и любопытных книг» (изд. 1863—1889) 499
- Гарридо Мигель* (1745—1807) — испанский комический актер и певец, получивший прозвище «Короля шутов» 524
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих* (1770—1831) — немецкий философ — объективный идеалист, представитель немецкой классической философии 316, 435, 453
- Гейне Генрих* (1797—1856) — немецкий поэт, публицист, мыслитель 168
- Гете Иоганн Вольфганг* (1749—1832) — немецкий поэт, естествоиспытатель и мыслитель 93, 170, 207, 217, 267, 433, 436—438, 440—461

- Гиберти Лоренцо* (1378—1455)— итальянский скульптор 121, 123, 289
- Глюк Кристоф Виллибальд* (1714—1787)— немецкий композитор, реформатор оперы 526
- Гвйя-и-Лусиентес Франсиско Хосе* (1746—1828)— испанский художник 497, 498, 515—534
- Гьмер*— легендарный поэт Древней Греции 64, 87, 92, 118, 119, 121, 123, 125, 139, 150, 459
- Гьмес де ла Серна Рамон* (1891—1963)— испанский писатель-авангардист 245
- Гораций* (65—8 до н. э.)— римский поэт 230
- Гофман Ганс* (1880—1966)— американский искусствовед 547
- Грасиан-и-Моралес Бальтасар* (1601—1658)— испанский писатель и мыслитель 488
- Греко* (Эль Греко, собств. Доменико Теотокопулос; 1541—1614)— испанский художник, по происхождению грек 60, 75, 153, 154, 193, 194, 303, 511
- Гурмон Реми де* (1858—1915)— французский писатель-символист 415
- Гюго Виктор* (1802—1885)— французский писатель-романист 53, 166
- Гюйо Жан-Мари* (1854—1888)— французский философ-позитивист, поэт и драматург 218, 220
- Дарвин Чарльз* (1809—1882)— английский биолог-материалист, основоположник научной теории развития органического мира 148, 150, 361, 406, 429
- Дарио Рубен* (собств. Гарсиа Сармьенто, Феликс Рубен; (1867—1916)— никарагуанский поэт и критик 58, 166
- Дебюсси Клод* (1862—1918)— французский композитор, основоположник импрессионистического направления в музыке 163—167, 173, 174, 240—242
- Декарт Рене* (латин. Картезий; 1596—1650)— французский ученый и философ-дуалист 115, 196, 201, 202, 217, 351, 372, 403, 503
- Делитц Фридрих* (1850—1922)— немецкий ассириолог 67
- Джойс Джеймс* (1882—1941)— ирландский писатель 245
- Джорджоне* (собств. Барбарелли, Джорджо; 1478—1510)— итальянский живописец 193
- Джотто ди Бондоне* (1266/67—1337)— итальянский живописец проторенессанса 199, 201
- Дидро Дени* (1713—1784)— французский философ-материалист, писатель, теоретик искусства, просветитель, глава энциклопедистов 63
- Диккенс Чарльз* (1812—1870)— английский писатель 51, 58, 113, 149, 237, 290
- Дильтей Вильгельм* (1833—1911)— немецкий философ-идеалист, один из основоположников философии жизни 491
- Диоген Синопский* (ок. 404—323 до н. э.)— древнегреческий философ, ученик основателя



- школы киников Антисфена 340
- Доде Альфонс* (1840—1897)— французский писатель 149, 151
- Достоевский Федор Михайлович* (1821—1881)— русский писатель и мыслитель 113, 151—154, 273—277, 289, 294
- Еврипид* (ок. 480—484—406 до н. э.)— древнегреческий драматург 146
- Зиммель Георг* (1858—1918)— немецкий философ-идеалист и социолог 437
- Золя Эмиль* (1840—1902)— французский писатель 225
- Зомбарт Вернер* (1863—1941)— немецкий экономист и социолог 313, 314
- Иннокентий X*, в миру Джамбаттиста Памфили (1574—1655)— папа римский 495, 505, 507
- Ирриарте Томас де* (1750—1791)— испанский драматург, поэт, баснописец, убежденный сторонник энциклопедистов 527
- Кальдерон де ла Барка Педро* (1600—1681)— испанский драматург 272
- Кампильо-и-Коссио Хосе де* (1693—1744)— испанский писатель и государственный деятель 521
- Кано Алонсо* (1601—1667)— испанский скульптор и живописец 498
- Кант Иммануил* (1724—1804)— немецкий философ и ученый, родоначальник немецкого классического идеализма 68, 70, 97, 196, 203, 207, 217, 218, 268, 363, 459
- Караваджо* (собств. Меризи Микеланджело; 1573—1610)— итальянский художник 195, 499, 501, 502, 510, 517
- Кардуччи Винченцо* (1578—1638)— итальянский художник, работавший при испанском дворе 109
- Кардуччи Джозуэ* (1835—1907)— итальянский поэт, певец объединенной Италии 504, 505
- Карл Великий* (742—814)— король франков с 768, император с 800 131, 343
- Карл V* (1500—1558)— император Священной Римской империи (1517—1556), под именем Карл I— король Испании 224, 225
- Кастро Америко* (1885—1972)— испанский историк и литературовед 272
- Картио Бернардо дель*— легендарный испанский герой 526
- Катулл Гай Валерий* (87/84 до н. э.— после 54 до н. э.)— римский поэт 509
- Кеплер Иоганн* (1571—1630)— немецкий астроном, математик, физик и философ 165
- Киркегор Сёрен* (1813—1855)— датский теолог и философ, предшественник современного экзистенциализма 204

