

Электронная версия книги: [Янко Слава](#) (Библиотека [Fort/Da](#)) || slavaaa@yandex.ru ||
yanko_slava@yahoo.com || <http://yanko.lib.ru> || Isq# 75088656 || Библиотека: <http://yanko.lib.ru/gum.html> ||
Номера страниц - вверху
update 15.05.07

ФРАНЦУЗСКАЯ ФИЛОСОФИЯ XX ВЕКА

Гастон БАШЛЯР
ВОДА И ГРЕЗЫ

Опыт о воображении материи



Перевод с французского Б.М. Скуратова
Москва
Издательство гуманитарной литературы
1998

Gaston
BACHELARD
L'EAU ET LES REVES

Essai sur l'imagination de la matière

УДК 1 ББК 87 Б 33

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

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

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

Ответственный редактор кандидат филологических наук *В. П. Большаков*

© 1942, Librairie José Corti © Б.М. Скуратов, перевод на русский язык, 1998

ISBN 5-87121-014-7

Электронное оглавление

Электронное оглавление	3
Содержание	5
Искушение стихиями. <i>В.П. Большаков</i>	6
Гастон БАШЛЯР. ВОДА И ГРЕЗЫ.....	10
Введение. Воображение и материя	10
I	10
II	10
III	11
IV	12
V	13
VI	16
VII	19
Глава 1. Воды прозрачные, вешние и текучие Объективные условия нарциссизма	
Влюбленные воды.....	22
I	22
II	23
III	24
IV	25
V	27
VI	29
VII	30
VIII	31
IX	31
X	34
XI	35
XII	36
Глава 2. Воды глубокие, спящие и мертвые.....	38
«Тяжелая вода» в поэтических грезах Эдгара По	38
I	38
II	38
III	39
IV	42
V	44
VI	47
VII	49
VIII	51
Глава 3. Комплекс Харона Комплекс Офелии.....	53
I	53
II	54
III	54
IV	55
V	58
VI	60
VII	63
VIII	64
Глава 4. Воды в сочетании с другими стихиями	66
I	66
II	67
III	70
IV	72
Глава 5. Вода материнская и женственная.....	79
I	79
II	80
III	81
IV	84
V	85
VI	88

Глава 6. Чистота и очищение Нравственность воды	90
I	90
II	91
III	93
IV	94
V	97
VI	98
Глава 7. Превосходство пресной^A воды над соленой	100
I	100
II	101
III	101
IV	103
Глава 8. Необузданная вода	105
I	105
II	106
III	107
IV	112
V	116
VI	119
Заключение. Слово, ставшее водами	121
I	121
II	125

Содержание

В.П. Большаков

Искушение стихиями

6

Гастон Башляр

Вода и грезы

Введение

Воображение и материя

16

Глава первая

Воды прозрачные, вешние и текучие

Объективные условия нарциссизма

Влюбленные воды

41

Глава вторая

Воды глубокие, спящие и мертвые

75

Глава третья

Комплекс Харона

Комплекс Офелии

107

Глава четвертая

Воды в сочетании с другими стихиями

135

Глава пятая

Вода материнская и женственная

163

Глава шестая

Чистота и очищение

Нравственность воды

187

Глава седьмая

Превосходство пресной воды над соленой

210

Глава восьмая

Необузданная вода

219

Заключение

Слово, ставшее водами

255

В. П. Большаков

Искушение стихиями. В.П. Большаков

Заглавие книги может поначалу озадачить читателя, не знакомого еще с творчеством Башляра. Прежде всего возникает вопрос о жанре. Стихия воды волновала человека с незапамятных времен. Но как оправдано здесь слово «грезы» и станет ли все яснее, если заменить его словами «сны» или «мечтания»?

В первой главе этой книги заинтриговывают следующие фразы: «Без полюса во вселенной не могла бы быть установлена полярность самого себя»... «Нарцисс у источника не только погружен в созерцание самого себя. Его собственный образ есть центр мира»... «Космос в какой-то мере, следовательно, затронут нарциссизмом».

В этих изречениях схвачены характерные микродвижения мысли французского философа. Книга «Вода и грезы» написана вслед за небольшой работой «Психоанализ огня». «Читатель, взявший в руки эту книгу, — пишет автор предисловия к русскому переводу «Психоанализа огня», — уже обратил внимание на то, что в самом ее названии есть нечто странное. Психоанализ в традиционном его понимании имеет дело с человеком и с представлениями человека, в том числе и о явлениях природы, но никак не с самими этими явлениями. Мы вправе предположить, что речь пойдет о каком-то особом психоанализе или о каком-то особом огне».¹

¹ Кислова Н. Предисловие // Башляр Г. Психоанализ огня. М., 1993.

7

Следующую свою книгу — о другой стихии, воде, Башляр решает назвать не «Психоанализ воды», а «Вода и грезы» и делает это в первую очередь «ради искренности». «С помощью психоанализа объективного знания, — пишет он, — и образного познания мы пришли к рационалистической позиции по отношению к огню. Честность вынуждает нас признать, что по отношению к воде такой позиции нам занять не удалось»¹. Таким образом, работа «Вода и грезы» более импрессионистична, менее систематична, менее рационалистична.

В своем эссе «Художник на службе у стихий», опубликованном в сборнике «Право на грезу» (*Droit de rêver*). Г. Башляр пишет: «Стихии — огонь, воздух, земля, вода, уже издавна помогавшие философам представить великолепие мироздания, остаются и первоначалами художественного творчества. Воздействие их на воображение может показаться довольно косвенным и метафоричным. И тем не менее, едва устанавливается подлинная причастность произведения искусства космической силе элементов, сейчас же возникает впечатление, будто мы нашли основание единства, подкрепляющего единство и целостность самых совершенных произведений».²

По мнению Г. Башляра, в области воображения материальные составляющие образа могут классифицироваться в зависимости от того, связаны ли они с огнем, воздухом, водой или землей. Понятия «*gêves*», «*songes*» (приблизительно — мечтания, сны) отличаются у Башляра от «ясных мыслей» и «сознательных образов». Первые соотносятся с художественным творчеством и в большей степени, чем «ясные мысли» и «сознательные образы», зависят от четырех основных элементов. Г. Башляр цитирует работу Лессия «Искусство долгожительства»: «Сны желчных людей — огонь, пожары, войны, убийства. Сны меланхоликов — погребения, гробницы, призраки, могилы. Сны человека сли-

¹ *Bachelard G. L'eau et les rêves. P., 1942, p. 10.*

² *Bachelard G. Droit de rêver. P., 1970, p. 200.*

8

зи — озера, реки, наводнения, сны сангвиников — полеты птиц, праздники, концерты».¹

С одной стороны, обращает на себя внимание примечательный факт: среди цитируемых и «читаемых» Башляром авторов очень много неизвестных, полузабытых и с общепринятой точки зрения второстепенных. А с другой стороны, — обращение к четырем стихиям древних греков. В этом широчайшая амплитуда охвата мира, попытка целостной космологической интерпретации. Творческий акт для Башляра не есть явление индивидуальной воли, а художественное произведение не есть артефакт. Башляр акцентирует природный, естественный характер поэтической функции. По мнению одного из исследователей творчества французского писателя Жана Ипполита, имажинативная метафизика Башляра отлична от психоанализа Сартра или Фрейда, она ближе трансцендентальной фантастике Новалиса, воображению немецких романтиков.

Цельность, космологизм, синтетический подход к творческой деятельности сказывается в почти равномерном распределении работ Башляра между областью эпистемологии, с одной стороны, науки, эстетики и критики, с другой. Человек «ночи» (не научного воображения) представлял для Башляра такой же интерес, как и человек «дня». И Башляр максимально разводит разум и воображение, сферы

научного и поэтического творчества; он склонен считать их непроницаемыми друг для друга, связь между ними устанавливается отношениями дополнительности: «Философ, сформировавший свое мышление, — пишет Г. Башляр в предисловии к книге «Поэтическое пространство», — работая с фундаментальными темами философии науки, следуя так неукоснительно, как только можно, по пути активного и постоянно усиливавшегося рационализма современной науки, должен забыть все свои знания, порвать со всеми привычками, если он хочет исследовать те проблемы, которые ставит поэтическое воображение».²

¹ Bachelard G. *L'eau et les rêves*, p. 5—6.

² Bachelard G. *Poétique de l'espace* P., 1957, p. 1.

9

Попытки целостной космологической интерпретации человеческой активности, предпринимаемые Башляром, переплетаются с работами таких русских ученых, как Федоров, Циолковский, Вернадский. Они связаны с новыми формами мифологии, со стремлением открыть «начало начал» в природе, в космосе.

Башляр считает микрокосм и макрокосм изоморфными. Метафора для него — «явление поэтической души и явление природы, проекция человеческой природы на универсальную природу», если иметь в виду то, что человек относится к космосу как к субъекту, усматривая в нем такие же черты и качества, как и в самом себе, а не воспринимает его как объект изменения и воздействия. Во многих своих работах Башляр постоянно возвращается к мысли о первоначальной целостности и нерасчлененности человеческой деятельности: «Еще до всякой культуры мир лихорадочно грезил. Выходя из земли, мифы разверзали озера для того, чтобы земля, очами озер, гляделась в небо. Предопределенные безднами вздымались вершины. Мифы сразу же находили человеческие голоса, обретали человеческий голос, грезящий о мире своих грез. Человек выражал землю, небо, воду. Человек был словом этого макроантропоса — чудовищного тела земли. В космических грезах земли мир был телом человека, смотрел глазами человека, дышал грудью человека, говорил голосом человека».¹

Башляр считает, что воображение, вопреки этимологии этого слова, не есть способность строить образы реальности, оно есть способность созидать образы, превосходящие реальность. Поэтический образ обладает своим собственным динамизмом, раскрывается в непосредственной онтологии. По словам Ж. Клансье, «Башляр обнаружил, что воображение более чем воля, более чем жизненный порыв оказывается самой силой психического производства».² Нет никакой квазимистики и параоккультизма в солидаризации Башляра с Бахофеном, утверждающим, что гласная «я»

¹ Bachelard G. *Poétique de la rêverie*. P., 1960, p. 161.

² Bachelard G. *Colloque de Cerisy*. P., 1974. p. 243.

10

— это гласная воды, фонема сотворения водой, что «а» — это первоматерия, первая буква вселенской космической поэмы, буква, обозначающая отдых души в тибетской мистике.

В облике французского философа было много детского, непосредственного, окружающие порой погружались в игровую карнавальную атмосферу, в мир донаучного, первобытного сознания. П. Кийе в своей работе представляет Башляра в причудливом фраке а-ля Жюль Верн, в жилетах сложного покроя, с бородой а-ля Маркс, с солнечной шевелюрой.¹

Жизненный путь Башляра не оставляет никакого сомнения относительно подлинности его экзистенциальной субстанции. Родился он в местечке Бар-сюр-Об в 1884 г. Окончил местный коллеж. С 1903 по 1905 г. Башляр — почтовый служащий. С 1905 по 1907 г. находился на военной службе, был конным телеграфистом. С 1907 по 1913-й — почтовый служащий в Париже. 1912-й — лицензиат по математике. 1913—1914 гг. — подготовка к экзаменам на инженера. С 1914 по 1919 г. — Башляр на передовой первой мировой войны. В 1927 г. под руководством Абея Рея и Леона Брунсвика защищает в Сорбонне диссертацию. До 1940 г. — профессор философии в Дижоне, с 1940 по 1954 г. — профессор Сорбонны, с 1954 г. — почетный профессор Сорбонны. В 1961 г. — почетный гран-при в области литературы.

Вряд ли целесообразно проводить резкую границу между работами Башляра так называемого психоаналитического периода: «Психоанализ огня» (*Psychanalyse du feu*, 1937), «Вода и грезы» (*L'eau et les rêves*, 1942), «Воздух и сны» (*L'air et les songes*, 1943), «Земля и грезы о воле» (*La terre et les rêveries de la volonté*), «Земля и грезы о покое» (*La terre et les rêveries du repos*) и феноменологического периода: «Поэтика пространства» (*La poétique de l'espace*, 1957), «Поэтика мечты» (*La poétique de la rêverie*, 1960). Вполне возможно, что эпистемологические интересы соединились с интересом к психологии художественного творчества по той

¹ P. Quillet. Bachelard. P., 1964, p. 16.

11

причине, что философ склонен был рассматривать проблемы движущей силы, импульса научной революции как проблемы главным образом психологические, а, по глубокому убеждению Башляра, прирожденные и самые последовательные феноменологи — поэты и художники.

Общее же в этих двух методах то, что ни четыре стихии раннегреческой философии, ни более разветвленные и многообразные символы, встречающиеся в феноменологических работах, такие, как дом, заря, снег, молот, тесто, камень, чердак и т.д., — не могут оказаться средством исчерпания поэтической субстанции, которая имеет собственную динамику, собственную, «непосредственную онтологию». Именно в силу лежащей в их основе материальности, первичности образы «сами увлекают и настраивают, а не возникают вследствие увлечения и настроения»¹.

Динамика поэтического образа не подчиняется причинным связям, поэтому закономерности, раскрываемые психоанализом, не объясняют неожиданности нового образа. Передача специфического, индивидуального образа представляет факт большой онтологической важности; читатель и критик должны принимать образ не как объект, тем более не как заместитель объекта, они должны постигать саму его специфическую реальность. В отличие от Юнга Башляр отказывается признать за образом какой бы то ни было субстрат и соотносить образ с чем бы то ни было, кроме него самого: поэтическая метафора есть исходный пункт, а не результат поэтического импульса.

Башляр отвергает интерпретацию художественной практики как компенсацию жизненных драм и неудач. «Поэзия несет в себе свое собственное счастье, независимо от того, какую драму и какое страдание она призвана иллюстрировать...»² По мнению философа, поэтический образ следует не понимать, а переживать, он сам есть действительность и не может сводиться ни к чему иному. Образ имеет смысл и значение не как замещение чего-то, не как вытеснение,

¹ Bachelard G. La Poétique de l'espace. P., 1957, p. 1.

² Там же, p. 12.

12

а сам по себе. Путь Башляра к познанию художественного творчества лежит через прорыв к некоей первоматерии, которую исчерпать невозможно; но пытаясь все же сделать это, Башляр обращается к четырем стихиям, полнее и насыщеннее всего, как он считает, выражающим эту первоматерию.

Интерпретация текста Башляром — это, следовательно, принятие некоего мифологического предсуществующего бытия. Именно в этом смысле и следует оценивать мысли Башляра как о равнозначности чтения и письма, так и о единстве поэтической материи, о невозможности какой-либо вторичной, последующей формы творчества. Творчество всегда первично, будь то чтение или письмо, первичный оригинальный импульс или отражение, подражание.

Башляр воспринимает художественный образ независимо от структуры произведения, делая акцент на природном, естественном характере поэтической функции. Эта натурализация объекта художественного освоения делает язык явления скорее природным и естественным, чем общественно-социальным. Отсюда такие часто используемые им слова, как «прорастание», «набухание», «гроздь образов» и т.д.

Неоромантизм Башляра гораздо ближе идеям Гумбольдта, чем позитивистским утверждениям Ф. де Соссюра о произвольности знака. Теперь можно понять и почти навязчивое употребление в работах Башляра таких слов, как «греза», «душа», «мечта», «дух», которые в серьезной науке как бы уже девальвированы. Башляр, может быть, сознательно избегает слова «знак», во многих случаях используя слово «образ» в силу своего неприятия той дискретности, которая необходимо должна существовать между двумя сторонами знака — означающим и означаемым. Поэтому он не склонен разделять представление о немотивированности, произвольности знака в поэтическом языке; даже, например, фонетическое звучание слов (означающее) космо-

13

логически мотивируется означаемым (содержанием), что вполне согласуется с башляровским идеалом изоморфности микрокосма и макрокосма.

В своих «пристальных чтениях» (если заимствовать этот термин из «новой критики») Башляр преследует трудную задачу: с помощью первоматерии четырех стихий постигнуть образ в его зарождении, где он, в частности, будет принадлежать и читателю, и писателю. Но обнаруживается, что как раз здесь он не принадлежит никому: в этом ареале воображение оказывается «без образов»; речь здесь может идти о некоей идеальной точке, где предполагается зарождение всех образов: художественная сублимация для французского философа — «чистая сублимация», а художественное воображение — «абсолютное воображение», «воображение без образов». Обращают на себя

внимание те прилагательные, которыми сопровождается довольно часто в работах Башляра понятие «воображение»: «чистое», «без образов», «абсолютное», «обобщенное», «воображающее» и т.д. Башляр — собиратель, искатель отдельных моментальных образов, уловитель являющихся и вновь исчезающих смыслов, его «чтение» способно пробудить и вызвать отклик только в некоторых узлах, поворотах сложного художественного целого.

Башляра не интересуют влияния и источники. Он игнорирует то, что иногда называют течениями или направлениями мысли, имеющими хронологию, исторический контекст. По его мнению, способность связывать, соединять, сочетать отдельные образы оказывается искусством лишь на самом низком, ремесленном уровне. Игнорирование структуры и композиции оказывается результатом акцентирования мгновенного образа, того, что некоторые исследователи творчества философа называли пуантизмом. По словам В.П. Визгина, Башляр занимает позицию «сознательного, как бы аскетического воздержания от «глобалистских» интуиций при самом внимательном следовании за микродвижениями научного разума», которая «не может не вызвать наших поддержки и сочувствия имен-

14

но потому, что в ней, конечно, опосредованно и неявно присутствует как раз именно то притяжение философа к Целому, без которого нет философии как любомудрия в понятиях».¹

Гастон Башляр обладал огромной эрудицией во многих областях знаний. Но тщетно будем мы искать в его работах имена Платона, Демокрита, Вергилия, Плотина, Гомера, Данте, Канта, Декарта, Паскаля и ссылок на них. Задача философа иная — обнаружить как бы тропизмы художественных движений, пульсаций, из которых складываются образы.

¹Визгин В.П. Эпистемология Г. Башляра и история науки. М., 1996, с. 12.

Гастон БАШЛЯР. ВОДА И ГРЕЗЫ

Опыт о воображении материи

Введение. Воображение и материя

«Поможем гидре опорожнить ее туман».
Малларме. Размышления

I

Присущие нашему духу силы воображения развертываются по двум весьма несходным осям. Одни из них устремляются ввысь, видя нечто новое: они забавляются красочностью, разнообразием, неожиданными событиями. Воображение, одушевляемое ими, всегда находит весну, чтобы описать ее. На лоне природы, вдали от нас, уже живые, они рождают цветы.

Другие силы воображения стремятся проникнуть в глубь бытия; в бытии они ищут одновременно и перевозданное, и вечное. Они властвуют над временами года и над историей. В природе, в нас и вне нас они рождают зародыши; зародыши, форма которых погружена в субстанцию и которые обладают внутренней формой.

Если попытаться сразу перевести это на язык философии, то можно различить два вида воображения: одно воображение — источник причины формальной и другое — материальной, или, короче, *воображение формальное и воображение материальное*. Нам кажется, что без этих двух кратко очерченных понятий, по существу, не может обойтись ни одно полное философское исследование поэтического творчества. Необходимо, чтобы причина, порожденная чувством, причина, идущая из сердца, стала причиной формальной: только тогда произведение обретет разнообразие слова и живую переменчивость света. Но помимо

17

образов формы, столь часто упоминаемых психологами, изучающими воображение, существуют — и мы это покажем — образы материи, *непосредственные* образы *материи*. Взгляд дает им имя, знает же их рука. Динамичная радость ощупывает их, лепит их, уменьшает их тяжесть. Этими образами материи грезят субстанциально, интимно, чуждаясь формы, брэнной формы, суетных образов, становления поверхностей. У них есть вес, сами они — сердце.

Несомненно, есть и такие произведения, в которых две силы воображения сотрудничают между собой. И даже невозможно полностью отделить одну от другой. Греза самая подвижная, преобразующая, более всего преданная формам, тем не менее сохраняет некий балласт, плотность, своего рода медлительность, прораствание. Зато всякое поэтическое произведение, проникающее достаточно глубоко внутрь зародыша бытия, чтобы обнаружить там твердое постоянство и прекрасную монотонность материи, всякое поэтическое произведение, набирающее свои силы под неусыпным воздействием субстанциальной причины, все-таки должно цвести, расцветиваться. Для первого обольщения читателя оно должно воспринять все изобилие формальной красоты.

Ввиду этой потребности в обольщении, воображение, большей частью, движется в ту же сторону, что и радость, — или, по крайней мере, в ту же сторону, куда манит его одна из радостей! — в направлении форм и цветов, разнообразия и преобразования, в направлении некоего поверх-ностного будущего. Оно покидает сокровенность, субстанциальную глубину, объем.

Между тем в этой работе мы в основном уделим внимание глубинному воображению этих материальных сил и сил произрастания. Только какому-нибудь философу-иконоборцу по плечу эта трудная работа: отделить все суффиксы красоты, приложить все усилия, чтобы за явленными образами найти скрытые, дойти до самых корней силы воображения.

В лоне материи пробивается смутное произрастание; в ночи материи цветут черные цветы. Они уже стали бархатистыми; у них уже есть формула аромата.

18

II

Как только мы предались размышлениям о понятии красоты материи, нас сразу же поразило то, что в эстетической философии отсутствует идея *материальной причины*. Нам показалось, в частности, что индивидуализирующее могущество материи до сих пор недооценивали. Почему понятие индивидуума всегда связывают с понятием формы? Разве нет индивидуальности в глубинах, творящих из материи, в ее мельчайших частицах, всегда какую-то целостность? Если мыслить о

материи в ее глубинной перспективе, то она окажется именно таким принципом, который может пренебрегать формами. Но нельзя сказать, что у материи совсем нет формообразующей активности. Материя остается сама собой вопреки какой бы то ни было деформации, какому бы то ни было дроблению. Кроме того, ее можно осмысливать в двух направлениях: углубления и взлета. В сторону углубления она предстает бездонной, словно тайна. В сторону взлета она предстает как неисчерпаемая сила, как чудо. В обоих случаях медитация о материи воспитывает *открытое воображение*.

Только изучив эти формы и приписав каждую из них надлежащему виду материи, можно наметить контуры полной теории человеческого воображения. В этом случае можно будет представить себе, что образ — это растение, которому необходимы земля и небо, субстанция и форма. Найденные людьми образы эволюционируют медленно, с трудом, и нам понятно глубокое замечание Жака Буске^А: «Создание образа стоит человечеству столько же трудов, сколько и выведение нового свойства растения». Масса образов-попыток оказалась нежизнеспособной потому, что они представляют собой обыкновенную формальную игру, потому, что они не в состоянии как следует адаптироваться к материи, которую должны украшать.

^А Видимо, Г. Башляр имеет в виду поэта и эссеиста **Жоэ Буске** (Joë Bousquet) (1897—1950), раненного в 1918 г. в битве при Вайи и после этого прикованного к постели.

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

19

Итак, мы полагаем, что философская теория воображения должна, прежде всего, изучить соотношения материальной и формальной причинно-следственной связи. Эта проблема возникает перед поэтом в такой же мере, как и перед скульптором. Ведь поэтические образы тоже обладают своей материей.

III

Мы уже сталкивались с этой проблемой. В «Психоанализе огня» мы предложили обозначить различные типы воображения термином *«материальные стихиши»*, принятым школами традиционной философии и древней космологии. В сущности, мы полагаем, что для царства воображения можно постулировать *закон четырех стихий*^А, классифицирующий различные типы воображения в зависимости от того, ассоциируются ли они с огнем, с воздухом, с водой или же с землей. И если верно наше утверждение о том, что любой вид поэтики берет свои составляющие — какими бы незначительными они ни были — от материальной субстанции, то, вдобавок, именно эта классификация по материальным стихиям должна крепче всего породнить поэтические души. Чтобы предаться грезам с постоянством, достаточным для написания поэтического произведения, чтобы мечтания не оказались всего лишь пустой тратой мимолетных часов, необходимо, чтобы воображение нашло свою *материю*, чтобы какая-нибудь из материальных стихий отдала ему присущую ей субстанцию, присущие ей законы, характерную для нее поэтику. Ведь не зря древние философии зачастую шли этим путем и делали свой решающий выбор. Каждая из них связывала со своим формальным первопринципом одну из четырех материальных стихий, которые затем стали отличительными признаками *философских темпераментов*. В этих философских системах научная мысль неразрывно связана с первичными материальными грезами, а спокойная и непреходящая мудрость

^А Я исходил из того, что читатель знает, что лат. *elementum* соответствует греч. *στοιχεῖον* «стихия», и употреблял слова «стихия» и «элемент» как синонимы.

20

укоренена в неизменности субстанций. И если простые и могущественные философии все еще сохраняют свои убедительные основы, то это потому, что, изучая их, можно обрести совершенно естественные силы воображения. Речь тут всегда идет об одном и том же: в философии можно в чем-либо убедить, только внушая грезы о материальных основах мироздания, только давая потоку мыслей свободно изливаться по широкому руслу видений.

Еще более, чем ясные мысли и образы, существующие в сознании, от четырех основных стихий зависят сновидения. Множество трактатов связывают теорию четырех стихий с четырьмя органическими темпераментами. Так, один старинный автор, Лессий^А, писал в «Искусстве долгожительства»: «Сны желчных (т.е. холериков) состоят из огня, пожаров, войн, убийств; сны меланхоликов — из погребений, склепов, призраков, бегств, могил, разного рода печальных явлений; сны слизистых (т.е. флегматиков) — из озер, рек, наводнений, кораблекрушений; сны сангвиников — из птичьих полетов, скачек, пиров, концертов и даже из таких вещей, которые не дерзают назвать».

Итак, «желчные», меланхолики, «слизистые» и сангвиники характеризуются соответственно огнем, землей, водой и воздухом. Их сновидения «обрабатывают» преимущественно ту материальную стихию, которая является их отличительной чертой. Если согласиться с тем, что явному, но всеобщему биологическому заблуждению может соответствовать глубокая онирическая^В истина, то тем самым мы подойдем к интерпретации сновидений *с материальной точки зрения*. И потому, помимо психоанализа сновидений, должны еще существовать какие-то психофизика и психохимия сновидений. Этот весьма материалистический вид психоанализа присоединится к древним наставлениям, согласно которым *недуги, вызванные стихиями*, излечиваются с помощью *стихийных лекарств*. Та или иная материальная стихия играет определяющую роль как для болезни, так и для выздоров-

^А **Лессий (Леонардус Лейс)** (1554—1623) — фламандский теолог, иезуит. Опубликовал в Лувене «**Theses theologicae**».

^В **Онирический** (от греч. όνειρος «сновидение») — имеющий отношение к сновидениям и «дневным грезам»; галлюцинаторный.

21

ления. Мы страдаем от сновидений и сновидениями же исцеляемся. В космологии сновидений материальные стихии продолжают оставаться основными элементами.

Мы считаем, что психология эстетических эмоций в любом случае выиграет от изучения «зоны» материальных грез, предшествующих созерцанию. Перед созерцанием грезят. Перед тем, как стать осознанной картиной, любой *пейзаж* представляет собой нечто вроде онирического переживания. С эстетической страстью смотрят лишь на такие пейзажи, которые сначала привиделись во сне. И не без оснований. Тик в человеческих снах усмотрел прамбулу красоты природной. Единство пейзажа проявляется, как сбывшийся, много раз виденный сон, «как исполнение столь часто виденного сновидения»¹. Но онирический пейзаж — это не кадр, заполняющийся впечатлениями, это «разбухающая» материя.

Итак, понятно, что с материальной стихией, например, с огнем, можно сочетать соответствующий тип грезы, который управляет верованиями, страстями, идеалами, философией на протяжении всей жизни конкретного человека. Имеет смысл говорить об эстетике, о психологии и даже о морали огня. В поэтике и в философии огня могут найти концентрированное выражение все эти теории. Что касается последних двух, они образуют поразительное амбивалентное учение, поддерживающее убеждения сердца при помощи наставлений реальной действительности, и, наоборот, способствующее пониманию жизни Вселенной через жизнь нашего сердца.

Все прочие стихии щедро наделены такой же амбивалентной достоверностью. Они внушают тайные признания и показывают сверкающие образы. Все четыре стихии имеют своих приверженцев, или, точнее говоря, каждая из них — глубоко и материально — уже является как бы *системой поэтической верности*. Стремясь их воспеть, поэты становятся приверженцами какого-нибудь излюбленного образа; они действительно проявляют верность по отношению к избранному ими первичному человеческому чувству, к той или иной первичной органической реальности, к одному из основных онирических темпераментов.

¹ Tieck L. Werke. T. V. S. 10.

22

IV

Мы полагаем, что в настоящей работе дается подтверждение этому тезису. Она посвящена изучению субстанциальных образов воды, психологии «материального воображения» воды — стихии более женственной и единообразной, нежели огонь, стихии более постоянной, символизирующей более скрытые, простые и упрощающие силы человека. Ввиду этой простоты и этого упрощения наша задача будет здесь и сложнее, и монотоннее. Поэтические свидетельства же — гораздо малочисленнее и скуднее. Поэты и сновидцы зачастую скорее «развлекаются», чем увлекаются игрой водной поверхности. В таких случаях вода бывает украшением их пейзажей; она не становится в полном смысле слова «субстанцией» их грез. Чтобы придать стихам философское звучание, поэты воды «принимают меньшее участие» в акватической реальности природы, чем поэты, вслушивающиеся в зов огня или земли, — в реальности своих стихий.

Чтобы в достаточной степени выделить это «участие», являющееся самой сутью мысли о водах, *сутью гидрирующей^А психики*, нам придется остановиться на весьма редкостных примерах. Если же нам удастся убедить читателя, что под поверхностными образами воды кроется ряд образов, непрерывно углубляющихся и укрепляющихся, он и сам, в своих собственных созерцаниях, не

замедлит испытать сочувствие по отношению к этой углубленности; он ощутит, как под воображением, оперирующим формами, открывается воображение, оперирующее субстанциями. В воде, в ее субстанции он признает некий *тип* сокровенности, весьма отличной от внушаемых нам «глубинами» огня или камня. Он должен будет признать, что материальное воображение воды — своеобразный тип воображения. Став сильнее от глубинного познания одной из материальных стихий, читатель поймет, наконец, что вода — это еще и *тип судьбы*, не только пустой, судьбы бесследно усколь-

^A Неологизм Башляра «hydrant» я передаю неологизмом «гидрирующий», образованным по типу «вибрирующий».

23

зающих образов, бессмысленной судьбы сна, которому не суждено кончиться, но судьбы существенной и непрерывно преобразующей субстанцию бытия. С этого момента читатель проникнется более сочувственным, более мучительным пониманием одной из идей гераклитианства. Он увидит, что гераклитовский мобилизм — философия *конкретная*, философия *тотальная*. Два раза в одной и той же реке искупаться невозможно потому, что человек, уже по сути своей, обладает судьбой текучих вод. Вода — стихия поистине преходящая. Между огнем и водой осуществляется основная онтологическая метаморфоза. Существо, посвященное воде, пребывает в постоянном головокружении. Каждую минуту оно умирает, какая-нибудь часть его субстанции непрестанно рушится. Ежедневная будничная смерть — это не великолепная смерть огня, пронзающего небо своими стрелами; ежедневная смерть — это смерть воды. Вода всегда течет, вода всегда падает, она всегда истекает в своей горизонтальной смерти. В бесчисленных примерах мы увидим, что смерть воды чаще, чем смерть земли, уводит материальное воображение в край грез: мучения воды безграничны.

V

Перед тем как дать общий план нашего эссе, нам хотелось бы высказаться по поводу его заглавия, ибо толкование этого заглавия прояснит нашу цель.

Хотя настоящая работа и представляет собой еще одну, после «Психоанализа огня», иллюстрацию к закону четырех поэтических стихий, все же от заглавия «Психоанализ воды», которое могло бы составить пару с нашим прежним исследованием, мы отказались. Мы выбрали заголовок более туманный: «Вода и грезы». По той причине, что приняли на себя обязательство быть искренними. Чтобы начать разговор о психоанализе, следует классифицировать первообразы, не отдавая предпочтения ни одному из них; следует обозначить, а затем и разграничить комплексы; с незапамятных времен вызывающие желания и грезы. Нам кажется, что в «Психоанализе огня» мы это сделали. Можно удивиться тому, что философ-рационалист уделяет столь пристальное внимание иллюзиям и заблуждениям и что ему

24

все время необходимо представлять рациональные ценности и ясные образы как исправления ложных данных. Но ведь действительно, в рациональности естественной, непосредственной, стихийной мы совсем не встречаем точек опоры. В рациональном познании не устраиваются «единым махом»; правильную перспективу основных образов мы не получим «одним ударом». Рационалист? Мы стремимся стать им не только в совокупности нашей культуры, но также и в подробностях наших мыслей, в детализированном порядке знакомых нам образов. Именно так, проведя психоанализ объективного и образного знания, мы стали рационалистами в отношении огня. Искренность обязывает нас признать, что в отношении воды та же процедура нам не удалась. Образами воды мы все еще живем, мы переживаем их синтетически, в их изначальной сложности, зачастую безрассудно с ними «сцепляясь».

Перед спящими водами меня всегда охватывает одна и та же меланхолия, ни на что не похожая, окрашенная в цвет лужи во влажном лесу, меланхолия свободная, мечтательная, медлительная, спокойная. Какая-нибудь мелочь из жизни вод часто становится для меня психологически важным символом. Например, запах водяной мяты пробуждает во мне своего рода онтологическое соответствие, благодаря которому я начинаю верить, что жизнь — это просто аромат, что жизнь эманурует из существа, как запах — из субстанции, что трава в ручье испускает из себя душу воды... Если бы мне удалось самому пережить философский миф о статуе Кондильяка^A, который находил в запахах первоселенную и первосознание, то, вместо того, чтобы сказать, подобно ей: «Я — запах розы», я сказал бы: «Искони я — запах мяты, запах водяной мяты»^B. Ибо бытие существа есть прежде всего его пробуждение, и про-

^A В «Трактате об ощущениях» (1754) Этьенна Бонно де Кондильяка (1714—1780) «героиней» является статуя. По мере того как ее наделяют различными органами чувств, у нее возникают идеи. «Если подарить ей розу, — говорит Кондильяк, — она ощутит себя ее запахом». Качество — атрибут субъекта.

^B Если задать вопрос, в каких отношениях в философии Башляра находятся материя и сознание, то ответом на него, видимо, будет эта формула: сознание так относится к материи, как запах к цветку. Только цветок этот скромнее, чем у Кондильяка.

25

буждается оно при осознании необыкновенного впечатления. Индивидуум — это не совокупность его обычных впечатлений; это сумма его уникальных впечатлений. Так создаются в нас *знакомые тайны*, которые обозначаются *редкостными символами*. Именно у воды и подле ее цветов я лучше всего понял, что греза — это независимая эманулирующая вселенная, ароматное дуновение, исходящее из вещей через сновидца. Итак, если я собираюсь изучать жизнь образов воды, мне следует рассказать о том, как они властвуют над реками и источниками моей родины.

Я родился в краю рек и ручьев, в одном из уголков изрытой ложбинами Шампани, в Валлаже^A. названном так за обилие оврагов. Лучше всего я чувствовал себя на дне какой-нибудь небольшой долины, у края текучих вод, в тени низкорослых ив и верб. А когда приходил октябрь с его туманами над рекой...

Еще мне доставляет удовольствие идти по течению ручья, по берегу реки в «нужную» сторону, в ту сторону, куда течет вода, которая управляет жизнью «в других местах», в соседней деревне. Мои «другие места» простирались не дальше соседней деревни. Мне было чуть ли не тридцать лет, когда я впервые увидел Океан. Потому в этой книге о море я буду говорить неумело, не впрямую, а вслушиваясь в то, что говорят книги поэтов; я буду говорить о нем, оставаясь под влиянием школьных штампов, описывающих бесконечность. Что касается лично моих грез, то в водах я нахожу не бесконечность, а глубину. К тому же, разве не говорил Бодлер, что для человека, предающегося мечтаниям у моря, шесть-семь лье в окружности — это и есть бесконечность?¹ Валлаж простирается в длину на восемнадцать лье, а в ширину — на двенадцать. И все-таки это своего рода законченный мир. Я не знаю его целиком: ведь я не прошел по берегам всех его рек.

Но родина — это не столько протяженность, сколько материя; это гранит или земля, ветер или засуха, вода или свет. Именно в ней мы материализуем наши грезы; именно через нее наши сновидения приобретают свою подлин-

^A Валлаж (Vallage) — от *val, vallée* «долина».

¹ *Baudelaire Ch. Journaux intimes*, p. 79.

26

ную субстанцию; именно к ней мы обращаемся в поисках цвета нашей судьбы. Греза у реки, я посвятил свое воображение воде, зеленой и прозрачной, воде, окрашивающей луга в зеленый цвет. Когда я сажусь у ручья, я не могу не погружаться в глубокие мечтания, не встречаться — в который раз — со своим счастьем... И совсем не нужно, чтобы это был «наш» ручей, «наша» вода. Безымянная вода знает все мои тайны. Одно и то же воспоминание бьет из всех родников.

Есть у нас и другая, менее сентиментальная, менее личная, причина того, что мы не назвали наше эссе «психоанализ воды». В нашей книге мы действительно систематически не разработали, как того требовал бы глубокий психоанализ, органического характера материализованных образов. Первичные психические потребности, оставляющие неизгладимые следы в наших сновидениях, — потребности органические. Первичная горячая убежденность — это телесный комфорт. Именно в плоти, в органах и рождаются материальные первообразы. Эти материальные первообразы динамичны, активны; они связаны с простейшими, на удивление, грубыми проявлениями воли. Говоря о детском *либидо*, психоанализ восстановил против себя многих. Может быть, действие *либидо* станет понятнее, если придать ему форму неопределенную и общую, мысленно соединить его с прочими органическими функциями. Тогда *либидо* предстанет как нечто, сопряженное с остальными желаниями, неотделимое от остальных потребностей. Его можно рассматривать как некую динамику аппетита, а успокоение оно находит в различных впечатлениях комфорта. В любом случае несомненно одно: греза ребенка есть греза материалистичная. Ребенок — прирожденный материалист. Первые его видения — видения органических субстанций.

Есть часы, когда греза творящего так глубока, так естественна, что он обретает образы собственной детской плоти, не подвергая их сомнению. Стихи, чьи корни так глубоки, часто обладают необыкновенной силой воздействия. Их пронизывает какая-то мощь, и читатель, даже не думая об этом, причащается этой первозданной силе. Истока же

27

ее он уже не видит. Вот две страницы, на которых явлена органическая искренность первообраза:

Connaissant ma propre quantité,
C'est moi, je tire, j'appelle sur mes racines,
le Gange, le Mississipi,
L'épaisse touffe de l'Orénoque, lo long fil du Rhin,
le Nil avec sa double vessie...¹

(Ведаю присущее мне количество,
Я тянусь, призывая все мои корни.
к Гангу, Миссисипи,
К густой чаше Ориноко, длинной нити Рейна.
к Нилу с его двойным пузырем...)

Вот пример полноты первообраза... В народных легендах неисчислимы реки, «проистекающие» от мочеиспускания какого-нибудь великана. Гаргантюа тоже, гуляя, ненароком затопил целую французскую деревню.

Если же вода становится драгоценной, она делается семенной. И тогда, воспевая воду, ей придают больше таинственности. Только органицистский психоанализ в состоянии разъяснить такой смутный образ:

Et comme la goutte séminale féconde la figure mathématique, départissant
L'amorce foisonnante des éléments de son théorème,
Ainsi le corps de gloire désire sous le corps de boue, et la nuit
D'être dissoute dans la visibilité².

(И, как капля семени оплодотворяет математическую фигуру, распределяя
Разбухающую наживку элементов своей теоремы,

Так и тело славы желает под телом грязи, и ночь — Растворенности в видимости.)

Капли могущественной воды достаточно и для того, чтобы сотворить мир, и для того, чтобы растворить ночь. Для грез о могуществе нужно не более капли, воображаемой

¹ Claudel P. Cinq Grandes Odes, p. 49.

² Там же, p. 64.

28

вглубь. Вода, динамизированная таким способом, становится зародышем: пропитываясь водою, жизнь не теряет энергии взлета.

И даже у такого, казалось бы, «идеалиста», как Эдгар По, г-жа Мари Бонапарт^A открыла органический смысл многих тем. Она приводит массу доказательств физиологического характера некоторых поэтических образов.

Мы не чувствуем себя в достаточной степени подготовленными для того, чтобы продвинуться так же далеко, к самым корням органического воображения, чтобы описать психологию воды «снизу», ее онирическую физиологию. Тут требуется определенная медицинская культура и, главным образом, огромный опыт в области неврозов. Что же касается нас, то для познания человека у нас нет ничего, кроме чтения, превосходного занятия, позволяющего судить о человеке по тому, что он пишет. Из всего, имеющего отношение к человеку, мы больше всего любим то, что о нем можно написать. Заслуживает ли стать содержанием жизни то, что не может быть написано? Итак, нам следует довольствоваться изучением материального воображения, получившего *прививку*, и мы почти всегда ограничиваемся изучением тех разнообразных ветвей материализующего воображения, которые находятся *выше прививки*, там, где на природе поставила свое клеймо культура.

Как бы там ни было, для нас это не просто метафора. Наоборот, *прививка* представляется нам одной из существенных идей, необходимых для понимания человеческой психологии. Мы считаем, что это человеческая метка, знак, необходимый для точной характеристики человеческого воображения. На наш взгляд, человечество воображающее есть обратная сторона природы порождающей. И как раз прививка может поистине придать материальному воображению разнообразие форм. И как раз благодаря прививке формальному воображению передается богатство и плот-

^A **Бонапарт Мари** (1882—1962) — франц., психоаналитик; дочь принца Ролана Бонапарта. Соосновательница Парижского психоаналитического общества (1926) и «Французского психоаналитического журнала». Помогла Фрейдю и его семье бежать от нацистов в Лондон. «Э. По, его жизнь и творчество. Психоаналитическое исследование» — 1931.

29

ность различных видов материи. Она просто обязывает дичок цвести и дает материю цветку.

Помимо всяких метафор, для того чтобы создать поэтическое произведение, нужен союз деятельности сновидческой и деятельности, порождающей идеи. Искусство по своей природе несет в себе кое-что от прививки.

Само собой разумеется, когда в нашем эссе об образах мы замечаем какой-нибудь чересчур удалившийся от породивших его корней побег, мы упоминаем его лишь мимоходом. И столь же редко бывает, что мы не обнаруживаем органического происхождения слишком уж идеализированных образов. Но претензии на то, чтобы наша работа заслуженно встала в ряд всеобъемлющих трудов по психоанализу, были бы необоснованными. Все-таки книга наша остается исследованием в области литературной эстетики. Цель у нее двойная: определить субстанцию поэтических образов и соответствие форм основным типам материи.

VI

А теперь — общий план нашего этюда.

Чтобы показать осевое направление материализующего воображения, начнем с образов, *материализующих* недостаточно; вспомним поверхностные образы, образы, играющие на поверхности стихии, не оставляя воображению времени на обработку материи. Наша первая глава посвящена прозрачным водам, водам сверкающим, которые порождают мимолетные и несложные образы. В ней мы дадим читателю понять, что ввиду единства стихии эти образы упорядочиваются и организуются. Тут мы предвидим возможность перехода от поэзии вод к метапоэтике воды, от множественного числа к единственному. Для такой метапоэтики вода — уже не только *группа* образов, познаваемых во время праздного созерцания в какой-то последовательности прерывистых и мгновенных грез; она — *опора* образов и непрерывный *подвоз* образов, первопринцип, порождающий образы. Так, постепенно, при углубленном созерцании вода становится стихией материализующего воображения. Иначе говоря, забавляющиеся поэты живут подобно воде, чья жизнь

30

— не долее года, воде, которая течет от весны к зиме и непринужденно, пассивно, с легкостью отражает все времена года^A. Но поэт более глубокий ощущает, что вода живет много лет, вода самовозрождающаяся, неизменная, образы которой отмечены ее несмыслимыми письменами, вода — орган мира, пища текучих явлений, стихия произрастания, очищающая стихия, тело слез...

Однако повторим, мы начнем понимать цену глубины лишь после того, как проведем достаточно долгое время у этой радужной поверхности. Итак, мы попытаемся уточнить кое-какие принципы сцепления, объединяющие поверхностные образы в один ряд. Мы увидим, в частности, то, как нарциссизм индивидуального существа мало-помалу входит в рамки подлинно космического нарциссизма. В конце главы мы также рассмотрим несложный идеал белизны и грации, характеризуемый нами как *комплекс лебеда*. Воды влюбленные и легкие обретут в нем образ, достаточно податливый для психоанализа.

И лишь во второй главе — в которой мы проанализируем основную ветвь метапоэтики Эдгара По — мы с уверенностью достигнем самой *стихии*, воды субстанциальной, воды как субстанции грез.

Для такой уверенности имеется основание. Именно с первичными видами материи, у которых учится материальное воображение, связаны глубокие и стойкие амбивалентности. И это психологическое свойство настолько постоянно, что можно сформулировать и обратное ему — в виде первичного закона воображения: *материя, которую воображение не может заставить жить двойной жизнью, не может играть психологическую роль первоматери*. Материя, не проявляющаяся в психологической амбивалентности, не может обрести собственной *двойной поэтики*, которая позволила бы производить бесконечные перемещения". Зна-

^A Вода, как растение: бывает **annuelle** «однолетняя», а бывает и **vivace** «многолетняя».

^B Под перемещениями (**transpositions**) имеется в виду «перенос» образов из материи в бессознательное и обратно, а также «члнчные» движения от одного ее осмысления к противоположному.

31

чит, для того чтобы *материальная стихия* приковала к себе всю душу, требуется некое *двойное участие* — участие желанья и страха, добра и зла, спокойное участие белого и черного. Тут мы встретимся с манихейством^A грезы, ярче всего выраженным у Эдгара По в его медитациях у рек и озер. Именно через воду По-идеалист, По-интеллектуал и логик обретал контакт с материей иррациональной, с суетной, таинственно живой материей.

Изучая творчество Эдгара По, мы познакомимся, таким образом, с хорошим примером диалектики, на основании которой Клод-Луи Эстев прекрасно понял необходимость активизировать жизнь языка: «Если нужно по мере возможности десубъективировать логику и науку, то, в ответ на

это, не менее необходимо дезобъективировать словарь и синтаксис»¹. При отсутствии этой дезобъективации объектов, этой деформации форм, позволяющей нам разглядеть материю под объектом, мир рассыпается на разрозненные вещи, на недвижимые и инертные твердые тела, на чуждые нам предметы. Тогда душа начинает страдать от скудости материального воображения. Вода же, группируя образы, растворяя субстанции, помогает воображению в его дезобъективирующей работе, вместе с ним решает его задачу: уподобить физические явления психическим. Она также привносит своего рода синтаксис, непрерывную связь между образами, мягкое движение образов, благодаря которому грезы, привязанные к конкретным предметам, «снимаются с якоря». Именно так вода, как стихия метапоэтики Эдгара По, приводит Вселенную в странное движение. Она символизирует гераклитизм — медлительный, смиренный и безмолвный, как масло. В этих случаях вода ощущается как потеря скорости, которая бывает и потерей жизни: она становится своеобразным пластическим посредником между жизнью и смертью. Читая По, приходишь к более глубинному пониманию странной жизни мертвых вод,

^A Под манихейством грез имеется в виду их одинаковая «склонность к добру и злу», «пронизанность» в равной степени и добрым и злым началом (по имени персидского пророка Мани — III в. н.э., учившего о равноправии двух демиургов — добро и злого).

¹ Estève C.-L. *Études philosophiques sur l'Expression littéraire*, p. 192.

32

и язык обучается самому страшному синтаксису, синтаксису умирающих вещей, умирающей жизни.

Чтобы как следует охарактеризовать этот синтаксис становления и сочетания вещей, этот троякий синтаксис жизни, смерти и воды, мы предлагаем не упускать из виду двух комплексов, которые мы назвали *комплексом Харона и комплексом Офелии*. Мы объединили их в одной главе, так как оба они символизируют идею нашего последнего путешествия и конечную растворения в природе. Исчезнуть в глубоких водах или пропасть на дальнем горизонте, слиться с глубиной или с бесконечностью — таков удел человеческий, творящийся по образу удела вод.

Определив поверхностные и глубинные свойства *воображаемой воды*, мы попытаемся проанализировать сочетаемость этой стихии с другими стихиями материального воображения. Мы увидим, что определенные формы поэзии подпитываются как бы двойной материей; что некий двухкомпонентный материализм зачастую воздействует на материальное воображение. В некоторых грезах кажется, что вся стихия хочет вступить в брак или в бой, ищет приключений, которые ее умиротворяют или возбуждают. В других видениях воображаемая вода предстанет перед нами как стихия компромисса, как основополагающая схема смешения. Вот почему мы уделим пристальное внимание сочетаниям воды и земли, сочетаниям, находящим для себя вещественный прообраз в тесте. В таких случаях тесто становится фундаментальной схемой материальности. Само понятие материи, как мы полагаем, неразрывно связано с идеей теста. Чтобы основательно установить, как реальные взаимоотношения между причиной формальной и причиной материальной проявляются на практике, следовало бы даже подробно изучить замес и формовку теста. Спокойная и ласковая рука, пробегающая по четко вылепленным линиям при проверке законченной работы, может восхититься ее несложной геометрией. Она делает из нас философов, и философия наша зарождается тогда, когда мы *видим* как работает рабочий. Если руководствоваться эстетическими критериями, визуализация законченного произ-

33

ведения, естественно, приведет к первенству формального воображения. Рука же трудолюбивая и властная, напротив, обучается существенной динамогении^A реальных вещей, обрабатывая такую материю, которая одновременно и сопротивляется, и уступает, — подобно плоти, сразу и любящей, и бунтующей. Таким образом она накапливает всяческие амбивалентности. Когда такая рука работает, ей нужна смесь земли и воды в надлежащей пропорции, чтобы понять, что же такое формообразующая материя, жизнеспособная субстанция. Для подсознания месильщика заготовка — зародыш произведения, глина — мать бронзы. И все же вряд ли нужно слишком уж настаивать на том, что для понимания психологии подсознания творца следует пережить текучесть и тягучесть. В опыте с различными видами месива вода определенно предстает как господствующая материя. О ней-то и грезят, собираясь использовать ее, чтобы сделать глину податливее.

Чтобы показать *сочетаемость* воды с другими стихиями, мы рассмотрим и другие смеси, но при этом необходимо помнить, что самый подходящий для материального воображения тип сочетания — сочетание воды и земли.

Поняв, что любая комбинация материальных стихий для бессознательного — своего рода брак, мы сможем осознать, почему наивное и поэтическое воображение почти всегда приписывает воде *женский* характер. Мы увидим также глубинное *материнство* вод. От воды набухают ростки и бьют источники. Вода — это такой вид материи, который повсюду можно видеть при рождении и произрастании. Источник есть неодолимое рождение, рождение *непрерывное*. Вот какими величественными образами раз и навсегда отмечено любящее их подсознание! Они без конца возбуждают грезы. В особой главе мы попытались показать, как эти образы, пропитанные мифологией, все еще заряжают поэтические произведения естественностью.

Воображение, целиком привязанное к конкретному виду материи, с легкостью создает символические ценности. Вода

^А **Динамогения** (греч.) — способность к динамизму.

34

есть объект одной из величайших символических ценностей, когда-либо созданных человеческой мыслью: архетипа чистоты. Чем стала бы идея чистоты без образа воды прозрачной и ясной, без этого прекрасного плеоназма^А — *чистая вода*. Вода сосредоточивает в себе все образы чистоты. Итак, мы попытались привести в порядок все аргументы, на которых основано могущество этой символики. Здесь перед нами пример своеобразной *естественной морали*, которой можно обучиться посредством медитации над одной из основных субстанций.

В связи с этой проблемой онтологической чистоты можно понять, почему все мифологи признавали первенство пресной воды над водой морской. Небольшую главку мы посвятили анализу этого порядка ценностей. Нам показалось, что глава эта нужна для того, чтобы помочь разуму разобраться в субстанциях. Не восстановив равновесия между *пережитым и взятым из наблюдения*, нельзя как следует понять теорию материального воображения. Те редкие книги по эстетике, в которых анализируется *конкретная красота*, красота субстанций, зачастую лишь слегка касаются подлинной проблемы материального воображения. Приведем всего один пример. В своей «Эстетике» Макс Шаслер предложил заняться изучением «конкретной красоты» природы. Стихиям он посвятил лишь десять страниц, из которых три — воде, причем центральный абзац — безграничности морей. И все-таки более соответствует действительности то, на чем настаиваем мы: грезы чаще связываются с заурядными природными водами, с водами, которым не нужна безграничность, чтобы приковать к себе внимание визионера.

В нашей последней главе мы подойдем к проблеме психологии воды тремя весьма различными путями. Эта глава, в сущности говоря, не будет этюдом о *материальном воображении*; это будет этюд о *воображении динамическом*, которому мы надеемся посвятить специальную работу. Глава эта озаглавлена «Необузданная вода».

^А **Плеоназм** (греч.) — здесь примерно то же, что и **тавтология** (πλεονασμός — «излишество», но также и «избыток»).

35

Прежде всего, будучи неистовой, вода как-то по-особенному гневается, или, иными словами, с легкостью приобретает психологические черты *холерического темперамента*. Люди похваляются, что им довольно быстро удается укротить этот гнев. Следовательно, необузданная вода это, скорее, вода, которую обуздывают. Между человеком и морем начинается свирепая схватка. Вода становится злобной, она меняет пол. Злясь, она обретает свою мужскую ипостась. И тут, в новом образе, — преодоление двойственности, изначально присущей водной стихии, новый символ первичной значимости одного из архетипов материального воображения!