- Кларед Эдуар* (1873—1940)— швейцарский психолог и педагог, один из основателей педагогического института им. Ж.-Ж. Руссо в Женеве 394
- Кларин* (собств. Алас Леопольдо; 1852—1901)—испанский литературный критик и писатель-реалист 233
- Коген Герман* (1842—1918)— немецкий философ-идеалист, глава Марбургской школы неокантианства 156, 443
- Кокто Жан* (1889—1963)— французский писатель, художник, театральный деятель, киносценарист. Стронник авангарда 166
- Конт Огюст* (1798—1857)— французский философ, один из основоположников позитивизма в социологии 149, 172, 316
- Коперник Николай* (1473—1543)— польский астроном и мыслитель, автор концепции гелиоцентрической системы мира 338
- Корнель Пьер* (1606—1684)— французский драматург 144
- Костильярес Родригес Хоакин*— испанский тореадор XVIII в. 523, 526, 532
- Кроче Бенедетто* (1866—1952)— итальянский философ-неогегельянец, историк, литературовед, критик, публицист, политический деятель 127, 261
- Крус Кано-и-Ольмедилья Рамон де ла* (1731—1794)—испанский драматург 523, 525, 526, 533
- Кюстин маркиза де*— жена дипломата Рено-Филиппа де Кюстина (1768—1794) и невестка генерала Адама-Филиппа де Кюстина (1748—1793), казненных во время Великой французской революции 366
- Ланге Фридрих Альберт* (1828—1875)— немецкий философ-неокантианец и экономист 82
- Ламартин Альфонс де* (1790—1869)— французский поэт-романтик 169
- Лафорг Жюль* (1860—1887)— французский поэт 165
- Лейбниц Готфрид Вильгельм* (1646—1716)— немецкий просветитель-энциклопедист, философ-идеалист, ученый и общественный деятель 70, 202, 217, 218
- Лейзевиц Иоганн Антон* (1752—1806)— немецкий писатель, примыкавший к движению «Бури и натиска» 450
- Леонардо да Винчи* (1452—1519)— итальянский художник, инженер, ученый и философ 135, 236
- Липпе Теодор* (1851—1914)— немецкий психолог, философ-идеалист, эстетик, основатель Мюнхенского психологического института 102, 103
- Ломброзо Чезаре* (1836—1909)— итальянский психиатр, основоположник антропологического направления в криминалистике 446
- Лопе де Вега* (Вега Карпыо Лопе Феликс де; 1562—1635)— испанский драматург, поэт и прозаик 208, 209, 272