Итак, мы продемонстрируем волю к захвату, воодушевляющую человека плывущего, затем — реванш моря, прилив и отлив гнева, который грохочет и отражается эхом. Мы опишем и особую динамогению, каковую человек приобретает, часто имея дело с необузданными водами. Это будет новым примером фундаментальной органичности воображения. Так мы встретимся с тем *мускульным воображением*, о существовании которого мы догадываемся по действию в энергетической метапоэтике Лотреамона. Но при соприкосновении с водой, с материальной стихией, это материальное воображение предстанет одновременно и более естественным, и более человеческим, нежели бестиализованное воображение Лотреамона. А значит, это будет еще одним доказательством непосредственности символов, формируемых материальным воображением при созерцании стихий.

Поскольку на протяжении всей работы мы вменяем себе в обязанность подчеркивать темы материального воображения с настойчивостью, быть может, даже утомительной, нам нет

необходимости резюмировать эти темы в заключении. Это заключение мы почти целиком посвятим самому крайнему из наших парадоксов. Он состоит в доказательстве того, что голоса воды — не простая метафора, что язык вод — непосредственная поэтическая действительность, что ручьи и реки со странной преданностью *озвучивают* немые пейзажи, что шумящие воды учат птиц и лю-

36

дей петь, говорить, подражать речам друг друга, и что, по существу, есть некая непрерывная связь между речью вод и человеческой речью. Существует и обратная связь, мы настаиваем на истинности факта, на который мало обращали внимание: язык человека органически обладает некоей *водянностью*, дебитом в своей системе, какой-то водой в согласных. Мы покажем, что эта *водянность* дает особое психическое возбуждение, такое возбуждение, которое само вызывает образы воды.

Таким образом, вода предстает перед нами как тотальное существо: у нее есть тело, душа, голос. Возможно, более, чем какая-либо иная стихия, вода есть цельная поэтическая реальность. Поэтика воды, несмотря на разнообразие визуальных проявлений этой стихии, обеспечивается ее единообразием. Вода подсказывает поэту новое обязательство: передать единство стихии. При отсутствии этого единства стихии материальное воображение не станет удовлетворительным, а формальное — достаточным для того, чтобы связать разрозненные черты воедино. В произведении обычно недостает жизни потому, что ему недостает субстанции.

VII

Наконец в заключение этого общего введения хотелось бы сделать несколько замечаний о характере примеров, избранных нами в поддержку наших тезисов.

Большая часть этих примеров заимствована из поэзии. По нашему мнению, в настоящее время любую психологию воображения можно прояснить только с помощью поэм, им вдохновленных¹. Воображение — это не способность творить образы из реальности, как подсказывает этимология: воображение — способность творить образы, выходящие за пределы реальности, *воспевающие*^A реальность. Это

¹ В частности, **история** психологии воды — не наша тема. Можно найти анализ этого предмета в работе Мартина Нинка «Значение воды в культе и жизни древних. Исследование по истории символа» (*Ninck M.. Die Bedeutung des Wassere im Kult und Leben der Alten. Eine synbolgeschichtliche Untersuchung// Philologus. 1921*).

^A Не просто «воспевающие», но еще и «заклинающие» реальность. Глагол **chanter** относится и к магическому, шаманскому пению.

37

сверхчеловеческая способность. Человек является человеком в той степени, в какой он является сверхчеловеком. Человеку следует давать определение, имея в виду совокупность тенденций, подвигнувших его на преодоление *условий человеческого существования*. Психология активного сознания уже сама по себе есть психология сознания исключительного, сознания, прельщенного исключительностью: новый образ, привитой поверх старого. Воображение изобретает больше, чем просто явления и драмы, оно изобретает нечто от новой жизни, оно изобретает то, в чем есть дух новизны: оно раскрывает глаза, уже владеющие новым типом видения. И если у него есть «видение», оно увидит. Его будут посещать видения, если оно воспитает себя посредством грез прежде, чем начать воспитывать себя посредством опыта, если пережитой опыт придет вслед за грезами — как их подтверждение. Как сказал об этом Д'Аннунцио:

«Великолепные события случаются с нами задолго до того, как их воспринимает душа. И мы еще только открываем глаза на видимое, но уже давно ощущаем себя приверженцами незримого»¹.

Эта приверженность незримому — вот где изначальная поэзия, вот где поэзия, позволяющая нам полюбить нашу сокровеннейшую судьбу. Она дает нам ощущение молодости и юности, непрестанно наделяя нас способностью изумляться. Истинная поэзия есть функция пробуждения.

Она пробуждает нас, но она должна хранить в памяти предшествующие ей грезы. Поэтому мы нередко пытались замедлить мгновение, когда поэзия пересекает порог, за которым она обретает выразительность; мы пытались — каждый раз, как только появлялись такие признаки — вновь пройти по онирическому пути, приведшему к поэме. Как сказал об этом Шарль Нодье^A в своих «Грезах»: «Карту во-

¹ *D'Annunzio G. Contemplation de la Mort. Trad., p. 19.*

^A **Нодье, Шарль** (1740—1844) — франц. писатель. Классический тип романтика-визионера; автор многочисленных авантурных «жутких» и «химических» романов, из которых в России наиболее известен «Сбогар» (1819). Был филологом-любителем, опубликовал «Толковый словарь французских звукоподражаний» (1808).

38

ображаемого мира можно пересечь только в видениях. Вселенная, доступная ощущениям, бесконечно мала»¹. Сновидения и грезы — для некоторых душ — материя красоты. Адам обрел Еву, пробуждаясь ото сна: вот почему женщина так прекрасна.

Вооружаясь этими послылками, мы могли бы оставить без внимания банальные сведения, формальные и аллегорические типы мифологии, выжившие в безжизненном, невыразительном преподавании. Мы также могли бы оставить в стороне бесчисленные лишние искренности поэмы, в которых пошлые рифмоплеты лезут из кожи вон, стремясь умножить разнообразные, запутанные отзвуки чужих голосов. Если мы опираемся на мифологические факты, то только потому, что признаем за ними непрерывность воздействия, и притом — подсознательного, на наших современников. Мифология вод в целом может быть лишь своего рода историей. Нам же хотелось написать работу по психологии, мы намеревались установить связь между литературными образами и видениями. К тому же мы нередко замечали, что *живописность* сдерживает одновременно и мифологические, и поэтические силы. Живописность расплывает и выразительность сновидений. Если призрак желает действовать, он не имеет права ярко расцвечиваться. Призрак, описанный многословно и «услужливо», перестает воздействовать на воображение. Различным материальным стихиям соответствуют свои призраки, хранящие силу ровно в той мере, в какой они сохраняют верность породившей их материи, или, что примерно то же самое, настолько, насколько они верны первогрзам.

Выбор литературных примеров объясняется еще и претензией, которую нам, в конце концов, хотелось бы спокойно признать: если наше исследование сможет привлечь к себе внимание, то в нем должны содержаться и какие-то средства, кое-какой инструментарий для обновления литературной критики. Вот для чего в литературную психологию мы вводим понятие культурного *комплекса*. Кроме того, *нерефлексивными позициями* мы называем такие образы,

¹ *Nodier Ch. Rêveries. Éd. Renduel, p. 162.*

39

которые властвуют над самой рефлексией. Например, в сфере воображения таковы излюбленные поэтами образы, о которых принято думать, что их берут из внешнего мира: на самом деле они представляют собой не что иное, как *проекции* смутных движений души. Люди культивируют культурные комплексы, полагая, что они объективно развивают свою культуру. Так реалист выбирает *свою* реальность в общей реальности. Историк выбирает *свою* историю в истории всеобщей. А поэт упорядочивает собственные впечатления, мысленно связывая их с какой-нибудь традицией. В положительной форме культурные комплексы оживляют и омолаживают конкретные традиции. В отрицательной форме культурные комплексы — это школярские привычки писателя, не имеющего воображения.

Конечно, культурные комплексы привиты поверх более глубоких комплексов, которые выявляются с помощью психоанализа. Как подчеркнул Шарль Бодуэн, комплекс есть прежде всего преобразователь психической энергии. Комплексы культуры продолжают это преобразование. Культурная сублимация продлевает природную. Культурному человеку может показаться, что сублимированные образы никогда не бывают достаточно прекрасными. Он часто желает обновить сублимацию. Если бы сублимация была связана с одними лишь понятиями, она обездвижилась бы с того момента, когда образ замкнулся бы в границах понятий, — но цвет переливается через край, материя изобилует, образы культивируют сами себя; сновидения продолжают натиск вопреки поэмам, в которых они уже нашли словесное выражение. В этих условиях такая литературная критика, которая не желает ограничиваться подведением статического баланса образов, должна подкрепляться критикой психологической, воскрешающей динамический характер воображения, прослеживая связь между первичными и культурными комплексами. По нашему мнению, других средств измерения того, как поэтические силы действуют в литературных произведениях, не существует. Одно психологическое *описание* недостаточно. Речь идет не столько об описании форм, сколько о взвешивании материи.

40

В этой книге, как и в других, пусть даже не без некоторой неосторожности, мы, не колеблясь, проименовали выделенные нами комплексы их культурными символами, символами, знакомыми любому культурному человеку, символами, которые останутся непонятными и не вызовут отклика в душе не «книжного» человека. Можно крайне удивить неначитанного человека, рассказав ему о мучительном очаровании цветущей покойницы, исчезнувшей, подобно Офелии, — унесенной течением реки. Это образ, в эволюцию которого литературная критика в должной мере не вжилась. Интересно продемонстрировать, как такие образы — какими бы неестественными они ни были —

превратились в риторические фигуры, как эти риторические фигуры могут сохранять свою действенность в конкретных поэтических культурах.

Если наш анализ точен, мы полагаем, что он должен оказать помощь в осуществлении перехода от психологии обычных грез к психологии грез литературных, странных видений, которые записываются, и записываясь, согласуются между собой, которые, как правило, выходя за рамки архетипических грез, несмотря ни на что, остаются верными онирическим реальностям, рожденным стихиями. Чтобы придать грезе постоянство, творящее поэму, нужно иметь перед глазами не только реальные образы. Надо следовать за образами, которые рождаются в нас самих, живут в наших грезах, следовать за образами, заряженными изобильной и плотной онирической материей, дающей неисчерпаемую пищу материальному воображению.

Глава 1. Воды прозрачные, вешние и текучие

Объективные условия нарциссизма

Влюбленные воды

Печальный цветок, растущий в одиночестве, —
его ничего не волнует,
Кроме собственной тени в воде, на которую он вяло глядит.

Малларме. «Иродиада»

... Было даже много людей, утонувших в зеркалах...

Рамон Гомес де ла Серна^А.

I

Образы, для которых вода служит архетипом или материей, не обладают постоянством и крепостью, как те, на которые нас вдохновляют земля, кристаллы, металлы и драгоценные камни. Им не свойственна бодрая жизнь, характерная для образов огня. Из вод не строятся «правдивые обманы». Душа должна быть в достаточной степени смущена, чтобы всерьез обмануться речными миражами. Кроткие призраки воды обыкновенно связаны с неестественными иллюзиями развлекающегося воображения, воображения, которое желает позабавиться. Так, например, вода, озаряемая весенним солнцем, созда-

^А **Гомес де ла Серна, Рамон** (1878—1963) — испанский романист; автор сборника афоризмов.

42

ет заурядные, несложные, широко распространенные метафоры, одушевляющие второстепенную поэзию. Ими злоупотребляют «вторичные» поэты. Мы без конца могли бы громоздить одно на другое стихотворения, в которых резвятся русалки, и все же эти стихотворения, наполнены образами довольно древнего происхождения.

Такие образы, будь они даже естественными, не приковывают к себе внимания. Они не пробуждают в нас достаточно глубоких эмоций, в отличие от некоторых столь же заурядных образов огня и земли. Поскольку они мимолетны, то и впечатление от них может быть разве что ускользающим. Стоит лишь взглянуть на небо — и мы вернемся к непреложности света; какое-нибудь глубинное решение, внезапное желание вернет нас к волевым позывам, к «позитивному» труду, заключающемуся в рытье ям и возведении зданий. Чуть ли не автоматически, посредством фатальности, присущей грубой материи, земная жизнь отвоевывает для себя мечтателя, который находит в отблесках на воде всего лишь «прообраз» отдыха и нехитрой мечты. Материальное воображение воды — всегда в опасности, оно подвергается риску исчезнуть при первом же вмешательстве материального воображения земли или огня. Следовательно, психоанализ образов воды бывает необходим нечасто, ведь образы эти рассеиваются как бы сами собой. Как правило, они не чаруют мечтателей. И тем не менее — мы увидим это в других главах — некоторые формы, порожденные водами, вызывают большее впечатление, обладают большим упорством, большей устойчивостью: это происходит потому, что вмешиваются более материальные и более глубокие грезы, потому что наша сокровенная суть берется за работу более основательно, а к нашему воображению вплотную подступают грезы о деятельном творчестве. В этих случаях поэтическая выразительность, которая была незаметной в поэзии отражений, внезапно обнаруживается: вода тяжелеет, погружается во мрак, становится глубже; она материализуется. И вот греза, материализующая воображение, начинает соединять видения воды с видениями менее подвижными, более чувственными; эта греза, в конце концов, начинает возводить постройки на воде, ощущать воду с большей интенсивностью и глубиной.

43

Но если сначала не изучить радужные формы у самой поверхности воды, то и «материальность» водных образов, и «плотность» водных призраков нельзя будет успешно определить. Эту *плотность*, отличающую поверхностную поэзию от глубокой, можно почувствовать при переходе от *ощутимых значимостей* к *значимостям чувственным*. Мы полагаем, что эта теория воображения прояснится лишь в том случае, если удастся создать хорошую классификацию чувственных значимостей, учитывающую их взаимоотношения с осязательными значимостями^А. Только чувственные значимости в состоянии вызывать «соответствия». Значимости осязательные могут лишь поддаваться толкованиям. Именно оттого, что психологи, путая осязательное и чувственное, устанавливали определенные соответствия между *ощущениями* (элементами весьма интеллектуальными), они закрыли себе путь к изучению

поэтических эмоций с подлинно динамической точки зрения. Итак, начнем с наименее чувственного из ощущений, со зрения, и посмотрим, как оно сенсуализируется. Начнем с рассмотрения воды в ее самом неизысканном *уборе*. А затем мы постепенно, по весьма слабым признакам, проследим ее *волю к проявлению* или, по крайней мере, то, как она участвует в символах, объединяясь с *волей к проявлению*, присущей созерцающему ее мечтателю. Нам не кажется, что психоаналитические теории с должной настойчивостью использовали для описания нарциссизма два диалектически взаимосвязанных понятия: *смотреть и показывать себя*. Поэтика вод позволит нам внести определенный вклад в изучение обоих понятий.

II

Не просто влечение к несложной мифологии, но подлинное предвосхищение психологической роли природных переживаний побудило психоаналитиков обозначить символом Нарцисса любовь человека к собственному изображению, к своему лицу в том виде, как оно отражается в

^A Под чувственными значимостями (*valeurs sensuelles*) имеются в виду общезначимые архетипические символы; под осязаемыми значимостями (*valeurs sensibles*) — сиюминутные, импрессионистические ощущения.

44

тихих водах. В сущности, человеческое лицо — это, прежде всего, инструмент соблазна. Любуясь собой, человек подготавливает, «оттачивает», полирует это лицо, этот взгляд, все орудия искушения. Зеркало — это поле для «командно-штабных учений» агрессивной любви. Кратко охарактеризуем этот достаточно забытый *активный нарциссизм* классического психоанализа. Для того чтобы разработать «психологию зеркала», потребуется целая книга. В самом начале нашего анализа кажется достаточным отметить глубокую амбивалентность нарциссизма, мазохистские черты которого постепенно переходят в садистские; нарциссизма, переживающего созерцание уповательное, созерцание сожалеющее, созерцание утешающее и атакующее. К существу, глядящемуся в зеркало, можно всегда обратиться с двойным вопросом: для чьей пользы ты любишь себя? во вред кому ты любишь себя? осознаешь ли ты свою красоту или силу? Уже этих кратких замечаний будет достаточно, чтобы продемонстрировать изначальную сложность нарциссизма. На протяжении этой главы мы увидим, как нарциссизм от страницы к странице становится все сложнее.

Прежде всего следует понять психологическую значимость водного зеркала: вода служит для *натурализации* образа, она придает чуть-чуть невинности и естественности гордыне нашего интимного самосозерцания. Зеркала — предметы слишком цивилизованные, управляемые, геометричные; зеркала — слишком явные орудия для вызывания «механических» грез, и потому сами приспособиться к онирической жизни они не могут. В богатом оригинальными образами предисловии к своей книге, такой волнующей с нравственной точки зрения, Луи Лавель^A отметил естественную глубину водного отражения, безграничность грез, которые это отражение навеивает: «Если представить себе Нарцисса перед зеркалом, то сопротивление стекла и металла поставит преграду на пути его затей. Он ушибет лоб и поранит руки, а если обойдет вокруг зеркала, то ничего

^A Лавель, Луи (1883—1951) — франц. философ. Основатель так называемой философии духа. Здесь имеется в виду произведение «Ошибка Нарцисса» (1939).

45

не обнаружит. Зеркало заключает внутри себя, как в темнице, некий "задний мир", который ускользает от Нарцисса и в котором он видит себя, будучи не в силах себя схватить; мир, отделенный от него ложным расстоянием, которое он может сократить, но не преодолеть. А вот родник для него — в отличие от зеркала — открытый путь...»¹. Итак, зеркало источника — хороший пример *открытого воображения*. Отражение слегка смутное, немного блеклое склоняет к идеализации. У воды, которая отражает его образ. Нарцисс ощущает, что его красота *длится*, что она представляет собой нечто незаконченное, что она требует окончательной отделки. Стеклозеркала — среди яркого и подвижного света в комнате — дают слишком стабильный образ. Они опять становятся живыми и естественными, как только появляется возможность сравнить их с живой и естественной водой, как только у *ренатурализованного* (вновь ставшего естественным) воображения возникает возможность непосредственного *участия* в действии источника и реки.

Здесь мы постигаем один из элементов *естественной грезы*, необходимость глубокого внедрения видения в природу. Глубоких грез, в которых фигурируют *предметы*, не бывает. Чтобы увидеть достаточно глубокое видение, нужно грезить *материями*. Если поэт начинает с *зеркала* и желает показать всю *полноту* своих *поэтических переживаний*, то он должен обратиться к *водам источника*. Поэтические переживания должны — у нас на глазах — покориться онирическим. Столь изысканная поэзия, как поэзия Малларме, редко не подчиняется этому закону; в образах, возникающих в зеркале,

нам открывается интуссусцепция^A образов воды:

O miroir!
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
Que de fois et pendant des heures, désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont

¹ *Lavelle L. L'erreur de Narcisse.*

^A Интуссусцепция (лат. *intissusceptio*) — медицинский термин, означающий «врастание одной ткани в другую». В данном случае — такое восприятие, когда под одними образами прочитываются другие.

46

Comme des feuilles sous ta glace au trou profond, Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine, Mais, horreur!
des soirs, dans ta sévère fontaine, J'ai de mon rêve épars conu la nudité!¹

(О зеркало!
Вода, замерзшая от скуки в твоей застывшей раме,
Сколько раз на протяжении долгих часов ты бывало покинуто
Снами и искало моих воспоминаний, похожих
На листья под твоим льдом в глубокой проруби,
Я появлялся в тебе, как далекая тень,
Но — о ужас! Как-то вечером, в твоём суровом источнике,
Я познал обнаженность моих бессвязных грез!)

Систематический анализ *зеркал* в творчестве Жоржа Роденбаха позволяет сделать тот же вывод. Если оставить в стороне *ручное зеркальце*^A, испытующий глаз, всегда ясный, всегда агрессивный, то нельзя не признать, что все зеркала Роденбаха^B подернуты дымкой, ибо в них протекает та же серая жизнь, что и в каналах вокруг Брюгге^C. В Брюгге же любое зеркало похоже на сонную воду.

III

Итак, Нарцисс отправляется к тайному источнику, в лесную глушь. Лишь там он ощущает, что в *природе* у него есть двойник; он вытягивает руки, погружает ладони в воду по направлению к собственному образу, он говорит со своим голосом. Эхо — не дальняя нимфа. Она живет в ложбине источника. Эхо непрестанно пребывает с Нарциссом. Она — это он. У нее его голос. У нее его лицо. Он слышит ее не в громких криках. Он уже слышит ее в шепоте, подобном шепоту его соблазняющего голоса, голоса искусителя. У вод Нарциссу является откровение его самооткровенности и двойственности, откровение его двойственных свойств

¹ *Mallarmé St. Hérodiade.*

^A Игра слов: **espion** — «ручное зеркальце» и «шпион».

^B **Роденбах, Жорж** (1855—1898) — бельгийский франкоязычный поэт, сподвижник Э. Верхарна.

^C **Brugge** на фламандских диалектах нидерландского языка означает «мост». Поэтому — уже своим названием — это «город над водой».

47

— мужских и женских, — откровение, в первую очередь возвещающее его реальность и его идеальность.

Таким образом, у источника возникает *идеализирующий нарциссизм*, важность которого для психологии воображения мы кратко охарактеризуем. Это нам кажется тем более необходимым, что, по-видимому, классический психоанализ недооценивал роль такой идеализации. По существу, нарциссизм не всегда вызывает неврозы. Он играет и позитивную роль в эстетическом творчестве, а благодаря стремительным преобразованиям — и в литературном. Сублимация не всегда представляет собой отрицание конкретного желания; она не всегда предстает направленной *против* инстинктов. Может быть и сублимация, *устремленная к* идеалу. И тогда Нарцисс не говорит: «Я люблю себя таким, каков я есть»; он говорит: «Я таков, каким я себя люблю». Я пылкий, потому что я пылко себя люблю. Я желаю блистать, значит, я должен щедрее себя украсить. Так сияет жизнь, так жизнь покрывается образами. Жизнь пускает ростки; она преображает бытие; жизнь проникается блеском; жизнь цветет; воображение открывается самым отдаленным метафорам; оно проникает в жизнь каждого цветка. С помощью этой цветочной динамики реальная жизнь снова взлетает ввысь. Реальная жизнь чувствует себя лучше после того, как ей предоставят заслуженные каникулы нереальности.

Итак, этот идеализирующий нарциссизм сублимирует ласку. Образ, созерцаемый в водах, предстает, как очертания чисто зрительной ласки. Ему нисколько не нужна ласкающая рука. Нарцисс находит удовольствие в ласке «технической», потенциальной, формализованной. В этом тонком и хрупком образе не остается ничего материального. Нарцисс затаил дыхание:

Le moindre soupir

Que j'exhalerais
 Me viendrait ravir
 Ce que j'adorais
 Sur l'eau bleue et blonde
 Et cieux et forêts
 Et rose de l'onde.¹

¹ Narcisse // Valéry P. Mélanges.

48

(Малейший вздох,
 Который слетел бы с моих уст,
 Восхитил бы меня
 Тем, что я обожаю
 На воде — голубой и бледной;
 И небеса, и леса,
 И розу волны.)

Такая степень хрупкости, тонкости и нереальности выталкивает Нарцисса из сиюминутности. Созерцание, которому предается Нарцисс, роковым образом сопряжено с упованием. Медитируя о своей красоте, Нарцисс медитирует о своем будущем. Тут нарциссизм является своеобразной *естественной катоптромантией*^A. Впрочем, различные виды сочетания катоптромантии с гидромантией^B не столь уж редки. Делатт¹ сообщает о способе гадания, когда отражения в воде комбинируют с отражениями в зеркале, которое держат над источником. Иногда мощность совокупного отражения еще более усиливают, погружая зеркало гадания в воду. Как бы там ни было, нам кажется неоспоримым то, что одна из составных частей гидромантии коренится в нарциссизме. Если проводить систематический анализ *психологических* характеристик гадания, то материальному воображению необходимо отвести в нем важнейшую роль. Кажется, гидроманты приписывают тихой воде способность к ясновидению потому, что она показывает нам нашего двойника.

IV

Но Нарцисс у источника предается не только самосозерцанию. Его образ — центр «самостоятельного» мира. С Нарциссом, в лице Нарцисса собой любитесь весь лес, все небо, которое вот-вот осознает грандиозность собственного образа. Жоашен Гаске^C в своей книге «Нарцисс»; кото-

^A **Катоптромантия** — от греч. катоптрон «зеркало» — гадание по зеркалу.

^B **Гидромантия** — гадание по воде.

¹ См.: Delatte. La Catoptromancie grecque et ses dérivés. Paris, 1932, p. 111.

^C **Гаске, Жоашен** (1873—1921) — франц поэт. Автор монографии о Сезанне, сделавшем его портрет (Осло, Нац. галерея).

49

рая сама по себе заслуживает обстоятельного анализа, дает нам потрясающе сжатую и емкую формулу; в ней выражена вся метафизика воображения: «Мир есть гигантский Нарцисс в процессе осмысления самого себя». Как же ему думать, если не в образах самого себя? В зеркальной глади источников любой жест смущает образы, неподвижность же их восстанавливает. Отраженный мир есть обретенный покой. Великолепное творение, не требующее ничего, кроме недеяния, кроме мечтательного к себе отношения, когда можно будет увидеть, что мир обрисовывается тем лучше, чем дальше о нем грезят в неподвижности. Следовательно, *космический нарциссизм*, разнообразные формы которого мы сейчас рассмотрим подробнее, абсолютно естественно продолжает нарциссизм эгоистический. «Я прекрасен, потому что прекрасна природа, природа прекрасна, потому что прекрасен я». Таков бесконечный диалог между творческим воображением и его природными соответствиями. Нарциссизм, как правило, преобразует все существа в цветы и наделяет все цветы осознанной красотой. Все цветы *«нарциссируют»*, любуются собой, а вода для них — чудесный инструмент нарциссизма. Только таким обходным путем следующая мысль Шелли может обрести всю свою мощь, все свое философское очарование: «Желтые цветы непрестанно смотрят в свои томные очи, отраженные в недвижной зеркальной глади»¹. С реалистической точки зрения, это плохой образ: у цветов нет глаз. Но грезе поэта нужно, чтобы цветы *были зрячими*; ведь они любят себя, глядя в чистую воду. У Китса тоже есть исполненная свежести страница, где человеческая легенда о Нарциссе соединена с космической, затем — с цветочной. В его поэме Нарцисс сначала говорит с Эхо; он видит, как в середине пруда, на небольшой поляне, отражаются простор и безмятежность голубого неба; наконец, он видит на берегу абрис красоты, геометрический узор красок:

... il surprit une fleur solitaire;
 Une modeste fleur abandonnée, sans aucune fierté,
 Penchant sa beauté sur le miroir de l'onde

¹ *Shelley P. Œuvres complètes. Trad. Rabbe. T. I, p. 93.*

50

Pour s'approcher amoureuxment de sa propre image attristée.
 Sourde au léger zéphyr, elle restait immobile;
 Mais semblait insatiable de se pencher, languir, aimer.¹

(... он заметил одинокий цветок;

Скромный, покинутый всеми цветок, совсем не гордый, Склонивший свою красоту над зеркалом волны,
 Чтобы влюбленно приблизиться к собственному
 опечаленному образу.

Не слыша легкого дуновения зефира,
 он оставался недвижимым;
 Но казался неутолимым в своей жажде клониться,
 томиться, любить.)

Тонкий нарциссизм без гордыни позволяет любой прекрасной вещи, скромнейшему из цветов, осознать свою красоту. Для цветка, рожденного «у волны», это поистине означает посвятить себя естественному нарциссизму: влажному, смиренному, тихому.

Если рассмотреть одно за другим — как мы пытаемся это сделать — конкретные видения, рождающиеся от созерцания конкретной реальности, то можно обнаружить, что определенным грезам присуща регулярно повторяющаяся эстетическая судьба. Это относится и к грезам у зеркала вод. У ручья, в его отражениях, мир тянется к красоте. Нарциссизм, первое осознание всякой красоты, тем самым несет в себе зародыш некоего панкализма^A. Сила этого панкализма заключается в его подвижности и развернутости. При случае мы еще рассмотрим эту тему.

Прежде всего опишем различные виды космического нарциссизма. При созерцании осенних вод видно, как точному и аналитическому нарциссизму светящегося отражения мешает нарциссизм затуманенный, мгlistый. Кажется, у предметов не хватает воли к самоотражению. Тогда остаются небо и облака, которым нужно все озеро, чтобы изобразить на нем свою драму. Когда же разгневанное озеро отвечает буйству ветров, можно видеть, как своеобраз-

¹ Там же.

^A **Панкализм** (греч.) — красота мироздания; принцип красоты, лежащий в основе устройства Вселенной.

51

ный нарциссизм гнева заставляет поэта считаться с собой. Шелли выразил этот бушующий нарциссизм в восхитительном образе. Вода в такие моменты, пишет он, напоминает «драгоценность, на которой гравирован образ неба».

Невозможно понять всей важности нарциссизма, если ограничиваться его конкретными проявлениями, отказавшись от связанных с ним обобщений. Существа, доверяющие собственной красоте, бывают склонны к панкализму. Можно продемонстрировать диалектическое взаимодействие между индивидуальным нарциссизмом и нарциссизмом космическим, воспользовавшись принципом, изложенным в пространных сочинениях Людвиг Клагеса^A: без полюса мира не могла бы установиться и полярность души¹. «Озеро не стало бы хорошим живописцем, если бы, прежде всего, оно не создало моего портрета», — заявляет индивидуальный нарциссизм. Кроме того, лицо, отраженное в центре источника, внезапно начинает мешать течению воды и возвращает ее к функции универсального зеркала. Об этом — стихотворение Элюара «Открытая книга»:

Ici on ne peut se perdre
 Et mon visage est dans l'eau pure je vois
 Chanter un seul arbre
 Adoucir des cailloux
 Refléter l'horizon.²

(Здесь нельзя затеряться
 И мое лицо — в чистой воде; я вижу,
 Как оно воспеваает одинокое дерево,
 Шлифует^C гальку,
 Отражает горизонт.)

^A **Клагес, Людвиг** (1972—1956) — немецкий философ, психолог и исследователь почерков (графолог). По образованию — химик. В трактате «Дух как отрицатель души» (1929—1933) писал об изначальном единстве между телом и душой, которое было нарушено интеллектом.

¹ См.: *Klages L. Der Geist als Widersacher^B der Seele*, Band 3. T. I, S. 1132: «Без полюса мира не существовал бы полюс души».

^B **Widersacher** — еще и постоянный эпитет Сатаны; значит, у Клагеса дух — с отрицательной коннотацией.

² Eluard P. Le Livre ouvert, p. 30.^с Не только шлифует, но еще и «смягчает», и «омывает пресной водой» (оттенки глагола **adoucir**).

52

Постепенно красота вставляется в оправу. От Нарцисса она распространяется в мир, и становится понятной уверенность Фридриха Шлегеля: «Мы достоверно знаем, что живем в прекраснейшем из миров»¹. Панкализм превращается в глубочайшую уверенность.

Иногда у писателей ощущается сопротивление этому космическому миру. Это относится, мы полагаем, и к Эухенио д'Орсу^А. Э. д'Орс, по всей видимости, писатель «земной». По его мнению, пейзаж должен, прежде всего, быть «геологическим». Мы приведем целую страницу, на которой явно выражено неприятие поэзии воды. По контрасту она прояснит и нашу точку зрения. Эухенио д'Орс стремится доказать, что свойства воздуха и света — лишь *прилагательные*, по которым мы не можем судить о подлинной *субстанции* пейзажа (т.е. о том, что в пейзаже является существительным). Он хочет, например, чтобы морской пейзаж обладал «архитектонической устойчивостью» и делает вывод: «Морской пейзаж, составные части которого можно было бы поменять местами, оказался бы плохой картиной. Даже сам Тернер — каким бы дерзким он ни был в своих светящихся фантазмагориях — никогда не отваживался написать морской пейзаж *обратимым*, т.е. таким, в котором небо можно принять за воду и, наоборот, воду — за небо. Если же так сделал импрессионист Моне в своей сомнительной серии картин под названием "Нимфеи", то, в сущности говоря, за этот грех его постигло наказание; ибо история искусств их не считала и никогда не будет считать нормальным произведением, скорее, капризом, который, даже если и ласкает наше восприятие не дольше мига, то все же не имеет никаких прав быть допущенным в благородные архивы нашей памяти. Развлечение на полчаса; предмет со взаимозаменяемыми частями, который впредь будет располагаться, да и уже располагается рядом со всем, что только есть чисто декоративного в ремесленных поделках; собрат арабесок, обоев, фаянсовых

¹ Schlegel F. Lucinde. Éd. 1907, p. 16.^А **Д'Орс-и-Ровира, Эухенио** (1882—1954) — испанский (точнее, каталонский) философ и искусствовед. Доктор права. Инициатор возрождения каталонского языка. «Искусство и жизнь Гойи» — 1928.

53

блюдечек: наконец, вещь, которую разглядывают не глядя, воспринимают не думая и забывают без угрызений совести»¹. Какое презрение к «предмету со взаимозаменяемыми частями»! Какая жажда неподвижной красоты! До чего же радостно встретим мы, в противоположность Эухенио д'Орсу^А, произведение искусства, дающее иллюзию подвижности, даже обманывающее нас, если только это заблуждение откроет путь нашим грезам! А именно это мы и ощущаем, глядя на «Нимфеи». Если проникнешься водным пейзажем, никогда не потеряешь желания насладиться его нарциссическим эффектом. Произведение, сообщающее подсознанию нарциссический импульс, сразу же схватывается материальным воображением воды.

V

Может быть, эти замечания, касающиеся взаимоотношений нарциссизма эгоистического с космическим, покажутся более обоснованными, если мы подчеркнем их метафизический характер.

Философия Шопенгауэра продемонстрировала, что эстетическое созерцание на мгновение утоляет неизбежное горе людей, отвлекая их от драматизма воли. В этом отделении созерцания от воли затушевано то, что хотим подчеркнуть мы: воля к созерцанию. Ведь созерцание тоже вызывает к жизни некую волю. Человек волит видеть. Зрение — его насущная потребность. Любознательность динамизирует человеческий дух. Но представляется, что *зрительные силы* действуют и в самой природе. Между *созерцаемой природой* и *природой созерцающей* отношения тесные и взаимные. *Воображаемая природа* осуществляет в себе единение между *natura naturans* и *natura naturata*^В. Когда же поэт переживает грезу и свое поэтическое творение, он тоже

¹ D'Ors E. La vie de Goya. Trad., p. 179.^А Д'Орса Башляр не критикует, а просто отмечает несовместимость своего (как «человека воды») эстетического восприятия с восприятием живописи, характерным для этого испанского философа («человека земли»).^В *Natura naturans* («природа творящая» — т.е. Бог или позднее Мировой Дух); *natura naturata* («природа сотворенная») — латинские термины средневековой философии.

54

осуществляет это единение. И тогда кажется, что созерцаемая природа помогает созерцанию, что у нее уже есть органы созерцания. Поэт призывает нас «как можно более неразрывно соединиться с этими водами, которые мы наделили собственной способностью к созерцанию всего, что

существует»¹. Но что созерцает лучше, озеро или око? Озеро, пруд, спящая вода останавливает нас у своего края. Она говорит воле: дальше ты не пойдешь; ты приведена к необходимости созерцать отдаленные, потусторонние предметы! Пока ты бежала, что-то здесь уже предавалось созерцанию. Озеро — это огромное спокойное око. Озеро вбирает в себя весь свет и творит из него мир. В нем тоже мир уже созерцается, воспроизводится. Оно тоже может сказать: мир

— это мое представление. У озера начинаешь понимать старую физиологическую теорию *активного зрения*. Активному зрению представляется, что глаз отбрасывает свет, что он сам освещает и проясняет собственные образы. И тут начинаешь понимать, что глаз обладает волей к созерцанию собственных видений, что «созерцание — это тоже воля».

Итак, космос каким-то образом тронут нарциссизмом. Мир хочет себя видеть. Воля, как ее понимает Шопенгауэр, создает очи, чтобы предаваться самосозерцанию, чтобы любоваться собственной красотой. Разве глаз сам по себе

— не сияющая красота? Разве он не отмечен печатью панкализма? Чтобы видеть прекрасное, ему самому нужно быть прекрасным. Нужно, чтобы радужная оболочка глаза была прекрасно окрашена, ведь только тогда прекрасные цвета проникнут в его зрачок. Как увидеть голубое небо, если глаза у тебя не голубые? Без черных глаз — как созерцать ночь? И соответственно, всякая красота «очита». Бесчисленные поэты ощутили и пережили, так и не дав ему определения — это панкалистское единство зримого и зрения. Оно образует один из элементарных законов воображения. Например, в «Освобожденном Прометее»² Шелли пишет: «Прелестное око фиалки смотрит на лазурное небо до тех

¹ Claudel P. L'Oiseau noir dans le Soleil levant, p. 230.

² Shelley P. Œuvres complètes. T. I, p. 23.

55

пор, пока его цвет не уподобляется цвету неба». Можно ли привести лучший пример, показывающий стремление материального воображения к субстанциальному миметизму?

Сваневит Стриндберга в ожидании прекрасного принца ласкает спину и хвост павлина: «Маленький Паво! Что ты видишь? Что ты слышишь? Кто-нибудь придет? Кто придет? Это маленький принц? Он прекрасен и очарователен? Видишь ли ты его всеми своими голубыми глазами? (Она держит в воздухе павлинье перо, пристально разглядывая его глазок)»¹. Вспомним, кстати, что *глазок* павлиньего пера называется еще и *зеркалом*. Вот и новое доказательство амбивалентной игры двух причастий: *зримый* и *зрячий*. Для амбивалентного воображения павлин является олицетворением мультиплицированного зрения. Согласно Кройцеру^A, у *павлина из древних мифов* было сто глаз².

Еще один нюанс не замедлит проникнуть в обобщенное представление о зрении, усилив *волевой* характер созерцания. Феерия Стриндберга хорошо это иллюстрирует. Радужная оболочка павлиньего пера, этот «глаз» без века, *непрерывно открытый глаз* вдруг обретает суровость. Вместо того, чтобы созерцать, он наблюдает. И тут *соотнесенность павлина с Аргусом* искажает нежную естественность восхищенной любви: только что ты смотрел на меня, теперь же ты за мной наблюдаешь... Едва успели кончиться ласки, как Сваневит ощутила настойчивость взгляда *«колес, исполненных очей»*^B: «Ты тут приставлен наблюдать за мною, злой Аргус...^C Болван! Смотри, я опускаю занавес^D». (Она

¹ Strindberg. Swanevit. Trad., p. 329.

^A **Кройцер, Георг Фридрих** (1771—1858) — немецкий филолог. Был тесно связан с Гейдельбергским кружком романтиков. Написал четырехтомную «Символику и мифологию древних народов, преимущественно греков» (1810—1822). Основатель сравнительной мифологии.

² См.: Creuzer G. Religion de l'Antiquité. Trad Guigniaut. T.I, p. 168.

^B **Колеса, исполненные очей** — образ из Книги Пророка Иезекииля. Рациональные «критики» Библии утверждали, что Иезекииль видел всего лишь павлина с распущенным хвостом, а принял его за сверхъестественное существо.

^C **Аргус** — стоглазый страж Ио, дочери аргосского царя Инакха.

^D Игра слов: je tire le rideau — не только «опускаю занавес», но и «молчу».

56

опускает занавес, который тут же закрывает павлина, но не пейзаж; затем она отправляется к голубям.) Мои белые, белые, белые горлицы, вы сейчас увидите то, что белее вас». Наконец, в момент искушения павлин, Аргус с жестокими глазами, сам опустит занавес^A. «Кто опустил занавес? Кто приказал птице следить за нами сотнею своих глаз?» О многоочитый хвост!

Критика, уверенная в правоте собственных реалистически и логически выстроенных убеждений, с легкостью обвинит нас в том, что мы тут играем разными значениями слова *глаз*, которым — благодаря какой случайности? — называют круглые пятна на павлиньих перьях. Но читатель, всерьез

пожелавший принять приглашение павлина к созерцанию, никогда не забудет странного впечатления от конвергенции этой сотни «взглядов». По всей видимости, хвост сам *стремится* обворожить созерцателя. Хорошенько посмотрите на распушенный хвост. Он не плоский. Он вогнутый, словно раковина. Если какой-нибудь обитатель птичьего двора случайно пройдет по центру этого вогнутого зеркала, сквозь это вогнутое созерцающее начало, гордость превратится в ярость, гнев пробежит по перьям, все колесо хвоста встрепенется, зашумит. У созерцателя тогда возникнет ощущение, что рядом с ним — *непосредственная воля к красоте*, мощь хвастовства, которая не может пребывать в пассивном состоянии. Человеческой психологии, проникнутой ощущением глупой павлинообразной красоты, недостает именно этой *наступательности*, каковую не преминет заметить наблюдающий за птицей. На этом примере какой-нибудь философ-шопенгауэрианец мог бы убедиться в том, что разрозненные уроки Шопенгауэра необходимо объединить в новом синтезе: магнетизм созерцания — тоже проявление воли. Созерцать означает не противиться воле, это значит следовать по другой линии воли, это значит быть причастным к воле к прекрасному, которая входит в общую волю как составная часть.

Без теории активного воображения, объединяющего феномен красоты с волей к созерцанию и грезам, страницы,

^A Опуская «занавес», павлин распускает свой «многоочитый» хвост, как бы продолжая наблюдать за Сваневит.

57

подобные стриндберговским, покажутся непонятными и бесцветными. Неправильно прочтут их в том случае, если будут на них искать лишь ряд несложных символов. Речь о правильном прочтении может идти лишь тогда, когда воображение будет причастно и жизни форм, и жизни различных видов материи. Живой павлин осуществляет именно этот синтез.

От Виктора Гюго не ускользнуло это сочетание космического нарциссизма и динамического панкализма. Он понял, что природа принуждает нас к созерцанию. Созерцая величественный пейзаж на берегах Рейна, он написал: «Это было одно из таких мест, где наблюдатель может подумать, что он видит, как распускает хвост этот роскошный павлин, называемый природой»¹. Можно, пожалуй, сказать, что павлин есть микрокосм вселенского панкализма.

Итак, в самых разнообразных формах, в самых различных случаях у авторов, чуждых друг другу, видно, как созерцание и созерцаемое непрерывно меняются местами. Все, на что мы смотрим, видит само. Ламартин в «Грациелле» писал: «Молнии непрестанно сыплются сквозь щели моих ставней, словно мерцание огненного ока на стенах моей комнаты»². Так вспыхивающий свет зажигает взгляд.

Но если взгляд вещей кроток, то взгляд воды серьезен и задумчив. Анализ воображения подводит нас к этому парадоксу: в воображении обобщенного видения вода играет неожиданную роль. Подлинное око земли есть вода. В наших глазах грезит тоже *вода*. Разве глаза наши — не «эта неисследованная лужа текучего света, которой Господь наделил нас»?³ В природе созерцает вода и грезит тоже вода. «Озеро сотворило сад. Все выстраивается вокруг этой воды, которая мыслит»⁴. Те, кому удастся, объединив усилия грезы и созерцания, улететь в царство воображения, поймут всю глубину мысли Поля Клоделя: «Итак, вода есть взгляд земли, ее инструмент для созерцания *времени...*»⁵.

¹ Hugo V. Le Rhin. II, p. 20.

² Lamartine A. Confidences, p. 245.

³ Claudel P. L'Oiseau noir dans le Soleil levant, p. 229.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

58

VI

После этого метафизического отступления вернемся к более простым свойствам психологии вод.

Ко всем играм прозрачных весенних вод^A, представляющих собой сплошное отражение образов, следует присовокупить качество, свойственное поэзии тех и других: *свежесть*. Впоследствии мы снова встретим это качество, относящееся к емкости воды, когда займемся мифами о чистоте. Мы увидим, что свежесть — это сила пробуждения. Но отметить это мы должны уже сейчас, потому что она входит в сочетания с другими непосредственно данными образами. Любой психологии воображения необходимо учитывать всю совокупность непосредственных данных эстетического сознания.

Эта свежесть, которую ощущаешь, омывая руки в ручье, распространяется, разливается,

охватывает всю природу. Она быстро становится вешней свежестью. Ни с одним существительным прилагательное *весенний* не образует такого выразительного сочетания, как с водой. Для французского уха нет более выразительного словосочетания, нежели *вешние воды* (eaux printanières). Свежесть пропитывает весну своими струящимися водами: она придает значение каждому приходу весны. Наоборот, в сфере образов воздуха свежесть пейоративна^B. Свежий ветер уже несет с собой холод. Он остужает всякий энтузиазм. Итак, у всякого прилагательного есть предпочитаемое им существительное, и они стремительно объединяются материальным воображением в неразрывное сочетание. Значит, *свежесть* есть как бы прилагательное воды. Вода в некотором смысле представляет собой субстантивированную свежесть. Она характеризует особенности поэтического климата. Именно она отличает^C зеленый Эрин^D от рыжей Шотландии, траву от вереска.

^A **Eaux printanières** — активнее, чем русское «вешние воды», ибо снабжены суффиксом *nomina agentis*. В какой-то степени это «веснотворящие воды», «воды, предшествующие настоящей весне».

^B **Пейоративный** (лат. *peiorativus*) — наделенный отрицательной коннотацией.

^C Слово **dialectiser** можно понимать и как «вести сократический диалог», и как «диалектически отличать», и как «говорить на диалекте».

^D **Эрин** — поэтическое название Ирландии. Зеленый цвет — националь-

59

Как только будет найден субстанциальный корень поэтических качеств, как только будет обретена подлинная *материя* прилагательного, обрабатываемая материальным воображением, все субстанциально укорененные метафоры начнут разворачиваться сами собой. Чувственные значимости — и уже не ощущения, — будучи мысленно связаны с субстанциями, дадут *соответствия*, которые не обманут. Так, благоухания, зеленые, как луга, — это, очевидно, свежие благоухания; это свежая и чистая плоть, изобильная плоть, подобная младенческой. Все эти *соответствия* поддерживаются *архетипической водой*, водой плотской, стихией мироздания. Материальное воображение бывает уверено в себе в том случае, когда оно признало онтологическую значимость метафоры. «Феноменизм»^A, в поэзии, напротив, — бессильная доктрина.

VII

Песнь реки тоже свежа и прозрачна. Шум вод, в сущности, находит совершенно естественное выражение в метафорах свежести и прозрачности. В разнообразнейших литературных пейзажах встречаются смеющиеся воды, иронические ручьи, весело шумящие водопады. Этот смех, это журчание, похоже, и есть детский язык Природы. Языком ручья говорит Природа-дитя.

Трудно оторваться от этой детской поэзии. У многочисленных поэтов ручьи говорят свое «буль-буль» одним и тем же специфическим тоном детских стишков, которые слишком уж часто ограничивают сферу выражения детской души двусложными словами с повторяющимися слогами: *dada* (лошадка), *bobo* (больно), *lolo* (молоко), *soso* (яйцо). Так поют ручьи в детских сказках, *«изготовленных»* великими писателями.

Но это чрезмерное упрощение чистой и глубокой гармонии, упорствующее ребячество, портящий столько стихов поэтический инфантилизм, не должны приводить к на-

^A **«Феноменизм»** — термин, придуманный Башляром, видимо, характеризует поверхностную поэзию, лишь «регистрирующую» явления.

60

шей недооценке молодости вод, заглушать урок живости. который преподают нам живые воды.

Сначала слышат шум этих лесных источников, этих часто скрытых «Waldquellen»^A. а потом уже — видят их. Их слышат в миг пробуждения, когда грезы покидают нас. Именно так их слышит Фауст на берегах Пеня^B:

Scheint die Welle doch ein Schwätzen

(Шум волны похож на лепет).

а нимфы отвечают:

Wir säuseln, wir rieseln.

(Мы шепчем, мы журчим).

Wir flüster dir zu.

(Мы щебечем для тебя.)

Но разве у такой мифологии есть настоящая выразительность? Счастлив тот, кого разбудила свежая песнь ручья, подлинный голос живой природы. Каждый новый день заново вливает в него динамику рождения. Песнь ручья на заре — это песнь молодости, мудрость юности. Что же делает наше пробуждение *природным*, пробуждением *в природе?*

VIII

С весьма поверхностной поэзией отражений связывается чисто визуальная, искусственная и зачастую педантичная сексуализация. Она и дает повод к более или менее книжным реминисценциям историей о наядах^C и нимфах. Так формируется совокупность желаний и образов, подлинно культурный комплекс, который можно было бы назвать *комплексом Навсикау*^D. По существу, нимфы и nereid-

^A **Waldquellen** (нем.) — лесные источники.

^B **Пеней** — река в Фессалии, ныне Саламврия: в «Фаусте» — царь нимф, каждая из которых символизирует его приток.

^I *Goethe I. W. Faust.*

^C **Наяда** (греч. Ναΐς) — речная нимфа, русалка. ^D **Навсикая** — царица из «Одиссеи», см. знаменитую сцену купания.

61

ды^A, дриады^B и гамадриады^C — не более чем школьные образы. Это продукты воображения мещанина, занижавшегося зубрежкой перед экзаменами. Перенос в сельскую местность воспоминания о коллеже, обыватель, который знает на память двадцать слов по-гречески и обильно в них «орошает» «i» точками^D, цитируя эти слова, не может себе представить источника без какой-нибудь нимфы, а тенистой бухточки — без царской дочери.

Мы подробнее охарактеризуем понятие *комплекса культуры* к концу этой главы, после того как подведем баланс между *словами и образами* в традиционных символах. Теперь же вернемся к анализу «картин природы», которые лежат у истоков метафор, порождаемых воображением.

В том виде, как ее — прямо или намеками — описывают поэты, изображают художники, *женщину, купающуюся* на лоне природы, у нас встретить невозможно. Купание — всего лишь вид спорта. Будучи спортом, оно абсолютно несовместимо с женской робостью. В местах купания в наше время собираются *толпы* народа. Это та «среда», которую описывают романисты. Материалом для подлинной поэмы, воспевающей природу, места купания служить не могут.

К тому же сам первообраз, образ купальщицы, отражающийся в светящихся водах, фальшив. Купальщица мутит воду и разбивает собственный образ. Купающийся не отражается в воде. Значит, воображению нужно восполнить то, чего недостает в реальности. В таких случаях оно исполняет некое желание.

Итак, какова же сексуальная функция реки? Воскрешать в подсознании женскую наготу. «До чего же прозрачная вода», — скажет прогуливающийся. С какой верностью она отразит прекраснейший из образов! Следовательно, женщина, которая в ней искупается, будет белой и юной; сле-

^A **Нереида** (греч. Νηρηΐς) — дочь морского бога Нерея, морская нимфа.

^B **Дриада** (греч. Δρυάς) — лесная нимфа.

^C **Гамадриада** (Αμαδρυάς) — нимфа, образующая единое целое с дубом: рождается в нем, живет и умирает.

^D Имеется в виду то, что в заимствованиях из греч. во франц. (archaïque, égoïste и пр.) часто ставится «трема» (две точки над i). «Связь» обывателя с водной стихией, по Башляру, почти исчерпывается «поливанием» точками буквы i.

62

довательно, она будет нагой. Кроме того, вода навеивает воспоминания о *естественной* наготе, которая, возможно, хранит невинность. В сфере воображаемого истинно нагие существа с прекрасными линиями фигуры, лишенной волосяного покрова, всегда выходят из океана. Существо, выходящее из воды, есть постепенно материализующееся отражение: *это образ*, еще только собирающийся стать *существом*, желание, еще только намеревающееся стать образом.

В некоторых грезах все, что ни отражается в воде, отмечено печатью женственности. Вот хороший пример такого фантазма. Один из героев Жан-Поля^A, предаваясь мечтаниям у кромки вод, вдруг говорит, без всякого пояснения своих слов: «Из среды озерных струй воздвиглись верхушки холмов и гор, которые можно было принять за купальщиц, выходящих из воды...»¹. Можно бросить вызов какому угодно реалисту, заявив, что он не сумеет объяснить этот образ. Можно допросить какого угодно географа: если он не унесется от земли ради того, чтобы уйти в грезы, он не сможет найти такого случая, когда орографический^B профиль можно было бы принять за профиль женский. Женский образ был навеян Жан-Полю грезами об отражениях. Рационально объяснить его можно разве что долгими и окольными путями психоанализа, по которым мы и пройдем.

IX

Лебедь в литературе — это эрзац нагой женщины. Это разрешенная нагота, это белизна, хотя и

непорочная, но все-таки показная. Лебеди, по крайней мере, разрешают на себя смотреть! Тот, кто восхищается лебедем, испытывает желание к купальщице.

В одной из сцен второй части «Фауста» подробно передано, как на сцене появляется герой драмы, а также как —

^A **Жан-Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер)** (1763—1825) — нем. философ и эстетик; теоретик юмора и иронии. Создатель термина «романтизм». Утопический и полумифологический роман «Титан» написан в 1800—1803 гг.

¹ *Jean-Paul. Le Titan. Trad. Chasles. Т. I, p. 36.*

^B Орографический (греч.) — горный.

63

по-разному маскируясь — видоизменяется желание грезящего. Вот эта сцена, которую мы разделим на три картины: пейзаж — женщина — лебедь.

Вначале — безлюдный пейзаж:

Со всех сторон через осоку

Стекаются ручьи притока

В один, удобный для купанья,

Глубокий, чистый водоем.

«Плоское углубленное пространство для купания».

Zum Bade flach vertieften Raum

Итак, кажется, что природа создала нечто вроде склепов, чтобы скрыть купальщиц. И в поэме тотчас же, в соответствии с законом воображения вод, полое и наполненное свежестью пространство заполняется его обитательницами. И вот вторая картина:

В нем, отражаемая влагой,

Стоит и плавает ватага

Купальщиц, царственных собой.

Они разбрасывают брызги,

И слышны плеск, и смех, и взвизги

Веселой битвы водяной.

Тут желание сгущается, становится явственным, интериоризируется. Теперь это не просто зрелище, радующее глаз. Развертывается образ тотальный и живой:

Достаточно мила картина.

Зачем же я ее покину?