- Лопес Пико Хосе Мария* (1889—1959)— каталонский поэт 105
- Лоренцо Великолепный* (собств. Медичи Лоренцо; 1449—1492)— правитель Флоренции, меценат, поэт, мыслитель 352, 371
- Луи Пьер* (1870—1925)— французский писатель 307
- Луис де Леон* (собств. Луис Понсе де Леон; 1527/1528)— испанский поэт и ученый 157
- Люлли Жан-Батист* (1632—1687)— французский композитор 526
- Лютер Мартин* (1483—1546)— немецкий мыслитель, теолог, деятель реформации, родоначальник немецкого протестантизма 142
- Макиавелли Никколо ди Бернардо* (1469—1527)— итальянский политический мыслитель, общественный деятель, писатель 50, 242, 310
- Малларме Стефан* (1842—1898)— французский поэт 162, 238, 241
- Мане Эдуард* (1832—1883)— французский живописец 181, 298
- Маркс Карл* (1818—1883)— немецкий философ и общественный деятель, основоположник научного коммунизма 361
- Мах Эрнст* (1838—1916)— австрийский физик и философ-идеалист 202, 551
- Мейер Филипп* (1565—1637)— фламандский поэт 451, 567
- Мейер-Грэфе Юлиус* (1867—1935)— немецкий историк живописи, художественный критик и писатель 91
- Мейсонье Эрнест* (1815—1891)— французский художник 166
- Менгс Антон Рафаэль* (1728—1779)— немецкий живописец, приглашенный к испанскому двору в 1761 г. 496, 497, 528
- Мендельсон-Бартольди Якоб Людвиг Феликс* (1809—1847)— немецкий композитор, дирижер, органист 163, 173
- Микеланджело Буонаротти* (1475—1564)— итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт 137, 152, 154, 155, 254, 493
- Милль Джон Стюарт* (1806—1873)— английский философ—позитивист, логик и экономист 206
- Моммзен Теодор* (1817—1903)— немецкий историк 461
- Моне Клод* (1840—1924)— французский живописец 166, 177
- Мопассан Анри Рене Альбер Ги де* (1850—1893)— французский писатель 149, 151
- Моран Поль* (1889—1976)— французский писатель и дипломат 245
- Морено Вилья Хосе* (1887—1955)— испанский поэт, новеллист, драматург и художник 112
- Морено Карбонеро Хосе* (1860—1942)— испанский художник 62
- Моро Антонио* (собств. Мор ван

- Дасхорст Антонис 1519—1576/77) — нидерландский живописец 514
- Муссолини Бенито* (1883—1945) — глава итальянской фашистской партии и фашистского правительства в Италии в 1922—1943 гг. 346
- Мюллер Макс* (1823—1900) — английский филолог, специалист по общему языкознанию, индологии, мифологии 106, 107
- Нельсон Горацио* (1758—1805) — английский флотоводец 414
- Ницше Фридрих* (1844—1900) — немецкий философ-иррационалист, поэт 101, 163, 217, 316
- Новалис Фридрих фон Харденберг* (1772—1801) — немецкий писатель и философ, представитель раннего романтизма 267
- Нуньес де Арсе Гаспар* (1832—1903) — испанский поэт и драматург 166
- Ньютон Исаак* (1642—1727) — английский физик, астроном, математик, мыслитель 165, 209, 341, 378, 459, 491
- Обри Октав* (1881—1946) — французский историк 431
- Овидий Публий Назон* (43 до н. э.—17 н. э.) — римский поэт 509
- Паломино* (собств. Асискло Паломино де Кастро-и-Веласко Антонио; 1653—1726) — испанский художник, автор жизнеописаний испанских живописцев 494, 498, 503
- Пардо Басан Эмилия* (1852—1921) — испанская писательница, литературовед, общественный деятель 264
- Парменид* (ок. 540—ок. 470 до н. э.) — древнегреческий философ 359, 477
- Паскаль Блез* (1623—1662) — французский математик, физик, религиозный философ, один из творцов науки Нового времени 91, 172
- Перес Гальдос Бенито* (1843—1920) — испанский писатель, один из основоположников критического реализма в Испании 237
- Перес де Мойя Хуан* (1513—1595) — испанский математик и писатель 508
- Пикассо* (собств. Руис-и-Пикассо Пабло; 1881—1973) — французский художник испанского происхождения 200, 234
- Пиранделло Луиджи* (1867—1936) — итальянский писатель, поэт и драматург. Реформатор итальянского и мирового театра 221, 248
- Пифагор Самосатский* (2-я пол. VI в. до н. э.) — полумифический основатель древнегреческой религиозно-философской школы 209
- Платон Афинский* (428/27—348/47 до н. э.) — древнегреческий философ, основатель