Но ненасытен взор живой

И рвется дальше под защиту

Кустарника, в котором скрыта

Царица за густой листвой.

И грезовидец, действительно, созерцает то, что прячется; из реального он творит тайну. Итак, вскоре появятся «скрытые» образы. Теперь мы — у самого ядра фантазма.

64

Хорошо скрытое ядро вот-вот начнет стремительно расщепляться; вокруг него будут скапливаться далекие образы. И вот — сначала лебеди, потом Лебедь:

Вдруг, о прелесть! Горделиво Лебеди плывут, залива Ясности не всколыхнув. Их скольжение — нежно, плавно. И у каждого державны Шея, голова и клюв. Но один, всю эту стаю Смелостью опережая, Круто выгибает грудь. Шумно раздувает перья И к святилища преддверью Прямо пролагает путь ^A.

Гете поставил в надлежащих местах многоточия, столь редкие в классической немецкой литературе (стихи 7300 и 7306. Издание Германа Болау, Веймар, 1888). Как часто и бывает, многоточия «психоанализируют» текст. Они намекают на то, что не должно быть сказано ясно. Мы позволили себе убрать из перевода Порша многочисленные многоточия, каковых нет в немецком тексте и которые были добавлены, чтобы передать неопределенность; ему, однако, не хватает искренности и подлинности, особенно если сравнить эти места с теми неясными местами, которые требуют психоанализа.

Впрочем, любому, кто получил хотя бы мало-мальскую подготовку в области психоанализа, нетрудно уловить в этом последнем образе лебедя *мужские* черты. Как и все архетипы, действующие в подсознании, лебедь ассоциируется с образом гермафродита. При созерцании светящихся вод лебедь — женского пола; в действии он — мужского пола. Для бессознательного всякое действие есть половой акт. Для бессознательного не существует ничего, кроме половых *актов*. Образ, наталкивающий на мысль о коитусе,

^A *Гете И.В. Фауст. Пер. Б. Пастернака. Ч. 2. Акт II, с. 282—283. Башляр цитирует прозаический перевод*

Порша (*Goethe I.W. Faust. 2^e parti. Acte II. Trad. Porchat, p. 342.*).

65

должен эволюционировать в подсознании от своего женского «полюса» к мужскому.

Итак, эта страница второй части «Фауста» дает нам хороший пример того, что мы будем впредь называть *полным образом*, или, скорее, полностью динамизированным образом. Иногда воображение накапливает образы в направлении все большей чувственности. Сначала оно подпитывается отдаленными образами; оно грезит, созерцая обширную панораму; затем — выделяет некий тайный уголок, в котором конструирует образы, все более напоминающие людей. От невинного зрелища, радующего глаз, оно переходит к более сокровенным желаниям. Наконец, в апогее обольстительной грезы видения превращаются в сексуальные «поползновения». Они наводят на мысль о коитусе. И тогда «перья раздуваются, лебедь приближается к священному убежищу...»

Еще один шаг в русле психоанализа — и станет понятно, что песнь лебедя перед его смертью можно истолковать как красноречивые клятвы влюбленного, как разгоряченный голос обольстителя в предвкушении кульминационного момента у порога, столь фатального для экзальтации, что его поистине можно назвать «смертью от любви».

Эта *лебединая песня*, песнь сексуальной смерти, песнь экзальтированного желания, жаждущего утоления, крайне редко встречается в чистом виде комплекса. Она больше не находит отклика у нас в подсознании потому, что метафора «*лебединая песня*» — лишь одна из банальнейших метафор. Это метафора, которую раздавили напускным символизмом. Когда лафонтеновский лебедь поет «свою последнюю песнь» под ножом у повара, поэзия перестает жить, она больше не волнует, она теряет свойственную ей значимость, от чего выигрывает либо условный символизм, либо старомодное реалистическое восприятие. В лучшие годы реализма еще и спрашивали, позволяет ли глотка лебедя петь настоящую песнь и даже издавать крик агонии! Ни как условность, ни как явление реальной действительности метафора «лебединая песня» необъяснима. Как и для ряда прочих метафор, ее обоснований следует искать в бессознательном. Образ «лебедя», если только наша общая интерпретация отражений точна, всегда ассоциируется с неким *желанием*. И это потому, что он поет *желание*. Ясно,

66

что существует одно-единственное желание, которое поет, умирая, а умирает с пением, желание это — сексуальное. Значит, лебединая песня — это сексуальное желание в своей кульминационной точке.

Нам кажется, что только наша интерпретация может, к примеру, истолковать все подсознательные и поэтические отголоски цитируемой ниже прекрасной страницы из Ницше¹. Трагический миф «выталкивает феноменальный мир к самым его пределам, когда он уже отрицает сам себя, стремясь возвратиться в лоно истинной и единственной реальности, и тогда кажется, что он, подобно Изольде, напевает эту метафизическую лебединую песнь:

В нарастании волн,
В этой песне стихий
В беспредельном дыханье миров
Растаять,
Исчезнуть,
Все забыть...
О, восторг!..^A

Что же это за жертвоприношение, которое уничтожает живое существо, топя его в благоуханных волнах; которое воссоединяет живое существо с целым мирозданием, что вечно трепещет и укачивает, подобно морскому течению? Что же это за жертвоприношение, от которого живое существо погружается в такое упоение, что не осознает ни собственной гибели, ни собственного счастья — и при этом поет? Нет, это не окончательная смерть. Так умирает лишь один вечер. Это переполняющее душу желание увидеть новое рождение сверкающего утра, увидеть день, снова воздвигающий образ лебедя над водной гладью².

¹ См.: *Nietzsche F. La naissance de la tragédie. Trad. G. Bianquis, p. 112.*

^A Пер. стихотворения В. Коломийцева (см.: *Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 1, с. 145.*)

² Возможно, в «Лебедь» Малларме не без удивления встречаешь слияние любовного нарциссизма с нарциссизмом, свойственным смерти от любви. Клод-Луи Эстев в очерке о Малларме («Философские этюды о литературной выразительности», *Esteve C.-L. Etudes philosophiques sur l'expression littéraire, p. 146*) пришел к синтетическому выводу: «Лебедь Малларме, с его красотой и нарциссической утомленностью, с шеей (но не лапами), трясущейся от ледяной агонии, или же, наконец, обездвиженный во льдах, всегда останется Чистотой и Великолепием.»

67

X

Для того чтобы комплекс, подобный формулируемому нами образу лебедя, обрел всю свою поэтическую выразительность, нужно, чтобы в сердце поэта он действовал *тайком*, а поэт, неотрывно созерцающий лебедя над водной гладью, не отдавал себе отчета в том, что он жаждет некоего более нежного приключения. Это относится, как мы полагаем, и к грезам Гете. Подчеркивая всю естественность грезы Фауста, мы сейчас противопоставим ей другой пример, символы которого представляются нам явно надуманными и грубо скомпонованными. На этом примере мы встретимся с упомянутым халтурным эллинизмом — столь характерным для комплексов культуры. Слияния желания и символа тут не происходит, архетип не живет присущей ему жизнью, им слишком быстро завладевает воспоминание об учебнике мифологии. Мы позаимствовали этот пример в одной из новелл, которые Пьер Луи^A объединил в сборник под названием «Сумерки нимф»^B. В этой книге есть и немало действительно прекрасных страниц. Мы не притязаем здесь на то, чтобы вынести о ней литературно-критическое суждение. Нас здесь интересует психологическая точка зрения.

В рассказе «Леда, или Похвала блаженным сумеркам»¹ *комплекс лебедя* сразу же обнаруживает свои «человеческие, слишком человеческие»^C черты. *Скрывающие образы* своей функции не выполняют, сквозь них видно, пожалуй, слишком ясно. «Либидинозного» читателя обслуживают немед-

^A Луи Пьер (1870—1925) — франц. писатель, представитель «александрийского» декаданса. Пьер Луи испытывал такое тяготение ко всему «древнему» и греческому, что даже архаизировал написание собственной фамилии на «греко-старофранцузский» лад (Louÿs — с «трема» над игреком). Может быть, для Башляра он и есть тот самый обыватель, зараженный «комплексом Навсикаи»?

^B Название «Сумерки нимф» представляет собой явную и, возможно, неосознанную пародию на «Сумерки богов» Ницше. Но если название труда Ницше ассоциируется с планетарными катастрофами древнегерманской мифологии, то «Сумерки нимф» — с обывательской «галантной» мифологией.

¹ См.: Louÿs P. Le Crépuscule de Nymphes (éd. Montaigne).

^C Еще один иронический намек на произведение Ницше.

68

ленно и без всяких обиняков. «Прекрасная птица была белая, словно женщина, блестящая и розовая, как свет» (р. 21). Но как только птица, белая, словно женщина, обходит вокруг нимфы, «искоса поглядывая на нее», она мгновенно теряет всю символическую значимость. Итак, лебедь подходит к Леде (р. 22). Когда лебедь «был совсем рядом (от Леды^A), он приблизился вплотную и, приподнявшись на широких красных лапах, вытянул настолько высоко, насколько мог, грациозно колыхавшую шею к юным голубоватым чреслам, до самой нежной складки выше бедра. Изумленные руки Леды бережливо обхватили головку, покрыв ее ласками. Лебедь трепетал всеми перьями. Глубоким и бархатистым крылом он сжал обнаженные ноги Леды и согнул их в коленях. Уступив лебедю, Леда распростерлась на земле. А через две страницы всё уже свершилось: Леда... открылась ему, как голубой речной цветок. Между похолодевшими коленями она ощущала теплоту птичьего тела. Внезапно она вскрикнула: «Ах!.. Ах!..» — и руки ее задрожали, словно бледные веточки. Клюв проник угрожающе глубоко, а голова лебедя двигалась внутри нее с такой яростью, будто он с наслаждением пожирал ее внутренности».

Такого сорта страницы уже утратили всю свою таинственность, и для того, чтобы объяснить их, не требуется никакого психоанализа. Лебедь здесь — достаточно бесполезный эвфемизм. Ясно, что он теперь вовсе не обитатель вод. У Леды же совершенно нет прав на образ «голубого речного цветка». Ни один из нарядов, приличествующих воде, не занимает здесь надлежащего места. Вопреки большому литературному таланту Пьера Луи, в его «Леде» отсутствует поэтическая выразительность. Эта новелла «Леда, или Похвала блаженным сумеркам» нарушает законы материального воображения, которое требует, чтобы самые разнородные образы ассоциировались с одним архетипом.

На многочисленных страницах Пьера Луи можно найти примеры все того же литературного нудизма, плохо

^A Слово *Léda* Луи пишет с *accent circonflexe* (*Lèda*), что производит впечатление манерности (Леда — супруга спартанского царя Тиндарея. Мать Кастора и Поллукса, Елены и Клитемнестры).

69

прикрытого образом лебедя. В «Психее» — без всякой подготовки, не создав соответствующей атмосферы, где ничего даже и не напоминает ни о прекрасной птице, ни о задумчивых водах с отражениями, Пьер Луи пишет (р. 63): «Обнаженная Арацелия сидела в верхнем выдвижном ящике своего комода ампир и казалась Ледой большого медно-желтого лебедя, который распростер крылья "в замок"». Нужно ли здесь замечать, что Арацелия говорит о своем возлюбленном, «который умирал

в ее объятиях лишь для того, чтобы всякий раз возрождаться еще более прекрасным?»

Лебединый «нудизм» не миновал и фольклора. Приведем здесь одну легенду, в которой этот нудизм предстает без мифологической перегруженности: «Один молодой пастух с острова Уэссан, который пас свое стадо на берегу пруда, неожиданно увидел почивающих белых лебедей. Из лебединых тел выходили прекрасные обнаженные девушки: после купания они надевали свои лебединые перья и улетали. Он рассказал об этом своей бабушке. Она сказала ему, что это девушки-лебеди, а тот, кому удастся завладеть их одежаниями, заставит их перенести его в прекрасный дворец, висящий в облаках на четырех золотых цепях». Украсть одежду купальщиц — шутка скверных мальчишек! В снах часто переживают такие неприятные приключения. Лебедь здесь — символ скрывающий, в полном значении этого термина. *Девушка-лебедь* — предмет скорее грез, нежели ночных сновидений. При малейшей возможности она всплывает в грезах о водах. Порою на нее указывает одна-единственная черта, и это подтверждает ее архетипичность. Так, в грезе Жан-Поля, где собраны разные виды непорочной белизны, перед нами предстают «белые лебеди, распростершие крылья, словно руки». Этот образ, пусть даже в рудиментарном виде, действительно многозначителен. Он отмечен импульсивным воображением, т.е. таким, которое нужно улавливать, подобно импульсу: крылья, напоминающие распростертые руки, символизируют благополучие земли^А. Этот образ противоположен рукам, которые становятся крыльями и уносят нас на небо.

^А Крылья, распростертые над землей, — символ Гермеса—Меркурия и позднеегипетского Феникса. Их синкретический культ — в древнеримской религии.

70

XI

На примере «мифологически перегруженного» *лебедя* Пьера Луи можно понять точный смысл термина «*комплекс культуры*». Чаще всего комплекс культуры черпает свои образы из культуры школьной, т.е. традиционной. Нам кажется, что Пьер Луи не обладает терпением такого эрудита, как Паулюс Кассель¹, который собрал из многочисленных литератур мифы и сказки и понял меру единства многообразия символа Лебедя. Что же касается Пьера Луи, то для написания своей новеллы он обратился к школярской мифологии. И прочесть ее могут только «прошедшие *школьную* инициацию» в области мифов. Но даже если такой читатель окажется удовлетворенным, удовлетворенность его будет не без примесей. Он не сможет сказать, что ему понравилось: сущность или форма; что он нанизывает: образы или страсти. Зачастую символы сочетают, не придавая должного значения их эволюции. Тот, кто говорит о Леде, должен сказать еще о лебедь и о яйце. В одном рассказе объединены две мифологические истории, без какого бы то ни было проникновения в мифологическую суть символа яйца. В новелле Пьера Луи к Леде приходит мысль «сварить яйцо в горячей золе; она видела, как это делают сатиры^А». Здесь, к тому же, видно, что комплексы культуры зачастую отрываются от глубоких и искренних комплексов^В. Они, скорее, предстают синонимами плохо понятой традиции или, что несколько не меняет дела, традиции наивно рационализированной. Классическая эрудиция, как прекрасно показала г-жа Мари Делькур², навязывает мифам такие рациональные и утилитарные связи, которых те даже не предполагают.

Психоанализ любого комплекса культуры всегда требует отделять сведения от *ощущений*, подобно тому, как анализ

¹ См.: Cassel P. Der Schwan in Sage und Leben. Berlin, 1872.

^А Сатиры — низшие лесные божеества, спутники Диониса.

^В Имеется в виду миф о рождении близнецов Кастора и Поллукса из яйца Леды. Пьер Луи в своем рассказе, по мнению Башляра, использовал его неумело.

² Delcourt M. Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique 1938

71

любого символа требует отделять зримое от желаемого. Для этого надо задавать себе вопрос, в достаточной ли мере древний символ одушевлен символической выразительностью; надо давать оценку эстетическим мутациям, которые иногда воскрешают древние образы.

Так, комплексы культуры под пером подлинных поэтов могут заставить читателя забыть об их условности. И тогда они зачастую придают устойчивость парадоксальным образам. Такова, например, фигура «*Леды без лебедя*»^А у Габриэля д'Аннунцио. Вот «отправной» образ (р. 51): «Теперь Леда без лебедя была здесь, настолько гладкая, что на ее ладонях даже не было линий, и воистину выточенная водами Еврота^В». Лебедь вообще похож на красавицу, омытую водами, «отшлифованную» их течением. Долгое время считали, что он послужил прообразом лодки, что профиль его оптимален для челна. Паруса же воспроизводят редкое зрелище крыльев, поднятых во

время бриза.

Но эта чистота и простота линий, которые кажутся главным основанием для метафоры д'Аннунцио, — плоды чересчур формального воображения. И все же, поскольку образ лебедя предстает воображению в виде формы, вода тоже вот-вот забьет ключом; все, что окружает лебедя, скоро уступит натиску материального воображения воды. Давайте проследим, по каким направлениям движется неистовство метаморфоз^С, одушевляющее поэзию Габриэля д'Аннунцио. Женщина появляется не среди морской глади. Появляется она в окружении своих белых борзых. Однако женщина до того прекрасна и желанна, что смешанный символ Леды и лебедя возникает на самой земле (р. 58): «Древний ритм метаморфозы все еще бродит по миру». Миг — и вода забьет ключом повсюду, и в Леде, и вокруг нее. «Казалось, что юная женщина заново родилась, еще раз была сотворена на лоне молодой природы; казалось, в ней живет какой-то источник, непрерывно kloчочуший за зеркальной гладью ее очей. Она была своим собственным источником, его

^А Новелла «Леда без лебедя» (1913) Габриэля д'Аннунцио (1863—1938) написана ритмической прозой.

^В **Еврот** — главная река в Лаконии.

^С В подтексте — «Метаморфозы» Овидия.

72

рекой и берегом, тенью платана, шорохом камыша, бархатом мха; со всех сторон ее обступали огромные бескрылые птицы; и, конечно же, протянув руку к одной из них и схватив ее за покрытую перьями шею, она в точности повторила жест дочери Фестия»^А. Как лучше описать имманентность *воображаемой воды*? Собаки, женщина — под итальянским небом, на итальянской земле — вот данность. А тем временем за образом *лебедя*, отсутствующего, неприметного, виртуального, неназванного, проступает *вода Леды без лебедя*, она заполняет всю сцену, омывает персонажей, вопреки всему рассказывает о собственной легендарной жизни. Если содержание этого отрывка объяснить как простую «ассоциацию идей», сопряженную с некоей «ассоциацией образов», то это будет неверно. Речь тут идет о непосредственном порыве, о порождении глубоко однородных образов, поскольку они причастны стихийной реальности материального воображения.

XII

Образы, столь же вездесущие, как образ лебедя, подвержены разрастанию. Подобно тому, как мы говорили о космическом нарциссизме, в некоторых произведениях можно распознать и космического лебедя. Как сказал об этом Пьер Реверди^В: «Вселенская драма и драма человеческая склонны к взаимному выравниванию»¹. Грандиозное желание считает себя вселенским.

На тему Лебедя, отраженного водами, можно найти пример сублимации^С через разрастание образа в юношеском произведении Альбера Тибодэ^Д «Красный Лебедь». Это *драматический миф*, окультуренный солярный миф (р. 175): «В глубине сумеречного горизонта красный Лебедь бросает вечный вызов... Он — царь пространств, и море, как рабыня, у

^А Фестий — царь Этолии, отец Леды.

^В **Реверди, Пьер** (1889—1960) — франц. поэт; с 1925 г. — добровольный затворник. В его творчестве часты герметические образы и мотивы.

¹ *Reverdy P.* «Le gant de crin», р. 41.

^С **Sublimation** — и «сублимация», и «возвеличивание», «восхваление».

^Д **Тибодэ, Альбер** (1874—1936) — наиболее авторитетный литературный критик во Франции в период между двумя мировыми войнами. По философским взглядам — бергсоаниец.

73

подножия его светлого трона. И все же он сотворен из лжи, как я из плоти...» Так говорит воин, а женщина отвечает (р. 176): «Как часто красный Лебедь медленно скользил в самом центре розово-перламутрового ореола, и тень его натягивала на предметы длинную пелену тишины... отражения же его падали на море, словно легкие прикосновения поцелуев». Несмотря на то что один символ переживают два героя, образы эти взаимосвязаны. Автор считает, что его образы напоминают о военном могуществе. В сущности же, в них преобладают сексуальные мотивы: красный Лебедь — это женщина, покорная и уступающая силе. Значит, миф, построенный Тибодэ, — хороший пример *дисимволизма*: символизма прямо выраженных образов и символизма их сексуальной значимости. Когда с должной интенсивностью переживаешь этот дисимволизм, возникает впечатление, что зрение собирает образы, как сердце — желания. Чувствительное воображение поддерживает воображение форм. Когда же символизм черпает свою выразительность из сердца, насколько грандиознее становятся видения! И кажется, что видения *мыслят*. В таких произведениях, как «Красный Лебедь», за созерцанием ощущается медитация. Поэтому метафоры становятся

обобщенными. Поэтому они заполняют все небо.

К.Г. Юнг приводит и другие многочисленные доводы, позволяющие нам понять, почему в космическом плане *лебедь* — это одновременно и символ света над водами, и гимн смерти¹. Поистине он — герой мифа об умирающем солнце. Немецкое слово *Schwan*^A происходит от корня *Swen*^B, так же, как *Sonne*^C: солнце и жизненная энергия. На другой странице (р. 156) Юнг цитирует поэму, в которой смерть поющего лебедя описывается как *исчезновение в пучине вод*:

Над прудом поет лебедь, Скользя то вдоль, то поперек,

¹ См.: *Jung CG. Métamorphoses et symboles de la Libido*, p. 331.

^A *Schwan* — «лебедь» (нем.).

^B *swen* — «лебедь» и «солнце» (древневерхненемецкий).

^C *Sonne* — «солнце» (нем.).

74

Его песня становится все тише,

Он погружается и издает последний вздох.

Можно без труда найти и другие примеры, когда метафора лебедя поднимается до космического уровня. Образ этот может пробуждать не только солнце, но и луна. Именно таков образ луны у Жан-Поля: «Луна, этот небесный белый лебедь, несла свое белое оперение Везувия к вершине небосвода...»¹ А вот для Жюль Лафорга^A, наоборот: лебедь — «заместитель» луны в дневное время².

В «Легендарных моралите» Лафорг также писал: (р. 115): «Лебедь простирает крылья и, взмывая прямо вверх с величественным и необычным трепетом, мчит на всех парусах и вскоре совсем исчезает за луною.

О какой возвышенный способ сжигать корабли! Благородный жених».

Все эти образы — столь разнородные, столь малообъяснимые посредством реалистических теорий метафоры, объединяются лишь одним подлинным единством: поэзией отражений, одной из фундаментальнейших тем поэзии вод.

¹ *Jean-Paul. Titan. T. II*, p. 129.

^A **Лафорг, Жюль** (1860—1887) — франц. поэт. Для его творчества характерны мотивы «сплина», божьего дендизма, болезненной иронии. Один из основоположников верлибра.

² См.: *Laforgue J. Lettres // Nouvelle Revue Française*, mars 1941, p. 432.

Глава 2. Воды глубокие, спящие и мертвые

«Тяжелая вода» в поэтических грезах Эдгара По

Чтобы понять картину, надо разгадать живописца.

Нищие Ф. Шопенгауэр

I

Психологу, изучающему дар столь изменчивый, подвижный, разнообразный, как дар воображения, огромную пользу приносит встреча с поэтом, с гением, одаренным наиболее редким из всех единств, *единством воображения*. Эдгар По — именно такой поэт, такой гений. У него единство воображения порою бывает замаскировано интеллектуальными построениями, любовью к логическим умозаключениям, притязаниями на математичность мысли. Иногда юмор на потребу англосаксонским читателям журналов, в которых ему приходилось печататься, заглушает и скрывает глубинную тональность его творческих грез. Но стоит лишь поэзии вступить в свои права, проникнуться свободой и жизнью, как и воображение Эдгара По вновь обретает свое необычайное единство. Г-жа Мари Бонапарт, проведя тщательный и глубокий анализ стихов и рассказов Эдгара По, обнаружила, что в этом единстве доминируют психологические основания. Она доказала, что это единство воображения коренится в вер-

76

ности немеркнущим воспоминаниям. Трудно себе представить исследование более глубокое, чем это. одержавшее триумфальную победу над всеми анамнезами^A, проникшее по ту сторону логической и рациональной психологии. Поэтому мы будем постоянно пользоваться психологическими уроками, собранными в книге г-жи Бонапарт.

Однако мы полагаем, что наряду с этим бессознательным единством мы можем отметить в творчестве Эдгара По еще и единство выразительных средств, и речевую тональность, придающую его произведениям своеобразную *гениальную монотонность*. Великие произведения всегда обладают этим двояко толкуемым признаком: психология находит в нем некую тайну, литературная критика — первослово. Язык такого великого поэта, как Эдгар По, несомненно, богат, но в нем есть и иерархичность. Под тысячью его форм воображение скрывает какую-то привилегированную, активную субстанцию, определяющую единство и иерархичность выражения. Нам нетрудно доказать, что у По таким видом привилегированной материи является вода или, точнее говоря, ее конкретная разновидность *вода тяжелая*, более глубокая, вялая, сонная, чем все спящие, вялые и глубокие воды, какие только можно встретить в природе. *Вода* — в воображении Эдгара По — представляет собой некую превосходную степень, как бы субстанцию субстанции, порождающую субстанцию. Итак, поэзия и грезы Эдгара По в состоянии предоставить нам образцы для описания важнейшего элемента *поэтической Химии*, которая верит в возможность изучения образов путем определения атомного веса обращенной внутрь грезы, глубинной материи, соответствующей каждому образу.

II

Если мы не боимся показаться догматичными, то это потому, что располагаем решающей «уликой», которую сразу же и предьявляем: у Эдгара По судьба образов воды весьма точно следует судьбе основного видения, видения смер-

^A **Анамнез** (греч.) — беспмятство, забытьё.

77

ти. В сущности, г-жа Бонапарт более чем убедительно доказала, что образ, *доминирующий* в поэтике Эдгара По, есть образ умирающей матери. Все остальные возлюбленные, которых уносит смерть: Хелен, Фрэнсис, Вирджиния, воспроизводят этот архетип, воскрешают детское горе, наложившее отпечаток на всю жизнь бедного сироты. Человеческий удел, согласно По, есть смерть. Жизнь описывают через смерть. *Пейзаж* тоже — и мы продемонстрируем это — определен основным видением, в котором непрестанно является умирающая мать. И эта зависимость пейзажа от видения тем более поучительна, что она не соответствует ничему из реальной действительности. В действительности, Элизабет^A, мать Эдгара По, как и Хелен^B, его подруга, как и мачеха Фрэнсис^C, как и супруга Вирджиния^D, все умерли в своих постелях, своей смертью. Могилы их расположены в отдаленном уголке кладбища, обыкновенного американского кладбища, у которого нет ничего

общего с романтическим кладбищем Камальдунов, где покоится Лелия. Эдгар По не нашел тела своей возлюбленной в озерных камышах, как нашел он тело Лелии; и, между тем, вокруг умершей, для умершей оживает местность, просыпается, погружаясь в сон, устремляясь к вечному покою; для нее долина то углубляется, то погружается во мрак, становится бездонной, чтобы похоронить человеческое несчастье, стать родиной человеческой смерти. Наконец, именно материальная стихия принимает смерть во всей сокровенности, как некую сущность, как приглушенную жизнь, как воспоминание, до такой степени тотальное, что оно активно живет в подсознании, никогда не выходя за пределы грез.

Итак, всякая первоначально прозрачная вода для Эдгара По должна омрачаться, впитывая черные страдания. Всякая живая вода — это вода, которой суждено замедляться, тяжелесть. Всякая живая вода есть вода, готовая умереть.

^A Элизабет Арнольд Хопкинс По — умерла в 1811 г., когда поэту было два года.

^B Сара Хелен Уитмен.

^C Фрэнсис Аллан умерла в 1829 г.

^D Вирджиния Клемм умерла в 1847 г.

78

Ведь *в динамической поэзии* вещи — это не то, чем они являются, а то, чем они становятся. В образах они становятся тем же, чем и в наших грезах, в наших нескончаемых видениях. Созерцать воду означает течь (в смысле «миновать»), растворяться, умирать.

На первый взгляд в поэзии Эдгара По присутствует все многообразие вод, как правило, воспеваемых поэтами. В частности, в ней выделяются два типа воды: вода радости и вода муки. Но это не более чем воспоминания. Никогда тяжелой воде не стать легкой, никогда темной воде не проясниться. Всегда происходит лишь обратное. Повествование о воде — это человеческое повествование об умирающей воде, Грезы иногда рождаются у края чистых вод, вод с бесчисленными отражениями, вод, журчащих хрустальной^A музыкой. Заканчиваются они в глубине воды печальной и темной, в лоне воды, иногда доносящей странный и погребальный шепот. Так, грезы у кромки вод, обретая своих мертвецов, умирают, подобно утонувшим мирам.

III

Теперь мы подробно изучим жизнь одной из воображаемых вод, субстанции, весьма персонализированной могуществом материального воображения: мы увидим, что вода собирает схемы жизни, притягиваемой смертью, жизни, которая хочет умереть. Точнее говоря, вода является материалом для символа особого вида жизни, притягиваемой особым видом смерти.

Сначала, в качестве отправной точки, продемонстрируем любовь Эдгара По *к воде как стихии*, к воображаемой воде, в которой осуществляется идеал творческой грезы, ибо в ней есть то, что можно назвать *абсолютом отражения*. В сущности, когда читаешь некоторые поэмы или рассказы, кажется, что отражение реальнее самой реальности, поскольку оно чище подлинного мира. Подобно тому, как жизнь есть сон во сне, так и мир — отражение внутри отражения; мир есть *абсолютный образ*. Обездвиживая образ

^A **Musique cristalline** можно понимать и как «прозрачная музыка».

79

неба, озеро творит другое небо в своих глубинах. Вода в своей юной прозрачности — это перевернутое небо, на котором звезды начинают жить новой жизнью. И По, предаваясь созерцанию у кромки вод, создает странный двойной образ звезды-острова (star-isle), текучей звезды, пленницы озера, звезды, которой суждено стать небесным островом. Уснувшей вечным сном любимой Эдгар По шепчет:

Away, then, my dearest,
O! hie thee away.
To lone lake that smiles
In its dream of deep rest,
At its many star-isles
That enjewel its breast.
Служанка, не надо!
Оставь свой напев.
Для озера, сонно
Поющего в лад,
Для звезд, миллионы
Которых не спят.

(пер. В. Топорова)

Где же реальность: в небесах или в глубине вод? Бесконечное в наших видениях одинаково глубоко и на небосводе, и в пучине волн. Таким двойным образом, как остров-звезда, в психологии воображения никогда не придавалось особого значения. Они представляют собой «стыки»^A грез, которые благодаря этому меняют регистр и свою материальную структуру. Здесь, на стыке, вода вбирает в себя небо. Эта греза сообщает воде ощущение самой дальней из всех — небесной — родины.

В рассказах конструкция *абсолютного отражения* еще более поучительна, поскольку рассказы часто оставляют за собой право на правдоподобие, логичность, реалистичность. На канале, ведущем в зону Арнгейма: «Судно казалось уз-

^A Под «стыками» (франц. — *charnières*) имеются в виду места, где сходятся грезы разных стихий.

80

ником заколдованного круга, образованного стенами из листвы, непроходимыми и непроницаемыми, с потолком из заморского атласа, и без нижней плоскости, — киль удивительно симметрично вибрировал над килем какой-то фантастической лодки, которая, перевернувшись вверх дном, плыла, повторяя каждое движение подлинной лодки, словно для того, чтобы ее поддерживать»¹. Так вода посредством своих отражений удваивает мир и его предметы. Удваивает она и грезовидца, не создавая бессмысленный образ, а вовлекая его в новое онирическое переживание.

По существу, невнимательный читатель увидит здесь разве что банальный образ, подобный тысячам других. Это произойдет потому, что он не сможет сполна насладиться восхитительной *оптичностью* его отражений. И потому, что ему не суждено пережить воображаемой роли этой естественной живописи, странной акварели, увлажняющей самые яркие тона. Как же такому читателю следовать за рассказчиком, за его трудом по материализации фантастического? Как сможет он очутиться в призрачной лодке, которая внезапно заскользит — когда воображаемая перевернутость наконец осуществится под лодкой реальной? Читатель-реалист не захочет принять игру отражений как приглашение к онирическим видениям: как ощутить ему динамичность грезы и изумительные впечатления? Если бы читателю удалось проникнуть во все образы поэта, отвлечься от своего реализма, то он в конце концов физически ощутил бы приглашение к путешествию, его бы тоже вскоре «обволокло изысканное ощущение странности. Идея природы еще существовала, но уже в искаженном виде, и продолжая претерпевать какие-то любопытные изменения: это были таинственная и торжественная симметрия, волнующая монотонность, волшебные исправления ее новых творений. Не было видно ни одной сухой ветки, ни засохшего листочка, ни случайного камушка, ни комочка чернозема. Хрустальное зеркало вод скользило над гладко отполированным гранитом или над мхом без единого пятнышка, а

¹ *Poe E. Histoires grotesques et sérieuses. Trad. Baudelaire, p. 280.*

81

резкость линий сразу озадачивала и восхищала глаз» (р. 282). Итак, отраженный образ подвергается здесь систематической идеализации: мираж исправляет реальность; он сглаживает ее несовершенства и устраняет ее недостатки. Вода придает некую платоническую^A торжественность миру, сотворенному таким образом. Она придает ему еще и *личностный* характер, напоминающий нечто шопенгауэрианское^B: в таком чистом зеркале мир — мое представление. Постепенно я сам начинаю ощущать себя творцом того, что рассматриваю в одиночестве, что вижу со своей точки зрения. В «Острове Фей» Эдгар По знает цену уединенному созерцанию отражений: «Интерес, с которым... я созерцал *небо* во многих чистых озерах, значительно возрастал при мысли о том... что я предаюсь созерцанию в одиночестве»¹. Чистое и уединенное видение — вот двойной дар отражающих вод. Тик в «Странствиях Франца Штернвальда»^C в том же смысле говорит о значении одиночества.

Если продолжать путешествие в зону Арнгейма по реке с бесчисленными изгибами, то ощутишь новое впечатление визуальной свободы. Это произойдет, когда попадешь в центральный бассейн, в котором дуальность отражения и реальности придут в состояние полного взаимного равновесия. Мы полагаем, что здесь интересен пример использования в литературе той самой обратимости, которую Эухенио д'Орс требует запретить в живописи: «Этот бассейн был очень глубокий, но вода в нем была настолько прозрачна, что дно, казалось, сложенное из плотно пригнанных округлых камешков известняка, стало ясно виднеться проблесками — т.е. всякий раз, когда взор проникал туда и *не видел* на самом дне опрокинутого неба и многократно отраженных холмов в цвету» (там же, р. 283).

Повторим, что существуют два способа чтения подобных

^A Имеется в виду, что вода как бы становится идеей самой себя.

^A Имеется в виду, что вода становится «майей», нереальной материей, насылающей миражи.

¹ Poe E. Nouvelles histoires extraordinaires. Trad. Baudelaire, p. 278.

^C «Странствия Франца Штернбальда» (1798) — роман Людвига Тика (1773—1853) — немецкого романиста и новеллиста, автора сказок, популяризатора «практической» философии.

82

текстов: можно читать их, испытывая позитивные переживания, в «позитивистском» духе, пытаясь воскресить в памяти среди пейзажей, с которыми нас познакомила жизнь, место, где мы сможем жить и мыслить, подобно рассказчику. Если пользоваться этим принципом чтения, то данный текст покажется столь убогим, что прочесть его до конца можно будет лишь с изрядным трудом. Но такого рода страницы можно читать и по-иному: стараясь вчувствоваться в творческую грезу, проникнуть в самое онирическое ядро литературного творчества, подсознательно соприкасаясь с творческой волей поэта. И тогда эти описания, воспринимаемые в их *субъективной функции*, освобожденные от статистического реализма, дадут нам иное видение мира, или точнее, видение иного мира. Воспользовавшись уроками Эдгара По, мы заметили, что материализующее видение — греза, которая грезит о материи, — находится по ту сторону грезы о формах. Короче говоря, мы понимаем, что *материя есть бессознательное формы*. Вся вода в своей массе, а не одна лишь ее поверхность, настойчиво шлет нам послание о своих отражениях. Только материя в состоянии «заряжаться» впечатлениями и сложными ощущениями. Она представляет собой «чувствительное имущество»^A. И По совершенно искренен, когда говорит нам, что при таком созерцании «наблюдатель получает впечатления изобилия, тепла, цвета, спокойствия, монотонности, нежности, тонкости, элегантности, сладострастия и какой-то чудесной проникнутости культурой» (там же, p. 283).

При таком созерцании вглубь и сам его предмет начинает осознавать свою сокровенность. И все же созерцание — это не непосредственное вчувствование (Einfühlung), не безудержное слияние. Это, скорее, точка зрения, углубляющая мир и нас самих. Она позволяет нам, глядя на мир, держаться от него на расстоянии. У кромки глубоких вод ты выбираешь, на что смотреть; ты можешь смотреть по своей прихоти в неподвижные глубины или на течение, на берег или в бесконечность; у тебя есть право смотреть и право не смотреть; ты имеешь право жить у лодочника или

^A «Чувствительное имущество» — каламбур по типу «движимого», «недвижимого» и прочего имущества.

83

с «новым племенем трудолюбивых фей, наделенных совершенным вкусом, прекрасных и кропотливых в работе». Фея вод, хранительница миража, держит на ладони всех птиц небесных. В лужице содержится вся вселенная. В одном мгновении грезы присутствует вся душа.

После такого онирического путешествия, по прибытии в самый центр области Арнгейма, мы увидим *Внутренний замок*, сооруженный четырьмя архитекторами созидательных сновидений, четырьмя великими магистрами основных онирических стихий: «Он как бы чудесным образом подвешен в воздухе — под ярко-красным солнцем искрятся окна в эркерах, сторожевые вышки, минареты и башенки, — он кажется фантастическим творением объединившихся между собой сильфов, фей, гениев и гномов». Медленное вступление, во славу воздушных конструкций воды, с достаточной определенностью говорит о том, что вода — вид материи, в котором Природа строит замки грез из волнующих отражений.

Иногда постройка, состоящая из отражений, бывает менее грандиозной: в таких случаях воля к ее сооружению изумляет еще больше. Так, небольшое озеро из «Хижины Лэндора» отражало «все предметы, возвышавшиеся над ним с такой четкостью, что поистине трудно было определить точку, где кончался настоящий берег и начинался отраженный»¹. Форель, и другие рыбы, которыми этот пруд буквально кишел, выглядела словно настоящая летучая рыба. Почти невозможно было представить себе, что она висит в воздухе». Так вода становится как бы родиной всех существ; она наполняет небо своими рыбами. От симбиоза образов возникают глубоководные птицы и рыбы небесной тверди. Инверсия, участвовавшая в создании застывшего «двустихийного» понятия «*острова-звезды*», создает здесь живое «двустихийное» понятие «*птицы-рыбы*». Если построить в воображении эту двойную идею, сразу ощутишь восхитительную амбивалентность, которой внезапно проникается этот обычно бедный образ. Воспользуемся каким-нибудь частным случаем *обратимости* грандиозных водных кар-

¹ Те же образы повторяются и в «Острове фей» (L'Ile des fées, p. 279).

84

тин. Если поразмыслить об этих играх, порождающих неожиданные образы, станет понятно, что воображению всегда нужна диалектика. Для достаточно дуализированного воображения *идеи* не

являются центрами образов, нагромождающихся друг на друга по принципу сходства; идеи — это точки пересечений образов, пересечений под прямым углом перекраивающих материю, решительных. После пересечения образов идея приобретает еще одно свойство: так. рыба и летает, и плавает.

Фантастический образ летающей рыбы в его хаотической форме мы уже анализировали на примере «Песен Мальдорора»¹; у Эдгара По он зарождается отнюдь не в кошмаре. Это дар нежнейшего и медлительнейшего из видений. *Летучая форель*, с естественностью привычной грезы, предстает в повествовании, лишенном драматизма, в рассказе без тайны. Да разве под заглавием «Хижина Лэндора» действительно скрывается повествование, да разве это можно назвать рассказом? Этот пример прекрасно продемонстрирует нам, как греза выходит из макрокосма, оставаясь в микрокосме; как преданно созерцаемая материя сама порождает грезы.

Многие другие поэты тоже ощутили метафорическое богатство созерцаемой воды *одновременно* и в отражениях, и в глубинах. Например, в «Прелюдии» Вордсворта читаем: «Тот, кто наклоняется через борт медлительной лодки, над лоном тихой воды, наслаждаясь тем, что открывается его взору в глубине вод, видит много прекрасного — травы, рыб, цветы, гроты, валун, корни деревьев, — а воображает еще больше»². Он воображает, что видит больше, потому, что все эти отражения и предметы, находящиеся в глубинах, наводят его на путь создания образов, потому что из

¹ Ср. *Bachelard G. L'Élixir d'Azur*. Éd. José Corti, p. 64.

^A **Лотреамон**, граф (наст. имя Изидор Дюкасс) (1846—1870) — франц. поэт. Его «Песни Мальдорора» (1870) переполнены инвективами в адрес Бога — за то, что Он создал человека, — и человека за то, что в нем нет ничего, кроме зла. «Большой гений» и основоположник «новой риторики». В 1939 г. Башляр написал о нем книгу. Здесь упоминается в связи с тем, что его «Песни Мальдорора» изобилуют образами фантастических животных.

² *Wordsworth W. Prelude*. Trad. E. Legouis IV, p. 256-273.

85

сочетания небес и глубоких вод рождаются метафоры, одновременно и точные, и безграничные. Вордсворт продолжает: «Но скоро он оказывается в недоумении и уже не всегда может отделить тень от субстанции, отличить скалы от неба, горы от облаков, предметы, отраженные в глубинах прозрачных потоков, от существ, которые в них обитают и имеют свое подлинное жилище. То его пронизывает отражение собственного образа, то — солнечный луч, то волны, докатившиеся неизвестно откуда, — препятствия, только увеличивающие сладость его занятия». Можно ли лучше выразить то, что вода *скрецивает* образы? Можно ли лучше донести до читателя ее метафорическое могущество? Вордсворт развернул этот длинный ряд образов еще и для того, чтобы подвести нас к психологической метафоре, которая представляется нам фундаментальной метафорой *глубины*. «Вот так, — говорит он, — с той же неуверенностью я долго плакат, склоняюсь над поверхностью быстротекущего времени». И действительно, можно ли вообще описать прошлое, не прибегая к образам глубины? И можно ли представить себе образ *сплошной глубины*, не предаваясь медитациям у кромки глубоких вод? Прошлое наших душ и есть такая глубокая вода.

И потом, как только разглядишь все отражения, внезапно начинаешь смотреть на саму воду; и тогда кажется, что ты застал ее в процессе созидания красоты; замечаешь, что она прекрасна во всей своей объемности, прекрасна какой-то внутренней и притом — активной красотой. Своеобразный волнометрический^A нарциссизм пронизывает саму материю. И тогда, напрягая все грезовидческие силы, можно прочесть метерлинковский диалог Паломиды и Алладины:

Голубая вода «полна недвижных и странных цветов... Видела ли ты самый большой, распустившийся под остальными? Можно подумать, он живет ритмичной жизнью... А вода... Разве это действительно вода?... кажется, будто она прекраснее, чище и голубее, чем земная вода...

— Я не смею больше глядеть на нее».

И душа — такой же величественный вид материи! И на нее глядеть не смеют.

^A **Волнометрический** (лат.) — объемный, имеющий три измерения.

86

IV

Итак, мы рассмотрели первоначальную форму, в которую вылилось воображение воды в поэтике Эдгара По. Форма соответствует видению чистоты и прозрачности, грезе, исполненной ясностью и блаженной красочности. Греза эта в творчестве и жизни несчастного писателя быстротечна и эфемерна.

Теперь мы рассмотрим *судьбу воды* в поэтике Эдгара По. Мы увидим, что эта судьба углубляет материю, увеличивает ее субстанциальность, ибо она заряжает ее человеческим горем. Мы увидим,

как свойства поверхности противостоят свойствам объема, который представляет собой — изумительная формула! — «важное соображение в глазах Всевышнего» («Остров Фей»). Вода темнеет. И поэтому физически впитывает тени.

Так оставим же залитые солнцем озера и посмотрим, как их внезапно начинают будоражить тени. Вблизи Острова Фей одна сторона панорамы остается ясной. С этой стороны водную поверхность ярко освещает «сияющий водопад из золота и пурпура, извергаемый фонтанами в западной части неба» (р. 278). «Другая сторона, сторона острова, погрузилась в чернейшую тень». Но тень эта возникла не просто из-за того, что занавес деревьев скрывает небо; она реальнее, она материально *овеществлена* материальным воображением. «Тень от деревьев грузно падала на воду и, казалось, погружалась туда, пронизывая мраком глубины этой стихии» (р. 280).

С этого момента поэзия форм и красок уступает место поэзии материи; начинается греза о субстанциях; а материальная интимность «вгрызается» в стихию, чтобы получить материальные подтверждения доверительных сообщений сновидца. Ведь ночь — такая же субстанция, как и вода. Ночная субстанция вот-вот начнет в самых своих глубинах смешиваться с текущей субстанцией. Мир воздуха вот-вот *отдаст* свои тени ручью.

Глагол «*отдавать*» следует воспринимать здесь в чисто конкретном смысле, как и все, что выражается в грезах. Не следует довольствоваться тем его значением, которое прояв-

87

ляется, когда говорят о густолиственном дереве, отдающем свою тень летним днем, охраняя послеобеденную дрему спящего. В грезах Эдгара По для сновидца, наделенного живым восприятием, верного, как и Эдгар По, ясновидению грезы, одна из функций растений состоит в производстве тени, подобно тому, как каракатица «производит» чернила. Должно быть, в каждый час своей жизни лес помогает ночи окрашивать мир в черный цвет. Каждый день дерево «производит» и отбрасывает тень, подобно тому как каждый год оно «производит» и «отбрасывает» листву. «Я представил себе, что каждая тень по мере того, как солнце опускается все ниже, нехотя отделяется от ствола, давшего ей жизнь, и поглощается ручьем, между тем как деревья каждое мгновение порождают другие тени, занимающие место своих почивших предков» (р. 280). Пока тени держатся за дерево, они еще живут: они умирают, покидая его; они покидают его, умирая и хороня себя в воде, словно исчезая в чернейшей смерти.

Так показать ежедневно рождающиеся тени, являющиеся частью самого поэта, — разве не означает это подружиться со Смертью? Смерть в этом случае предстает как долгая и горестная история; это не просто драма рокового часа, а «вид меланхолического угасания». А грезовидец у ручья думает о существах, «постепенно возвращающих Господу свое существование, медленно исчерпывая собственную субстанцию, от рождения до смерти, подобно этим деревьям, что одно за другим отдают свои тени. И вот — что изможденное дерево для воды, пьющей его тень и чернеющей от добычи, которую она поглощает, то и жизнь Феи для уносящей ее смерти».

Следует в двух словах отметить эту новую *инверсию*, придающую материальной стихии человечность поступков, Вода — теперь уже не субстанция, которую пьют; это субстанция, которая пьет; как некий черный сироп, она *поглощает* тень. И это — совсем не исключительный образ. Его весьма нетрудно найти в фантазиях, связанных с жаждой. Он может придавать поэтической выразительности необычайную силу, что свидетельствует о его подсознательной

88

глубине. Так, Поль Клодель восклицает: «Господи... Пожалей эти воды во мне, ибо они умирают от жажды!»¹

Представив себе поглощение теней во всей силе этого выражения, мысленно увидев в поэмах Эдгара По асфальтовую реку, «the naphthaline river» («К Энни»), а, кроме того, («Улалюм») еще и реку из вулканического шлака с серными потоками и шафрановую реку, мы не посчитаем их уродливыми космическими аномалиями. И точно так же мы не должны принимать их за школьные образы, более или менее видоизмененные адскими реками. В этих образах нет ни малейшего следа несложных комплексов культуры. Происхождением своим они обязаны миру архетипов. Они подчиняются самому принципу материальной грезы. Их воды выполняют важную психологическую функцию: впитывают в себя тени, служат ежедневной могилой для всего, что каждый день в нас умирает.

Значит, вода — это приглашение к смерти; к особенной смерти, после которой мы вновь обретаем пристанище в материальной стихии. Мы сможем лучше это понять, поразмыслив в следующей главе над *комплексом Офелии*. Уже сейчас мы должны обратить внимание на своеобразный непрерывный соблазн, приведший Эдгара По к своего рода *перманентному самоубийству*, как бы к запою смертью.

Для него каждый час раздумий подобен живой слезе, собирающейся воссоединиться с водой скорби; из природных часов время падает по капле; мир, одушевляемый временем, есть плачущая меланхолия.

Ежедневно и ежемесячно нас убивает печаль; печаль — это тень, что падает в поток. Эдгар По следует за Феей в долгом путешествии вокруг ее островка. Сначала она стоит, выпрямившись во весь рост, «в необычайно хрупком челне и ведет его призрачным веслом. Пока на нее изливались прекрасные запоздалые лучи, казалось, в ее позе сквозит радость; но как только она вплыла в область тени, печаль исказила ее лик. Медленно и непрерывно скользя, она постепенно обогнула остров и снова вошла в светлую зону».

Claudé P. Les cinq grandes Odes, p. 65.

89

« — Оборот, совершаемый Феей, — продолжил я, все еще грезя, — это цикл, соответствующий быстротекущему году ее жизни. Она прошла свою зиму и свое лето. Она приблизилась к Смерти года; ибо я отчетливо видел, как в тот миг, когда она вошла во тьму, от нее отделилась тень и, будучи поглощенной темной водой, сделала ее черноту еще чернее».

И рассказчику, в час его грез, удастся проследить за всей жизнью Феи. Каждую зиму отделяется тень, падая «в жидкое эбеновое дерево»; ее поглощает мрак. С каждым годом горе отягощается, «все более темный призрак затопляется все более черной тенью». И когда придет конец, когда мрак проникнет в сердце и в душу, после того как нас покинут возлюбленные существа и все радостные солнца забудут землю, тогда река цвета эбенового дерева, раздуваемая от теней, тяжелая от скорби и мрачных угрызений совести, начнет медлительную и глухую жизнь. Теперь это *стихия*, помнящая о мертвых.

Сам того не зная, одной лишь силой гениальной грезы, Эдгар По обретает гераклитовскую интуицию, провидевшую смерть в становлении воды. Гераклит Эфесский представлял, что уже во сне душа, отделяясь от источников животворящего и вселенского огня, «мгновенно проявляет склонность превращаться во влагу». Это значит, что для Гераклита смерть есть сама вода. «Смерть для души — становится водою» (Гераклит, фраг. 68). Эдгар По, как нам кажется, понял надпись, выбитую на могильном памятнике:

Да соблаговолит Осирис^A поднести тебе свежей воды¹.

Здесь, в забытом царстве образов, мы постепенно пойдем, как образ смерти охватил всю душу Эдгара По. Мы полагаем, что таким образом дополняем тезис, выдвинутый г-жой Бонапарт. Как обнаружила г-жа Бонапарт, воспоминание об умирающей матери в творчестве Эдгара По находит свое гениальное проявление. Оно обладает не-

^A **Осирис** — египетский бог плодородия, умирающий и воскресающий каждый год.

¹ См. *Maspéro G. Études de Mythologie et d'Archéologie. 1, p. 336 sqq.*

90

обыкновенным могуществом ассимиляции и выразительности. А если столь разноплановые образы так крепко примыкают к одному-единственному бессознательному воспоминанию, то причина этому в том, что между ними уже имеется некая естественная сцепленность. Таков, по крайней мере, наш тезис. Эта сцепленность, само собой разумеется, не равнозначна логической связи. Она также не является непосредственно реальной. В реальной действительности невозможно увидеть, как тени деревьев уносятся потоками. Но *материальное воображение* придает обоснованность сцеплению образов и грез. Сколь бы значительной ни была ценность психологического исследования г-жи Бонапарт, все же бесполезно объяснить единство воображения и в плоскости самих образов, т.е. на уровне выразительных средств. Именно этой, более поверхностной психологии образов, неустанно повторяем мы, и посвящается данное наше исследование.

V

Обогащающийся тяжелеет. Эта вода так богата отражениями и тенями, что ее можно назвать *тяжелой водой*. Как раз такая вода характерна для метапоэтики Эдгара По. Она — самая тяжелая из всех возможных вод.

Приведем пример, в котором воображаемая вода обладает максимальной плотностью. Позаимствуем мы его из «Приключений Артура Гордона Пима из Нантакета». В повести этой, как известно, речь идет о путешествиях, о кораблекрушениях. Эта повесть перегружена техническими подробностями из области матросского быта. Рассказчик, страстный любитель и основательных, и не слишком основательных идей точных наук, на многих страницах утомительно нагромождает

разнообразные технические детали. Забота о точности такова, что потерпевшие кораблекрушение умирают от голода, однако скрупулезно отмечают по календарю всю историю своих бедствий. Когда я только еще приобщался к культуре, я не находил в этой повести ничего, кроме скуки; и хотя к двадцати годам я стал почитателем творчества Эдгара По, у меня все равно не хватало

91

духу дочитать до конца рассказ об этих бесконечных и монотонных приключениях. Когда же я понял всю важность переворотов, совершенных новейшими течениями в психологии, я вновь принялся за старое чтение, и прежде всего за казавшееся скучным читателю, чье восприятие деформировалось позитивистскими, «реалистическими», естественнонаучными книгами; я возобновил, в частности, и чтение «Гордона Пима», поместив на этот раз драму в подходящее место — туда, где нет ничего, кроме драм, — на границу между бессознательным и сознанием. И тут я понял, что приключение это, которое, судя по внешним признакам, происходит в двух океанах, на самом деле представляет собой приключение подсознания, разыгрывающееся в ночи души. И эта книга, которую читатель, руководствующийся риторической культурой, может посчитать убогой и незавершенной, открылась с противоположной стороны, как тотальная завершенность грезы, проникнутой необычайным единством. С этих пор я стал считать «Пима» одним из шедевров Эдгара По. На этом примере я особенно отчетливо понял важность *наиболее современных методов чтения*, которым помогает вся *совокупность* новейших психологических школ. Как только начинаешь читать литературное произведение, пользуясь новыми средствами анализа, проникаешься весьма разнообразными сублимациями^А, которые способствуют сопряжению отдаленнейших образов и обеспечивают свободный полет воображения по разным направлениям. Классическая литературная критика тормозит все виды этого полета. В своих притязаниях на инстинктивное психологическое знание, на врожденную психологическую интуицию, которой невозможно обучиться, она объясняет создание литературных произведений обветшалыми психологическими переживаниями, замусоленными и *закрытыми*. При этом она просто-напросто забывает о поэтической функции, чьей ролью и является придание новой формы миру, который существует поэтически лишь тогда, когда непрестанно воссоздается воображением.