- европейского идеализма 68, 70, 74, 119, 131, 135, 138, 148, 157, 176, 203, 205, 215, 216, 341, 351, 368, 371, 379, 386, 408, 409, 443, 477
- Плотин* (204/5—269/70)—античный философ-идеалист, основатель неоплатонизма 157, 386
- Плутарх из Херонеи* (ок. 46—127)—греческий писатель, философ-платоник и моралист 49, 181
- Порфирий* (232/33—между 301 и 304)—античный философ-неоплатоник, ученик Платина и комментатор Платона 250
- Пруст Марсель* (1871—1922)—французский писатель 176, 245, 277, 279, 280
- Пуанкаре Жюль Анри* (1854—1912)—французский математик, физик и философ 286
- Пуссен Никола* (1594—1665)—французский художник-классицист, 84, 89—93
- Пфендер Александр* (1870—1941)—немецкий философ 351, 355, 358
- Ранке Леопольд фон* (1795—1886)—немецкий историк 343
- Расин Жан* (1639—1699)—французский драматург 144, 272
- Рафаэль Санти* (1483—1520)—итальянский художник 137, 166, 182, 193, 194, 493, 496, 502, 503
- Рени Гвидо* (1575—1642)—итальянский художник 166
- Ренуар Пьер Огюст* (1841—1919)—французский художник 182
- Рёскин Джон* (1819—1900)—английский писатель, историк, искусствовед и публицист 52, 95, 96
- Рибера Хусепе* (1591—1652)—испанский живописец и гравёр 195, 498
- Роза Сальваторе* (1615—1673)—итальянский художник, гравёр и поэт 495
- Рембрандт Харменс ван Рейн* (1606—1669)—голландский художник 300, 497
- Рохас Фернандо де* (1465—1541)—испанский писатель 147
- Рубенс Питер Пауль* (1577—1640)—фламандский живописец 498
- Руссо Жан-Жак* (1712—1778)—французский писатель и философ 91
- Сабатини Франсиско* (1722—1793)—испанский архитектор и военный инженер 529
- Саманьего Феликс Мария* (1745—1801)—испанский баснописец, критик и публицист 524
- Санчес Козьмо Алонсо* (ок. 1531—1588)—испанский художник-портретист, с 1577 г. придворный художник Филиппа II 514
- Сезанн Поль* (1839—1906)—французский живописец 73—75, 199, 231
- Сенека Луций Анней* (ок. 4 до н. э.—65 н. э.)—римский фи-

- лософ и писатель, представитель стоического платонизма 270
- Септимий Север* (193—211)—римский император с 195 г. 346
- Сервантес Сааведра Мигель де* (1547—1616)—испанский писатель 78, 115—117, 129, 130, 132, 133, 137, 139, 148, 233, 265, 268, 290, 490
- Сидоний Аполлинарий* (собств. Гай Соллий Модест Аполлинарий Сидоний; ок. 430—после 479)—латинский поэт эпохи эрристианства 253
- Сократ* (470/469—399 до н. э.)—древнегреческий философ, один из родоначальников философской диалектики 146, 148, 149, 359
- Соролья Хоаким* (1863—1923)—испанский художник 237
- Соррилья-и-Мораль Хосе* (1817—1893)—испанский романтический поэт и драматург 166
- Спиноза Бенедикт* (Барух; 1632—1677)—голландский философ 236, 351, 353
- Стендаль Фредерик* (собств. Бейль Аяри Мари; 1783—1842)—французский писатель 53, 151, 152, 168, 182, 264, 265, 277, 284, 290, 358—369, 372, 373, 380, 381, 414, 417
- Стравинский Игорь Федорович* (1882—1971)—русский композитор 173, 174, 221
- Сулоага-и-Сабалета Игнасио* (1870—1945)—испанский живописец 60, 61, 63
- Сурбаран Франсиско* (1598—1664)—испанский живописец 498
- Тадео* (собств. Паломино Тадео)—испанский актер II пол. XVIII в., прославившийся исполнением тонадиллий 524
- Тальма Франсуа Жозеф* (1763—1826)—французский актер 144
- Св. Тереса де Хесус* (1515—1582)—представительница испанской мистической литературы 387, 389
- Тинторетто* (собств. Робусти Якопо; (1518—1594)—итальянский живописец 153, 193
- Тирсо де Молина* (собств. Тельес Габриэль; 1571 или ок. 1583—1648)—испанский драматург 272
- Тициан* (собств. Тициано Вечеллио; 1490—1576)—итальянский живописец 84—93, 224, 495, 502, 503
- Тойнби Арнольд Джозеф* (1889—1975)—английский историк и социолог 564
- Тока Санчес Хоаким де* (1852—1942)—испанский государственный деятель и историк 320
- Толстой Лев Николаевич* (1828—1910)—русский писатель, социальный и религиозный философ 342
- Тэн Ипполит Адольф* (1828—1893)—французский философ-позитивист, эстетик, писатель, основатель культурно-исторической школы 49, 361