^А **Сублимация** — термин психоанализа, означающий вытеснение подсознательных инстинктов таким образом, что их энергия передается идеям, возникающим в сознании, и направляется на создание социально значимых ценностей.

92

Но вот удивительная страница, на которой ни путешественник, ни географ, ни реалист не узнают земную воду. Остров, где есть эта необычайная вода, расположен, согласно данным рассказчика, «в 83° 20' южной широты и 43° 5' западной долготы». Вода эта служит питьем всем туземцам этого острова. Герои отправляются узнать, утоляет ли она жажду, может ли она, подобно воде из великой поэмы об Аннабел Ли, «утолить любую жажду».

«Из-за внешнего вида этой воды, — сообщается в повествовании, — попробовать ее мы отказались, предположив, что она испорчена; и лишь спустя немного времени нам стало понятно, что внешне все реки и ручьи всего этого архипелага выглядят именно так. Я буквально не знаю, с чего начать, дабы дать ясное представление о природе этой жидкости; а описывать ее я не могу, не впадая в многословие. Несмотря на то что эта вода стремительно стекала со всех склонов, подобно любой обыкновенной воде, — все же, за исключением мест крутого ее падения и водопадов, она нигде не производила внешнего впечатления привычной *прозрачности*. И, тем не менее, должен сказать, что она была столь же прозрачной, как и всякая из существующих на земле известковых вод, а если чем-то от них и отличалась, то разве что по внешнему впечатлению. На первый взгляд, и в особенности там, где наклон не слишком ощущался, она слегка напоминала по консистенции густой раствор гуммиарабика в самой обыкновенной воде. Но это было лишь наименее примечательным из ее необычайных свойств. Бесцветной она не была; и ей невозможно было приписать какой бы то ни было однородный цвет, все время струясь, она являла взору все оттенки пурпура, а также непрерывно меняющиеся переливы и отблески шелка... Набирая полные тазы этой воды и давая ей отстояться и принять горизонтальный уровень, мы замечали, что вся масса этой жидкости состояла из определенного количества ярко выраженных прожилок, каждая из которых была окрашена в свой цвет; что прожилки эти не перемешивались между собою; и что связь между частицами этих прожилок была абсолютной, а между соседними прожилками — не абсолютной. Когда внутри бороздок вонзали острие

93

ножа, вода над острием мгновенно закрывалась, как бы затягивая рану; когда же нож убирали, все следы, оставленные лезвием, немедленно исчезали. Но если лезвием тщательно разрубались две

прожилки, то происходило полное их разделение, и силы сцепления сразу выправить его не могли. Феномены, связанные с этой водой, определенно образовали первый круг той длинной цепи явных чудес, которым, в конце концов, суждено было окружить меня»¹.

Г-жа Мари Бонапарт не преминула процитировать эти две необычайные страницы. Она приводит их в своей книге, уже разрешив проблему доминантных фантазмов, направлявших рассказчика. И без обиняков добавляет: «В этой воде нетрудно распознать кровь. Идея жил выражена тут совершенно недвусмысленно, а что касается земли, "которая существенно отличалась от всех, на которых до сих пор побывали цивилизованные люди" и где все, что ни заметили герои, является "незнакомым", то она, как раз наоборот, прекрасно знакома каждому: это тело, чья кровь, еще до молока, в положенное время кормит нас, тело нашей матери, служащее нам приютом в течение девяти месяцев. Скажут, что наши интерпретации монотонны и непрестанно возвращаются в одну точку. Но в этом виноваты не мы, а человеческое подсознание, черпающее из собственной предыстории вечные темы, поверх которых оно впоследствии вышивает тысячи разнообразных узоров. И тогда что же удивительного в том, что под арабесками этих вариаций всегда всплывают одни и те же темы?»²

Мы посчитали крайне важным процитировать это психоаналитическое толкование во всех подробностях. Оно превосходно иллюстрирует *органический материализм*, столь активный в бессознательном, как мы уже отмечали во Введении. У читателя, изучившего страницу за страницей превосходное исследование г-жи Бонапарт, не возникает сомнений в том, что кровохарканье, унесшее жизни сначала матери, а затем всех женщин, преданно любимых Эдгаром По, наложило отпечаток на развитие подсознания по-

¹ Poe E. *Adventures d'Arthur Gordon Pym*. Trad. Baudelaire, p. 210—211.

² *Bonaparte M.* Edgar Poe, p. 418.

94

эта. Сам По написал: «И это слово — кровь — это верховное слово, это слово, царствующее над остальными, — всегда столь полное тайны, страдания и ужаса, — показалось мне тогда в три раза более значительным! О как же этот неотчетливый слог (blood), — отделенный от ряда предшествующих слов, определявших его и делавших ясным его значение, — упал, весомый и леденящий, среди глубокого мрака моей темницы, в самые отдаленные уголки моей души!» («Пим», р. 47). И объясняется это тем, что для таким образом настроенной психики все в природе, что течет тяжело, болезненно, таинственно, подобно проклятой крови, несущей с собою смерть. Когда оценивают свойства неизвестной жидкости, устанавливают некое родство между ней и жидкостью органической. Значит, существует своего рода поэтика крови. Это поэтика драмы и боли, ибо кровь никогда не бывает счастливой.

Тем временем остается место и для поэтики *доблестной крови*. Поль Клодель одушевляет эту поэтику *живой крови*, столь отличающуюся от поэзии Эдгара По. Приведем пример, в котором кровь — это как бы вид живой воды: «Любая вода нам желанна; и, конечно, больше воды голубого и девственного моря вызывает к тому, что есть у нас между плотью и душою, эта наша человеческая вода, заряженная доблестью и духом, горячая темная кровь»¹.

Вместе с Гордоном Пимом мы, видимо, далеко ушли от интимной жизни^A: приключениям хочется быть географическими. Но рассказчик, начинающий с описательного повествования, по необходимости окружает его аурой остранения. Значит, ему нужен вымысел; значит, ему нужно черпать образы из собственного подсознания. Так почему же воду, эту универсальную жидкость, тоже не наделить каким-нибудь необычайным свойством? Значит, найденная вода будет водой вымышленной. Вымысел, подчиняющийся законам бессознательного, подсказывает какую-нибудь органическую жидкость. Это может быть и молоко. Но подсознание Эдгара По отмечено особым знаком, и притом роковым: вода соотносится с архетипом. Тут вмешивается

¹ Claudel P. *Connaissance de l'Est*, p. 105.

^A Буквально: стали антиподами, ушли на Южный полюс.

95

сознание: слово *кровь* на этой странице не встретилось ни разу. Стоит этому слову хотя бы раз прозвучать, как все ополчится против него: сознание отвергнет его с логической точки зрения — как абсурд, с экспериментальной — как невозможность, с интимной — как проклятое воспоминание. Необычайная вода, озадачивающая путешественников, следовательно, должна быть неназываемой кровью, табуированной кровью. Таков ход авторской мысли. А читательской? Либо — что далеко не общая закономерность — подсознание читателя поймет соотношенность архетипов воды и крови: тогда страница читабельна; «благонамеренного» она может и взволновать; может она и не понравиться—и даже произвести отталкивающее впечатление — что все-таки несет на себе следы

вышеуказанной архетипизации. Либо читатель не сможет интерпретировать эту жидкость как кровь: страница теряет всякий интерес; она непонятна. При первом прочтении повести, в годы, когда душа наша «увлекалась позитивизмом»^А, мы не замечали в ней ничего, кроме чересчур несложного авторского произвола. Впоследствии мы поняли, что даже если на этой странице и нет какой бы то ни было *объективной* истины, то уж *субъективным* смыслом она обладает. И субъективный смысл с силой притягивает внимание психолога, с опозданием обнаружившего грезы, легшие в основу этого произведения.

Тем временем не видно, чтобы классический психоанализ, урокам которого мы следуем в этой конкретной интерпретации, принимал во внимание всю систему найденных нами образов. И пренебрегает он изучением зоны, промежуточной между кровью и водой, между невыразимым и названным. Как раз в этой промежуточной зоне, там, где выразительность требует «многословия», Эдгар По описывает жидкости, над которыми действительно проводились эксперименты. И отнюдь не подсознанием внушен опыт с ножом, скользящим между жилками необыкновенной воды. Здесь должно быть позитивное переживание «волоконистой

^А Можно понимать и как ироническое переосмысление изречения Тертуллиана: «Душа человеческая по природе — христианка».

96

воды», жидкости, хотя и аморфной, но все же внутренне структурированной; именно такая «вода» непрестанно занимает материальное воображение автора. Итак, по нашему мнению, можно утверждать, что Эдгар По в детстве интересовался различными видами желе и камеди; он замечал, что камедь, сгущаясь, приобретает волокнистую структуру, а между этими волокнами вставлял лезвие ножа. Он написал об этом, так почему бы ему не поверить? Несомненно, работая с камедью и жидкой резиной, он грезил о крови, но именно потому, что он работал с камедью — и еще со столь многим! — он, не поколебавшись, вставил в *реалистическую* повесть медленно текущие реки, реки в отдельных прожилках, — как вид сгустившейся воды. Следуя уже упомянутому закону активного воображения, Эдгар По поднимает весьма специфические переживания до космического уровня. В пакгаузах, где он любил играть ребенком, хранилась патока. Это тоже «меланхолическая» материя. Ее не очень-то попробуешь, особенно когда у тебя такой суровый отчим, как Джон Аллан. Но как приятно помешивать ее деревянной ложкой. И какая радость растягивать и резать просвирняк! Природная химия знакомой с детства материи дает первый урок грезовидцам, которые, не колеблясь, создают космологические поэмы. Тяжелая вода из метапоэтики^А Эдгара По, несомненно, включает в себя «элемент», берущий начало в весьма ребяческой физике. Перед тем как возобновить анализ «элементов» более человеческих и драматических, нам нужно было о нем упомянуть.

VI

Если вода, как утверждаем мы, это фундаментальная материя подсознания Эдгара По, то она должна главенствовать над землей. Она — кровь Земли. Она — жизнь Земли. Именно вода вовлекает весь пейзаж в свою собственную судьбу. В частности, какова вода, такова и долина. В поэзии Эдгара По омрачаются и самые ясные долины:

^А **Под метапоэтикой** Башляр в данном случае понимает образы и грезы подсознания, легшие в основу поэтики.

Once it smiled a silent dell Where the people did not dwell
Now each visitor should confess The sad valley's restlessness¹.
Прежде мирный дол здесь был, Где никто, никто не жил
Видит каждый путник ныне: Нет покоя в той пустыне
(«Долина беспокойства». Пер. В.Я. Брюсова)

97

В долине, рано или поздно, нас неожиданно застанет тревога. Долина собирает воды и заботы; подземная вода ее выдалбливает и тревожит*. Это латентный рок, вот из-за чего «никому не хочется жить ни в одной из поэтических местностей, — замечает г-жа Бонапарт. — Для мрачных пейзажей это само собой разумеется; кому захочется жить в доме Эшера? Но радостные пейзажи у По почти так же отталкивают; они отличаются чересчур надуманной "приятностью", они слишком искусственны, свежая прохлада природы нигде в них не дышит» (р. 322).

Чтобы лучше подчеркнуть печаль всякой красоты, мы бы еще добавили, что у Эдгара По за красоту приходится расплачиваться смертью. Иначе говоря, у По *красота — причина смерти*. Это общая судьба женщины, долины, воды. Так, прекрасный дол, пока еще светлый и юный, с неизбежностью будет являть собой картину смерти, характерной смерти. Смерть долины и вод у По — это не романтическая осень. Она творится не опавшими листьями. Деревья у него не желтеют.

Просто листва из прозрачно-зеленой постепенно становится темно-зеленой, материально-зеленой, густо-зеленой, цвет этот является основным в метапоэтике Эдгара По. И даже сами сумерки в поэтических видениях окрашены в этот зеленый цвет: «Серафические очи видели сумерки этого мира: этот серовато-зеленый

¹ Poe E. The Valley of Unrest.

^A Travaille — и обрабатывает, и тревожит, и терзает.

98

цвет (that greyish green), которым Природа любит украшать могилу Красоты» («Аль Аарааф»). И это потому, что даже цвет Смерти у Эдгара По — особенный. Румяна смерти окрашены в цвета жизни. Г-жа Бонапарт в своем исследовании неоднократно делает упор на психоаналитический смысл понятия «природа». В частности, смысл Природы у Эдгара По она конкретизирует следующим образом: «Для каждого из нас природа — не что иное, как своего рода продолжение нашего первичного нарциссизма, который вначале распространялся и на мать, питающую и обволакивающую нас. Поскольку же для По мать слишком рано стала трупом, и притом трупом молодой и хорошенькой женщины, то что удивительного, если и поэтических пейзажах, и даже в самых цветущих, всегда присутствует нечто, напоминающее этот нарумяненный труп» (р. 322).

Именно среди такой природы, представляющей собой сплав прошлого с настоящим, слияние души с предметами, расположено поэтическое *озеро Обера*. Оно «состоит в ведении» только интимной субъективной географии. Оно занимает свое место — но не на «карте нежной любви», а на «карте меланхолии», на «карте людских несчастий».

«Это было совсем близко от мглистого озера Обера, в туманной центральной области Уира — это было в низине у сырого болота Обера, в лесу, посещаемом вампирами из Уира» («Улалюм»):

Было смутно: темны и смятенны Стали чаши, озера, могилы
Путь в Уировой чаще священный Велк
к Обервым духам могилы.

(Пер. В. Топорова)

В другом месте, в озере из «Земли Грез», снова появятся те же самые призраки и вампиры. *И стало быть*, это будет одно и то же озеро, та же вода, та же смерть. «У озер, где плещут одинокие воды, одинокие и мертвые, — печальные воды, печальные и холодные от снега склонившихся лилий, — у гор — у серых лесов, — у трясин, где водятся жабы и ящерицы — у мрачных луж и прудов — где обитают Вампиры — в каждом оскверненном месте — в каждом

99

самом грустном уголке: повсюду путешественник встречает смятенные Воспоминания о Прошлом» («Земля Грез»):

По озерам, где простерты
В бесконечность гладью мертвой,
Где поникшие застыли
В сонном хладе сонмы лилий...
По реке, струящей вдаль
Вечный ропот и печаль...
По расселинам и в чашах...
В дебрях, змеями кишаших...
На трясине, где Вампир
Правит пир. —
По недобрым там местам
Неприятным всюду там
Встретит путник оробелый
Тень былою в ризе белой.
(Пер. Н. Вольпин)

Эти воды, эти озера напитаны космическими слезами, и роняет их вся природа: «Черный дол — и темная река — и леса, похожие на облака, чьих очертаний различить невозможно из-за слез, которые капают повсюду». Даже само солнце плачет над водами: «Росистая усыпляющая смутная влага моросит из этого золотого ореола» («Айрин»). Поистине это *эманация* горя, падающего с небес на воды, звездные флюиды, т.е. материя, вязкая и устойчивая, несомая лучами, как некая физическая и материальная боль. Это *излучение* придает воде, в том же алхимическом духе, *окраску вселенской муки*, делается тинктурой слез. Оно превращает воду всех этих озер и болот в воду-мать горя людского, в материю грусти. Речь уже не идет о смутных и общих впечатлениях; речь идет о материальной сопричастности. Сновидец грезит уже не образами, а различными видами материи. Тяжелые слезы наделяют мир человеческим смыслом, человеческой жизнью, человеческой материей. Романтизм здесь вступает в союз с каким-то странным материализмом. Однако верно и обратное:

материализм, воображаемый материальным воображением, пропитывается тут настолько острой и болезненной чувствительностью, что теперь ему уже по силам понять всю боль поэта-идеалиста.

100

VII

Мы приступаем к объединению многочисленных свидетельств — их с легкостью можно было бы и приумножить, — чтобы доказать, что в метапоэтике Эдгара По воображаемая вода навязывает свой тип психологического становления всей вселенной. Теперь нужно перейти к рассмотрению самой сущности этой *мертвой воды*. Тогда нам станет понятно, что вода — это материальная *опора* смерти; и еще, благодаря инверсии, совершенно естественной для психологии бессознательного, мы поймем, какой глубокий смысл для материального воображения, отмеченного водой, имеет утверждение о том, что смерть — это вселенская гидра⁴.

Теорема из области психологии бессознательного, которую мы сейчас предлагаем, в простейшей форме кажется банальной; мы полагаем, что данные новейших психологических теорий определяют лишь способ ее доказательства. Вот посылка, которую требуется доказать: неподвижные воды пробуждают в подсознании образы мертвецов потому, что мертвые воды — это спящие воды.

По существу, новейшие школы психологии бессознательного учат, что пока мертвые еще пребывают среди нас, для нашего подсознания они являются спящими. Они почивают. После похорон подсознание воспринимает их как отсутствующих, т.е. тоже спящих, но более спрятанных, лучше скрытых, крепче заснувших. И просыпаются они лишь тогда, когда наш собственный сон приносит нам сновидения, более глубокие, чем воспоминания; когда мы вместе с почившими узнаем друг друга на родине Ночи. Некоторые отправляются почивать в дальние дали, на берега Ганга, в «царство у моря», в «самую зеленую из долин», у вод безымянных и задумчивых. Но они, в отличие от нас, спят вечным сном!

^A **Гидра** — стоголовый водяной змей из греческой мифологии; здесь — «водное» начало мироздания (оно же упомянуто в строке Малларме, послужившей эпиграфом к Введению).

101

... les morts dorment tous
au moins aussi longtemps que pleure l'Amour.
aussi longtemps que les larmes dans les yeux du souvenir.¹
(... все мертвые спят,
по крайней мере, пока плачет Любовь.
пока на глазах остаются слезы воспоминаний.)

Озеро со спящими водами — символ этого тотального сна, от которого не хотят просыпаться, этого сна, хранимого любовью живых, укачиваемого литанией^A воспоминания:

Semblable à Léthé, voyez! le lac
paraît prendre un sommeil conscient
et ne voudrait, pour tout au monde, s'éveiller;
le romarin dort sur la tombe
le lys s'étend sur l'onde

.....
Toute Beauté dort.²

(Смотрите! озеро, подобное Лете^B,
Оно, кажется, вбирает в себя сон, осознающий мир,
и не хотело бы ни за что на свете проснуться;
над могилой спит розмарин,
над волной вытягивается лилия
Вся Красота спит.)

Тема этих юношеских стихов возобновится в «Спящей», одном из последних стихотворений Эдгара По. Айрин, как и подобает в соответствии с эволюцией Бессознательного, стала в этом последнем стихотворении безымянной спящей, мертвой подругой, близкой, но безвестной, и спит она «под мистической луною... во вселенской долине».

¹ *Poe E. Irene. Trad. Mourey.*

^A **Литания** (греч. *λιτανεία*, франц. *litanie*) — молитва, обычно заупокойная или заупыная.

² Там же.

^B **Лета** — одна из рек подземного царства, наряду со Стиксом, Коцитом, Ахеронтом и Флегетоном.

102

К могиле никнет розмарин
Спит разрушенье меж руин

Подобный Лете сонный пруд
 Не разорвет дремотных пут
 Вся красота уснула тут.

(Пер. А. Сергеева)^A

Здесь мы оказались в самом сердце метафизической драмы Эдгара По. Тут наполняется смыслом девиз его творчества и жизни:

I could not love except where Death
 Was mingling his with Beauty's breath...

(Я не мог любить нигде, кроме тех мест,
 Где Смерть смешивала свое дыханье с дыханьем Красоты.)

Странный девиз для двадцатилетнего, и говорит он о прошлом после такого короткого жизненного пути, но между тем именно он сообщает всей его жизни глубокий смысл и верность одной теме¹.

Итак, чтобы понять Эдгара По, надо во все кульминационные моменты его поэм и повестей иметь в виду синтез Красоты, Смерти и Воды. Этот синтез Формы, События и Субстанции может показаться искусственным и невозможным у настоящего философа. Но, тем не менее, он распространяется на все. Если любят, то сразу и *восхищаются*, и *боятся*, и *берегут*. В грезах три причины, управляющие соответственно формой, становлением и материей, объединяются до такой степени, что становятся неотделимыми друг от друга. Тот, кто, подобно Эдгару По, грезит «вглубь», объединяет их в одной символической мощи.

Так вот почему вода — материя прекрасной и верной смерти! Только вода может спать, охраняя красоту; только недвижимая вода может умирать, храня в себе отражения.

^A Это стихотворение Башляр цитирует в переводе Малларме.

¹ Г-жа Бонапарт (р. 28) замечает, что «строки эти По в окончательном варианте вычеркнул, и потому они не были переведены Малларме». Разве само это вычеркивание — не залог чрезвычайной важности формулы? Не демонстрирует ли оно ясновидения По, который считал, что должен скрыть тайну своего гения?

103

Отражая лик грезовидца, оставшегося верным Великому Воспоминанию, Единственной Тени, вода придает красоту всем теням, возвращает к жизни все воспоминания. Так рождается нарциссизм, приходящий из прошлого как наваждение и передающий свои склонности воде; он придает красоту всем, кого мы любили. Человек любит себя собою в собственном прошлом, всякий образ для него — воспоминание.

Впоследствии же, когда зеркало вод тускнеет, когда воспоминание заволакивается дымкой, удаляется, заглушается:

... quand une semaine ou deux sont passées,
 et que le rire léger étouffe le soupir,
 indigné de la tombe, el prend
 son chemin vers quelque lac ressouvenu
 où souvent — en vie — avec des amis — il venait
 se baigner dans le pur élément,
 et là, de l'herbe non foulée
 tressant en guirlande pour son front transparent
 ces fleurs qui disent (ah, écoute-les maintenant!)
 aux vents nocturnes qui passent,
 «Ai! Ai! hélas! — hélas!»
 scrute pour un moment, avant de partir,
 les eaux claires qui coulent là,
 puis s'enfonce (surchargé de douleur)
 dans le ciel incertain et ténébreux.

(Irène. Trad. Mourey)

(...когда прошла неделя или две
 и легкий смех подавил вздох,
 возмущенный могилой, он направляется
 своей дорогой к какому-то озеру,
 снова пришедшему ему на память,
 куда часто — при жизни с друзьями — он приходил
 купаться в чистой стихии,
 и там, из неизмятой травы
 сплетая в венок для своего прозрачного лба,
 эти цветы, которые говорят (ах, послушай же их теперь!)
 ночным ветрам, пролетающим мимо:

«А! А! увы! — увы!»,
вглядывается на миг, перед тем, как уйти,
в прозрачные воды, что там текут,
потом погружается (переполненный болью)
в небо, неясно проступающее и сумеречное.)

104

О ты, призрак вод, единственный чистый призрак, единственный призрак «с прозрачным челом», с сердцем, которое никогда ничего от меня не утаивало, дух моей реки! Пусть сон твой, пока он длится, остается столь же глубоким!

VIII

Наконец есть еще один знак смерти, придающий водам из поэзии Эдгара По странный и незабываемый характер. Это их молчание. Так как мы полагаем, что воображение в своей творческой форме обязывает к становлению все, что оно создает, то в рамках темы молчания мы покажем, что вода в поэзии Эдгара По именно *становится безмолвной*¹.

Веселость вод у Эдгара По так эфемерна! Разве Эдгар По когда-нибудь смеялся? Несколько ручейков, радостных вблизи истоков, становясь реками, вскоре умолкают. Голоса их стихают довольно быстро, постепенно переходя от шепота к полному молчанию. Да и сам этот шепот, воодушевлявший их смутную жизнь, какой-то странный; он совершенно непохож на шепот пробегающей волны. Если кто-то или что-то говорит у поверхности вод, то это ветер или эхо, несколько прибрежных деревьев, доверительно шепчущих друг другу свои жалобы; это вздыхающий призрак, совсем тихо вздыхающий. «С каждой стороны этой реки по илистому руслу на много миль тянется бледная пустыня гигантских кувшинок. Они вздыхают, обращаясь друг к другу в этом уединенном месте, вытягивают к небу длинные и прозрачные шеи и качают то в одну, то в другую сторону своими вечными головками. И невнятный шепот проходит меж них, подобный шуму подземного потока. И они говорят вздохами». Вот что слышится у реки: не голос ее, а вздохи, дыхание нежных растений, печальные ласки и шелест зелени. Вот-вот замолкнут и сами растения, а потом, когда печаль поразит камни, онемеет и весь мир, потеряет дар речи от невыразимого ужаса. «Тогда я рассердился и проклял проклятием *молчания* реку и кувшинки, и ветер, и лес, и небо, и вздохи кувшинок. И пора-

¹ Poe E. Silence // Nouvelles histoires extraordinaires. Trad. Baudelaire, p. 270.

105

зило их проклятие, и умолкли они» (р. 273). Ибо в глубине существ, из глубины существ, в лоне вод говорит как бы голос угрызения совести. Нужно заставить их замолчать, на зло нужно ответить проклятием; нужно поразить проклятием молчания все, что стонет в нас и вне нас. И Вселенная понимает упреки уязвленной души, и Вселенная умолкает, и недисциплинированный ручеек перестает смеяться, водопад — мурлыкать, река же перестает петь.

А что касается тебя, грезовидец, пусть молчание снова войдет в тебя! Слушать у кромки вод, как грезят мертвецы — уже значит не давать им спать.

Впрочем, разве само счастье говорит⁹ Разве подлинное блаженство поет? В ту пору, когда Элеонора была счастлива, реку уже одолела тяжесть вечного молчания: «Звали мы ее рекою безмолвия, ибо казалось, что струи ее были пронизаны каким-то успокаивающим флюидом. С ее русла не доносилось ни малейшего шепотка, и струилась она так тихо, что песчинки, похожие на жемчужины, за которыми мы любили наблюдать, глядя в ее глубины, даже не шевелились, но каждая оставалась на своем давнем и первоначальном месте и сверкала вечным сиянием»¹.

Именно у этой воды, недвижимой и безмолвной, просят любовники показать примеры страсти: «Из этих волн мы извлекли бога Эроса и теперь ощущаем, что он возжег в нас пылкие души наших предков... Страсти, соединившись, дышали сводящим с ума блаженством над Долиной Многоцветных Трав»² (р. 173). Следовательно, душа поэта так привязана к вдохновению воды, что как раз от воды суждено было родиться *пламени любви*, именно вода хранит «пы-

¹ Poe E. Éléonora // Histoires grotesque et sérieuses. Trad. Baudelaire, p. 171.

² Лужайка, открытая лужайка у реки сама по себе для некоторых душ является темой печали. На подлинном же лугу душ^А не растет ничего, кроме асфоделей. Ветры встречаются там не с поющими деревьями, а с одними молчаливыми волнами однообразной зелени. Анализируя *тему лужайки*, можно задать вопрос, какой демон привел Эдгара По на «луг горя», который некогда посещал Эмпедокл.