- Тьеполо Джамбаттиста** (1696—1770)— итальянский художник-монументалист, с 1762 г. работал в Испании 496, 515
- Тьеполо сыновья: Джандоменико** (1727—1804) и **Лоренцо** (1736—?)— живописцы; работали в Мадриде вместе с отцом 517
- Уорд Джон Уильям, лорд Дадли** (1781—1833)— английский политический деятель 347
- Уэллс Герберт (1866—1946)**— английский писатель 284
- Фехнер Густав Теодор** (1801—1887)— немецкий физик, психолог, философ-идеалист, писатель-сатирик (псевд. Мизес) 69
- Фидлер Конрад** (1841—1845)— немецкий философ 265
- Фихте Иоганн Готлиб** (1762—1814)— немецкий философ, представитель немецкой классической философии 100, 218, 453
- Флобер Гюстав** (1821—1880)— французский писатель 53, 113, 123, 148—150
- Фома Аквинский** (1225—1274)— итальянский философ и богослов, систематизатор схоластики, родоначальник томизма 351
- Франс Анатолий** (собств. Тибо Анатолий Франсуа; 1844—1924)— французский писатель и публицист 52, 322
- Фурье Франсуа Мари Шарль** (1772—1837)— французский социалист-утопист 69
- Хайдеггер Мартин** (1889—1976)— немецкий философ-экзистенциалист 443, 444
- Хеббель Фридрих** (1813—1863)— немецкий драматург и поэт, теоретик искусства 151
- Ховельянос-и-Рамирес Гаспар Мельчор де** (1744—1811)— испанский общественный и государственный деятель, ученый, писатель 526
- Св. Хуан де ла Крус** (1542—1591)— испанский поэт-мистик 387, 388, 392
- Цицерон Марк Туллий** (106—43 до н. э.)— римский оратор и политический деятель 116, 253
- Шатобриан Франсуа Рене** (1768—1848)— французский писатель и общественный деятель 53, 168, 170, 171, 225, 363—366
- Шекспир Уильям** (1564—1616)— английский драматург и поэт 142, 150, 491
- Шелер Макс** (1874—1928)— немецкий философ-идеалист, представитель феноменологии и философской антропологии 351, 420, 483
- Шеллинг Фридрих Вильгельм** (1775—1854)— немецкий философ 453

- Шиллер Иоганн Фридрих* (1759—1805)—немецкий поэт 437, 457
- Шильдер Пауль Фердинанд* (1886—1940) — американский психиатр 394—398
- Шлегель Август Вильгельм* (1767—1845) — немецкий критик, литературовед, переводчик, брат Ф. Шлегеля 255, 452
- Шлегель Фридрих* (1772—1829)—немецкий философ, критик, писатель, филолог, ведущий теоретик кружка романтиков в г. Иена 255, 452
- Шопенгауэр Артур* (1788—1860)—немецкий философ-идеалист, представитель волюнтаристского направления в философии 217, 254
- Шуман Роберт Александр* (1810—1856)—немецкий композитор 173
- Эйнштейн Альберт* (1879—1955)—физик-теоретик, создатель теории относительности 165, 286, 315
- Эккерман Иоганн Петер* (1792—1854)—немецкий писатель, секретарь и биограф Гете 447
- Экхарт Иоганн* (Мейстер Экхарт; 1260—1327)—немецкий философ-мистик, монах-доминиканец 386, 388, 392
- Эней Сильвий де Пикколомини Пий II* (1405—1464)—итальянский писатель-гуманист 505
- Энгр Жан Огюст Доминик* (1780—1867)—французский художник-классицист 182
- Эразм Роттердамский Дезидерий* (собств. Герхард Герхардс; 1469—1536)—ученый-гуманист, писатель, богослов 322
- Эсхил* (ок. 525—456 до н. э.)—древнегреческий драматург 142, 214
- Юм Дэвид* (1711—1776)—английский философ-идеалист и агностик, предшественник позитивизма, историк, экономист, публицист 196
- Юсти Карл* (1832—1912)—немецкий искусствовед 508



**Хосе Ортега-и-Гассет.**  
Г22 Эстетика. Философия культуры/Вступ. ст.  
Г. М. Фридендера; Сост. В. Е. Багно.— М.: Ис-  
кусство, 1991.— 588 с.— (История эстетики в па-  
мятниках и документах).  
ISBN 5-210-02441-1 (рус.)

Хосе Ортега-и-Гассет — имя, до недавнего времени известное советскому читателю лишь по упоминанию в критической литературе, посвященной кризисным явлениям буржуазной культуры. А между тем жизнь и творчество этого крупнейшего испанского философа XX века давно уже овеяны всемирной славой. Его произведения получили на Западе самое широкое распространение.

Настоящее издание впервые непосредственно знакомит с эстетической концепцией философа. Включенные в него работы, такие, как «Дегуманизация искусства», «Мысли о романе», «Этюды о любви», «Идеи и верования» и другие откроют читателю яркого, оригинального мыслителя, чьи глубокие раздумья о судьбах искусства, о призванных классиках и авангардистских течениях, об «элитарной» и «массовой» культуре, философские размышления о любви и свободе воли представнут в живой связи с нашей собственной духовной проблематикой.

О 0301080000-086 15-91  
025(01)-91

ББК 87.8

---

---

**ХОСЕ  
ОРТЕГА-И-ГАСSET**

---

---

**ЭСТЕТИКА  
ФИЛОСОФИЯ  
КУЛЬТУРЫ**

---

---

**История  
эстетики  
в памятниках  
и документах**

---

---

Редактор

**В. С. ГРИГОРЯН**

Младший редактор

**Г. В. ДОРОВСКИХ**

Художник серии

**М. А. АНИКСТ**

Художественный редактор

**И. В. БАЛАШОВ**

Технический редактор

**Н. С. ЕРЕМИНА**

Корректор

**И. Н. БЕЛОЗЕРЦЕВА**

---

---

ИБ № 4397. Сдано в набор 20.09.90. Подп. в печать 18.04.91. Формат издания 84 × 108<sup>1/2</sup>.  
Бумага типографская № 2. Гарнитура типа таймс. Высокая печать. Усл. печ. л. 31,08.  
Усл. кр.-отт. 31,08. Уч.-изд. л. 32,434. Изд. № 17672. Тираж 30000. Заказ 1435. Цена 9 р.  
Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собяновский пер., 3. Ордена Октябрьской  
Революции и Ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография»  
Государственного комитета СССР по печати. 113054 Москва, Валовая, 28

В издательстве «Искусство»  
готовится к печати следующее издание:

## КАНТ И.

### «КРИТИКА СПОСОБНОСТИ СУЖДЕНИЯ»:

Пер. с нем.

Серия «История эстетики в памятниках и документах»  
Объем 25 л. Цена 4 р. 20 к.

«Критика способности суждения» — одно из основополагающих произведений мировой эстетической мысли. Выдающийся немецкий философ XVIII в. И. Кант дал здесь глубокую и оригинальную разработку наиважнейших теоретических вопросов: своеобразия эстетической сферы, ее отличия от нравственности, от познания, от всех других видов человеческой деятельности; специфики художественных реалий и органической структуры художественного произведения; проблемы «гения» и творческого воображения и т. д. Ф. Шиллер, И.-В. Гёте, И.-Г. Фихте, Ф. Шеллинг и Г. Гегель в той или иной степени испытывали влияние кенигсбергского мыслителя, опирались на этот труд или отталкивались от него, создавая развернутую систему эстетики. «Критика способности суждения» постоянно находилась в центре внимания и русских мыслителей XIX—XX в.

В настоящем издании устранены ошибки и неточности предыдущего перевода, осуществлена серьезная его переработка.

Объем и цена издания указаны ориентировочно.

В издательстве «Искусство»  
готовится к печати следующее издание:

**ГАДАМЕР Г.-Г.**

**«АКТУАЛЬНОСТЬ ПРЕКРАСНОГО»:**

Пер. с нем.

Серия «История эстетики в памятниках и документах»  
Объем 22 л. Цена 1 р. 90 к.

Известный западногерманский философ Г.-Г. Гадамер является виднейшим представителем философской герменевтики — одного из влиятельных направлений в современной западной эстетике и науке об искусстве. Научный интерес Гадамера, сочетающего классическую образованность с сегодняшним взглядом на мир, повернут к общей и актуальной для всех нас проблеме — традиции и современности в культуре, их взаимообусловленности и взаимоотталкиванию, к той заостренности, какую эта проблема приобрела в искусстве XX в. Гадамер реконструирует логику и историю становления гуманитарного сознания, возвращая человеку нашего времени возможность снова обрести цельность мировосприятия и корни духовной истории человечества.

В сборник вошли философско-эстетические статьи и исследования Гадамера, написанные в период с 1943 по 1977 гг. Открывает книгу исследование «Актуальность прекрасного» (1977). Все работы на русском языке публикуются впервые.

Объем и цена издания указаны ориентировочно.