^А Луг душ — так во многих мифологиях представлялось загробное царство (в греческой — это Елисейские поля, в славянских — луг «скотьего бога» Велеса, где пасутся стада душ).

106

лающие души предков». Как только какой-нибудь слабенький водяной Эрос «возжигает» на мгновение две эфемерные души, то и воды на миг обретают дар речи: из речного лона постепенно «начинает доноситься шепот, который в конце концов наполняется звуками колыбельной, и она божественней, чем мелодии Эоловой арфы, нежнее всего на свете, кроме голоса Элеоноры» (р. 174). Но Элеонора «увидела, что перст Смерти указывал на ее грудь и, подобно эфемериде^А, она вполне созрела лишь для того, чтобы умереть» (р. 175). Тогда поблекли краски зеленого ковра, тогда темные фиалки уступили место асфоделям, тогда «золотые и серебристые рыбки унеслись через горловину реки к нижнему пределу наших краев, и с тех пор больше никогда не украшали нашу дивную реку». Наконец после лучей и цветов погибает и гармония. Наконец в царстве существ и голосов свершается судьба вод, столь типичных для поэзии Эдгара По: «Ласкающая музыка... постепенно замерла, превратившись в шепоты, которые становились все тише и тише, пока ручей в конце концов не вернулся к всепроникающей торжественности изначального безмолвия».

Молчаливая вода, темная вода, спящая вода, бездонная вода, сколько материальных уроков для медитаций о смерти... Но здесь нет урока гераклитовской смерти, уносящей нас вдаль по течению, словно поток. Это урок смерти неподвижной, смерти «вглубь», смерти, которая живет с нами, подле нас, в нас.

Нужен только вечерний ветерок, чтобы вода, которая молчала, заговорила с нами снова... Нужен только очень нежный и бледный лунный луч, чтобы призрак вновь зашагал по водам.

^А **Эфемерида** — бабочка-однодневка или однодневное растение.

Глава 3. Комплекс Харона Комплекс Офелии

Тишина и луна... Кладбище и природа...
Жюль Лафорг. Легендарные моралите.

I

От мифологов-любителей иногда бывает кое-какой прок. Они на совесть работают в зоне первоначальной рационализации. И все-таки оставляют необъясненным то, что «объясняют», поскольку с помощью разума грезы не объяснишь. Кроме того, они — немного на скорую руку — классифицируют и систематизируют сказки и басни. Но в этой быстроте толк тоже есть. Она упрощает классификацию. Она также демонстрирует, что эти классификации, находящие весьма радушный прием, способствуют реальным тенденциям, действующим в сознании мифолога и его читателей. Так, например, сладкоречивый и многословный Сентин^A, автор «Пиччолы» и «Пути учеников» (Chemin des Écoliers), написал своеобразную «Мифологию Рейна», которая может преподать нам элементарный урок стремительной классификации наших идей. Сентин еще около века назад понял первостепенную важность культа деревьев¹. С этим культом деревьев он связывал и культ мертвых. И Сентин сформулировал закон, который мы могли

^A **Сентин**, Ксавье Бонифас (1798—1865) — франц. писатель и драматург; автор многочисленных комедий и водевилей.

¹ Сентин был «благовоспитанным» философом. В конце первой главы его труда можно прочесть слова, над которыми часто задумывались и мы: «Впрочем, я мифолог, и разве я обязан доказывать что бы там ни было?»

108

бы назвать *законом четырех родин Смерти*, явно соотносящийся с законом воображения материй четырех стихий:

«Кельты пользовались разнообразными и необычными средствами для устранения человеческих останков. На одних территориях их сжигали, а из местных пород деревьев воздвигали погребальные костры; на других "тотенбаум" (Totdenbaum — дерево мертвеца), с дуплом, которое выдалбливали топором, служило своему владельцу фобом. Этот гроб закапывали в землю или же предавали речной волне, и она уносила его Бог знает куда! Наконец, в некоторых районах существовал обычай — и обычай чудовищный! — состоящий в выставлении тела, становящегося добычей прожорливых хищных птиц; местом же этого скорбного выставления была вершина, верхушка дерева, посаженного при рождении покойного, и дерево на сей раз, в виде исключения, после его смерти не рубили».¹ И Сентин добавляет, не приводя достаточных доказательств и примеров: «Так что же мы видим в этих четырех столь явно отличающихся друг от друга средах, которым возвращали бранные останки человека: в воздухе, воде, земле и огне? Четыре вида похорон — с незапамятных времен, и даже в наши дни — распространенных в Индии, среди почитателей Брахмы^A, Будды или же Зороастра^B. Бомбейские гебры^C, как и дервиши^D, погружающие покойников в Ганг, кое-что в этом понимают». Наконец Сентин сообщает, что «около 1560 г. голландские рабочие, которые строили причал на Зейдер-Зее, обнаружили на большой глубине многочисленные стволы деревьев, чудесным образом сохранившиеся в результате окаменения. В каждом из этих стволов находился человек, от которого еще сохранялись тоже почти фоссилизовавшиеся^E останки. Рейн, этот германский Ганг^F, донес их сюда, деревья, "везущие" покойников».

¹ *Saintine X-B. La Mythologie du Rhin et les contes de la mère-grand, 1863, p. 14-15.*

^A **Брахма** — одно из главных божеств индуизма.

^B **Зороастр** (Заратустра) — основатель зороастризма (Древняя Персия).

^C **Гебры** — современные зороастрийцы, живущие преимущественно в Бомбее.

^D **Дервиши** — последователи суфизма, мусульманские «монахи».

^E **Фоссилизация** (лат.) — окаменение.

^F Сравнивая Рейн с Гангом, Сентин подразумевает общность ритуалов так называемой «индогерманской» религии.

109

С самого рождения каждого человека посвящали определенному растению, он имел личное дерево. И нужно было, чтобы после смерти его защищало то же, что и при жизни. Так, поместив труп в сердце растения, вернув его в древесное лоно произрастания, его предавали огню; а иногда — земле; порою же в листве, над лесами, в воздухе он дождался распада, распада, которому помогали птицы Ночи, тысячи призраков Ветра. Или, наконец, более «интимная» смерть: он лежал, вытянувшись, в своем *естественном* гробу, в *играющей двоякую роль* растении, в пожирающем^A и

живучем саркофаге, в Дереве — между двумя наростами — и его предавали воде и оставляли на волю волн.

II

Это отправление покойника по волнам добавляет всего одну дополнительную черту к беспредельным грезам о смерти. Оно соответствует лишь *видимой* картине и потому может ввести нас в заблуждение относительно глубины материального воображения, размышляющего о смерти так, словно смерть — тоже субстанция, некая жизнь в новой субстанции. Вода, субстанция жизни, для амбивалентной грезы является еще и субстанцией смерти. Чтобы как следует истолковать «тотенбаум» дерево мертвеца, нужно вместе с К.Г. Юнгом¹ вспомнить, что дерево — это, прежде всего, материнский символ; поскольку же вода — тоже материнский символ, в «*тотенбауме*» можно усмотреть странный образ «вставки» зародышей один в другой. Помещая мертвеца в лоно дерева, поручая дерево лону вод, как бы удваивают материнскую мощь, с двойной силой переживая упомянутый миф о захоронении, согласно которому, как говорит нам К.Г. Юнг, мы представляем, что «мертвец возвращается матери, чтобы родиться заново». Смерть в водах — для таких грез — самая материнская из всех смертей. Желание же человека, говорит Юнг в другом месте, состоит в том, «чтобы темные воды смерти стали водами жизни, что-

^A Саркофаг в переводе с греческого означает «пожиратель мяса». ¹ Jung C.G. *Metamorphoses et symboles de la Libido*, p. 225.

110

бы смерть и ее хладные объятия стали материнским лоном, по аналогии с тем, как море, поглотив солнце, вновь зачинает его в своих глубинах... Никогда Жизнь не могла поверить в Смерть!» (p. 209).

III

Один вопрос терзает здесь меня: *не была ли смерть первым Мореплавателем?*

Задолго до того, как сами живые доверились волнам, разве они не опускали фоб в море, разве не пускали его по течению? Для этой мифологической гипотезы гроб — не *последняя лодка*. Это *первая лодка*. Смерть же — не последнее путешествие. Это *первое путешествие*. Для некоторых глубоких грезовидцев оно и бывает первым подлинным путешествием.

Очевидно, против такой концепции морского путешествия работают утилитарные объяснения. Первобытного человека всегда хотят видеть прирожденным изобретателем. Всегда хочется думать, что доисторический человек разумно решает проблему собственного выживания. В частности, особенно не задумываясь, считают, что полезность — идея универсальная и что она всегда воспринималась как несомненная и изначально данная очевидность. Ведь полезное знание есть уже знание рационализированное. А представить себе *первобытные идеи* как *идеи полезные* означает увлечься *рационализацией* тем более обманчивой, что в нынешнее время полезность включена в весьма полную, весьма гомогенную, весьма материальную — и весьма определенным образом закрытую — систему утилитаризма. Человек же, увы! далеко не столь уж разумен! Полезное он открывает с таким же трудом, как и истинное...

Во всяком случае, если немножко погрезить над занимающей нас проблемой, то покажется, что *польза мореходства* вряд ли была достаточно убедительным мотивом, побудившим первобытного человека выдолбить лодку. Никакой полезностью невозможно обосновать гигантский риск вручения себя воле волн. Чтобы не побояться

111

мореплавания, нужно было чтобы что-то вызвало мощный интерес. А подлинно мощный интерес — это интерес химерический. Это «проценты», о которых грезят, а не те, которые подсчитывают. Это желание сказки. Морской герой — герой смерти. Первый матрос — первый из живых, который оказался таким же отважным, как и мертвый.

Итак, собираясь предать живых окончательной смерти, смерти, «не подлежащей обжалованию», их пускали по волнам. Г-жа Мари Делькур^A обнаружила — под рационалистическим камуфляжем традиционной культуры древности — мифический смысл, восходящий к поверьям о «порченных детях». Во многих случаях тщательно следят за тем, чтобы они не касались земли. Они могут осквернить ее, помешать ее плодородию и распространить свою «заразу». «[Их] по возможности скорее уносят на море или на реку». ¹ «Что же делать с беспомощным существом, которое не хотят убивать и не хотят допустить его соприкосновения с почвой, как не поместить его на воду, в челнок, обреченный пойти ко дну?» Что же касается нас, то мы бы предложили поднять на тон выше столь глубокое объяснение этого мифа, предложенное г-жой Мари Делькур. Мы бы тогда и рождение

«порченного» ребенка истолковали как рождение существа, чуждого Земле с ее естественным плодородием; его тотчас же возвращают в *свою стихию*, к неминуемой смерти, на родину тотальной смерти, а это — бескрайнее море или ревушая река. Одна лишь вода может очистить землю от осквернения.

И тут становится ясно, что когда детей, брошенных в море, выбрасывало^B волной на берег живыми, когда они спасались от смерти в воде, то с легкостью превращались в чудесные существа. Пройдя сквозь воды, они проходили и

^A **Делькур**, Мари (1891 — 1974) — бельгийский филолог и эссеист; историк Античной Греции; профессор Льежского университета; автор книг об Эразме Роттердамском, Томасе Море, Мольере.

¹ *Delcourt M. Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique*, p. 65.

^B Rejeter — смысл в том, что море от них отказывается.

112

сквозь смерть. В таких случаях они могли создавать города, спасать народы, творить некий новый мир¹.

Смерть есть путешествие, а путешествие — смерть. «Уйти значит немножечко умереть». Умереть же означает поистине уйти, а уйти как следует, смело, окончательно нельзя иначе, как отправившись по течению, как вручив себя потоку большой реки. Все реки впадают в Реку мертвых. Только такая смерть встречается в сказках. Только такой уход бывает приключением.

Если мертвец для бессознательного — это ушедший, то лишь один мореход смерти будет мертвецом, о котором можно грезить до бесконечности. Кажется, что воспоминание о нем всегда помещено в будущее... Весьма от него отличается мертвый, обитающий в некрополе^A. Для последнего могила — это еще и жилище, к которому живые приходят с благоговением. Такой мертвый отсутствует не тотально. И чувствительные души хорошо это знают. «Нас семеро, — говорит маленькая девочка в одном стихотворении Вордсворта, — пятеро живых, а двое остальных всегда на кладбище; подле них, с ними можно шить или прясть».

С теми, кто умер в море, связано другое видение, особенная греза. Они оставляют в деревнях вдов, не похожих на других, вдов «с чистым челом», которым снится Океан Ночи. Но разве от восхищения героями морей умолкают жалобы? А за вполне определенными риторическими эффектами — в проклятиях Тристана Корбьера^B — разве не виден след настоящей грезы?²

¹ Образ «хождения за моря» ассоциируется с пересечением загробных миров. Это присуще не только западным традициям. Пример тому можно видеть и в китайской традиции, о чем сообщается в статье фон Эрвина-Русселя «Вода как мифическое явление китайской жизни» (*Das Wasser als mythisches Ereignis chinesischen Lebens*), опубликованной в сборнике «Культурное значение психологических комплексов» (*Die kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie*), 1935.

^A «Некрополь» по-гречески — «город мертвых», а значит, на кладбище мертвые как бы живут.

^B **Корбьер**, Эдуар-Жоашен (Тристан) (1845—1875) — франц. поэт, причисленный Верленом к «проклятым поэтам». Сборник «Желтая любовь» — 1873 г.

² См. *Corbière T. Les Amours jaunes*, La Fin.

113

Так, прощание на берегу моря — одновременно и наиболее душераздирающее, и наиболее литературное из всех прощаний. Его поэтика черпает образы из старинного запаса грез и героизма. Они, несомненно, пробуждают в нас весьма горестные отзвуки. Ночная сторона нашей души отчетливо выражается в мифе о смерти, понимаемой как отплытие. Для грезовидца это отплытие и смерть непрерывно меняются местами. Для некоторых сновидцев вода — это какой-то необыкновенный порыв, приглашающий нас к несказанному путешествию. Это материализованное отплытие уносит нас прочь от земной материи. Сколько изумительного величия в следующих строках Бодлера! Их неожиданный образ исходит как бы из самого сердца нашей тайны:

O mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!¹

Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь ветрило!

(Пер. МИ. Цветаевой)

IV

Если кропотливо восстановить на первоначальном уровне все архетипы, накопленные в бессознательном вокруг образа похорон как отплытия, то можно будет лучше понять символы адских рек и все легенды о смерти как о переправе. Пусть рационализированные обычаи уже давно уверяют мертвых могиле или погребальному костру, бессознательное, отмеченное знаком воды, все равно грезит — по ту сторону могилы, по ту сторону костра — об отплытии. Пройдя сквозь землю, пройдя через огонь, душа окажется у кромки вод. Глубинное воображение, воображение материальное, хочет, чтобы *вода* сыграла свойственную ей роль в смерти; вода необходима ему, чтобы сохранять

для смерти ее смысл путешествия. Теперь становится понятным, почему в стольких бесконечных видениях все души, независимо от вида похорон, садятся в *лодку Харона*. Об-

¹ *Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal, La Mort, p. 351 / Бодлер Ш. Плавание// Бодлер Ш. Цветы Зла. М., 1993, с. 149.*

114

раз, задевающий только наше любопытство, если смотреть на него ясным зрением одного разума. И напротив, образ этот становится глубоко нам близким и привычным, если мы сумеем спросить о нем наши грезы. Сколько же поэтов пережили во сне это отплытие в смерть: «Я видел путь твоего отплытия! Сон и смерть теперь недолго будут разделять нас... Слушайте! Призрачный поток смешивает свой дальний рев с шепотом бриза в лесах, полных музыки»¹. Если оживить сон Шелли, станет ясно, как *путь отплытия* мало-помалу превратился в *призрачный поток*.

Впрочем, как связать стихотворение на похоронную тему с образами, столь далекими от нашей цивилизации, если не усилить их какими-нибудь архетипами бессознательного? Настойчивость поэтического и драматического интереса по отношению к этому образу, с рациональной точки зрения банальному и фальшивому, может служить нам для доказательства тезиса, согласно которому в культурных комплексах объединяются естественные грезы и воспринятые традиции. В этой связи можно сформулировать понятие «*Комплекс Харона*». Комплекс Харона не очень выразителен; в нынешнее время этот образ довольно-таки обесцветился. В умах культурных людей его постигла судьба многочисленных персонажей из справочников по мертвой литературе. И потому он не более, чем символ. Но и его слабость, и его обесцвеченность, в сущности, дают нам почувствовать, что культура и природа все же иногда совпадают.

Посмотрим сначала, как складываются образы Харона в природе — т.е. в «естественных» легендах — у них, конечно, нет ни малейшей связи с классическим образом. Именно так обстоят дела с легендой о корабле мертвецов, с преданием, имеющим тысячу форм, без конца повторяющихся в фольклоре. П. Себийо^A приводит такой пример: «Легенда о корабле мертвецов — одна из первых, что были засвидетельствованы на нашем побережье: там она существовала,

¹ *Shelley P. Œuvres complètes. Trad. Rabbe. I, p. 92.*

^A **Себийо П.** (1846—1918) — франц. художник-маринист и фольклорист (преимущественно Бретани и Нормандии). «Водный фольклор» (*Le folklore des eaux*), т.е. рыбацкий — 1901 г.

115

без сомнения, задолго до римского завоевания, а в VI в. Прокопий^A сообщает о ней так: "Рыбаки и прочие жители Галлии, обитающие на побережье против острова Британии, имеют своей обязанностью препровождать души в сторону этого острова и потому они освобождены от податей. Посреди ночи они слышат стук в дверь; они встают и находят на побережье иноземные лодки, на которых никого не видят; лодки эти, тем не менее, кажется, столь тяжело нагружены, что, похоже, вот-вот затонут, и поднимаются они над уровнем воды едва ли на дюйм; для такой поездки достаточно бывает часа, хотя, пользуясь собственными судами, они с трудом справились бы за целую ночь" («Готская война», I, IV, гл. 20)¹.

Эмиль Сувестр^B воспользовался вышеприведенным рассказом в 1836 г. Это доказывает, что такая легенда непрестанно побуждает к литературному творчеству. Она вызывает и наш *интерес*. Это одна из фундаментальных тем, которую могут прикрывать тысячи вариаций. Разнообразнейшие, неожиданнейшие образы лишь подтверждают устойчивость данной темы, ибо ей присуще самое стойкое из единств: *единство онирическое*. Так, в старинных бретонских^C легендах все время встречаются призрачные суда, парусники из Преисподней, подобные Летучему Голландцу. Часто корабли после крушения «возвращаются» с того света: доказательство того, что корабль как бы составляет единое целое с душами. Вот, кстати, еще один сходный образ, в достаточной мере выдающий свое глубинное онирическое происхождение: «Эти корабли выросли так, что мелкий каботажник стал намного выше приличной шхуны». Это странное увеличение размеров знакомо нам по грезам. Его часто встречают в видениях, связанных с во-

^A **Прокопий** (конец V в — 562) — византийский историк, секретарь полководца Велизария и придворный историк императора Юстиниана. Автор «Книги войн» (545—554).

¹ *Sebillot P. Le Folklore de France. II, p. 148.*

^B **Сувестр, Эмиль** (1806—1854) — франц. писатель. Автор романов из бретонской жизни, драм и водевилей, а также «Бесед об истории и литературе» (1854).

^C **Бретонцы** — кельтский народ, обитавший на п-ве Бретань.

116

дой; в некоторых видениях вода питает все, во что она проникает. С этим явлением следует соотнести фантастические образы, щедро рассыпанные на каждой странице рассказа Эдгара По

«Рукопись, найденная в бутылке»: «Достоверно известно, что существует какое-то море, в котором сами корабли растут, подобно живым телам матросов»¹. Это море есть море, наполненное онирической водой. И оказывается, что в рассказе Эдгара По это еще и море с погребальной водой, «с водой, которая уже не пенится» (р. 219). Действительно, странный корабль, увеличившийся с годами, ведут старцы, которые жили в стародавние времена. Перечитав этот рассказ, один из прекраснейших у Эдгара По, читатель ощутит эндосмос⁴ поэзии и легенд. Он происходит из очень глубокой грезы: «Порою мне кажется, что ощущение предметов, которые не являются для меня незнакомыми, пронизывает мое сознание, словно вспышка молнии, и всегда к этим плавучим теням памяти подмешивается необъяснимое воспоминание о необычайных старинных легендах и о стародавних веках» (р. 216). В наших сновидениях грезят сами легенды...

Встречаются также легенды, в которых живут «временные» Хароны, в частности, существующие помимо своей воли и ищущие себе замену. Народная мудрость советует мореплавателям не садиться на незнакомый корабль. Не нужно бояться понимать этот совет в мистическом смысле. По существу, все таинственные корабли, которыми изобилуют морские романы, так или иначе причастны к *кораблю мертвецов*. Можно быть почти уверенным в том, что романист, использующий образы таких кораблей, обладает — в более или менее скрытой форме — комплексом Харона.

В частности, с тех пор, как функция обыкновенного *паромщика* появилась в литературных произведениях, она оказалась почти фатально окрашена символизмом Харона. Через какую бы обыкновенную речку он ни перевозил пассажиров, он все равно несет на себе печать выходца с того света. Перевозчик — страж тайны:

¹ *Poe E. Histoires extraordinaires. Trad. Baudelaire, p. 216.*

^A **Эндосмос** (греч.) — здесь: глубокое взаимопроникновение.

117

Ses vieux regards hallucinés Voyaient les loins illuminés D'où lui venait toujours la voix Lamentable, sous les cieux froids¹

(Его старые галлюцинирующие глаза Видели ярко освещенные дали, Откуда к нему всегда приходил голос, Жалобный, под холодными небесами).

«Пусть добавят сюда», — пишет Эмиль Сувестр, — "преступления, совершенные на перекрестках водных путей, романтические любовные приключения, чудесные встречи со святыми, с феями или бесами и станет ясно, как история паромщиков... образовала одну из наиболее драматичных глав в великой поэме, существующей от века и непрестанно украшаемой народным воображением»².

Как и Бретань, знаком с лодкой Харона и Дальний Восток. Поль Клодель перевел волнующее стихотворение, посвященное Празднику Мертвых, который наступает в седьмом месяце по китайскому календарю: «Флейта ведет души, удар гонга собирает их, как пчел... Вдоль берега реки лодки стоят наготове, ждут, когда же придет ночь...» «Лодка отплывает и поворачивает, оставляя в широкой струе кильватера вереницу огней: кто-то усыпает море фонариками. Быстро гаснущие проблески над широкой струей тусклых вод, они, померцав мгновение, погибают. Слово рука, хватающая золотое руно, огненный сноп, плаваясь и пылая в дыму, касается водной могилы: призрачная вспышка света чарует утопленников, холодных, как рыбы». «Так праздник изображает одновременно и угасание жизни, и переправу в потусторонний мир. Вода — могила огня и людей. Как только покажется, что Ночь вместе с морем закончила свою игру символами смерти, грезовидец услышит далекий звук погребального систра, рокот железного барабана в сжавшейся тени, ушибленной страшным ударом»^{3, A}.

¹ *Verhaeren E. Les Villages illusoires. Le Passeur.*

² *Souvestre E. Sous les filets. Le passeur de la Vilaine, p 2.*

³ *Claudiel P. Connaissance de l'Est, p. 35 и след.*

^A П. Клодель находился на дипломатической службе в Китае в конце XIX — первые годы XX в.; хорошо знал китайские обычаи.

118

Все, что только есть в смерти тяжелого и медлительного, наложило отпечаток и на фигуру Харона. Лодки, нагруженные душами, всегда готовы уйти на дно. Потрясающий образ, передающий ощущение того, что даже Смерть еще боится умереть, даже утопленники боятся кораблекрушения! Смерть — это нескончаемое путешествие, бесконечная перспектива опасностей. Если же вес, от которого перегружается лодка, так велик, то это потому, что души отягощены виной. Лодка Харона всегда плывет в Преисподнюю. Паромщиков счастья не бывает.

Таким образом, лодка Харона становится символом, который так и останется связанным с нерушимостью человеческого несчастья. Она переплыла через века страданий. Как писал об этом Сентин (Там же, р. 303): «Лодка Харона еще служила, когда сам он, из-за фанатизма первохристиан,

исчез. Погодите! Он еще вернется. Где же? Повсюду... В самом начале существования Галльской Церкви, в аббатстве Сен-Дени, на могиле Дагобера^A изобразили этого короля или, скорее, его душу, переправляющуюся через *Коцит* в традиционной лодке; в конце XIII в. Данте восстановил древнего Харона в должности паромщика своего "Ада". После него, в той же самой Италии, более того, в самом католическом из всех городов мира, и даже работая под наблюдением Папы, Микеланджело... изобразил его на Фреске Страшного Суда вместе с Богом-Отцом, Христом, Девой Марией и святыми». И Сентин делает вывод: «Какой ад без Харона...»

У нас в деревнях Шампани, сколь бы мало ни были склонны их жители к грезам, все-таки можно найти следы старого перевозчика. В некоторых деревнях соблюдается нецерковный обычай уплаты обола^B. Накануне похорон один из родственников усопшего ходит по всем семьям, собирая "су мертвых".

Короче, и человек из народа, и поэт, и художник, как, например, Делакура — каждый в своих грехах обретает образ некоего провожатого, который «уводит нас в смерть».

^A **Дагобер I** — франкский король из династии Меровингов (правил в 623—638 гг.). Покровительствовал аббатству Сен-Дени, названному так в честь святого Дионисия, первого епископа Парижа.

^B **Обол** (греч.) — мелкая монета, которую платили Харону за переправу через Коцит.

119

Этот миф, живущий в мифопее^A, весьма устойчив. Когда какой-нибудь поэт снова принимается «обрабатывать» образ Харона, он думает о смерти как о путешествии. Он вновь переживает в грезах первичные формы похорон.

V

До сих пор в плане образов смерти вода представляла перед нами как *стихия, которую принимают*. Теперь мы приступаем к группированию образов, в которых вода после смерти фигурирует как *стихия желанная*.

В действительности, зов материальных стихий порою бывает столь силен, что он мог бы послужить нам для определения совершенно отличных друг от друга типов самоубийств. И тут кажется, что та или иная материя помогает предугадать посвященную ей человеческую судьбу. Г-жа Бонапарт хорошо показала двоякую фатальность трагизма, или, лучше сказать, крепкие узы, связывающие жизненный трагизм с литературным: «Конкретный вид смерти, избираемый людьми, будь то в реальности — для самих себя — как самоубийство, или же в литературе — для их героев — в сущности, никогда не бывает продиктован случайностью, но в каждом случае предопределяется глубинными психическими особенностями личности»¹. В этой связи возникает парадокс, по поводу которого нам хотелось бы высказаться.

Можно утверждать, что с некоторых точек зрения психологический детерминизм в литературе *выразительнее*, чем в реальности, ибо в реальности может недоставать *средств* для выражения фантазмов. Что же касается литературы, то и цели, и средства находятся в полном распоряжении романиста. Поэтому в романах преступлений и самоубийств больше, чем в жизни. Итак, романистов глубоко характеризует драматизм и, в особенности, исполнительское мастерство, то, что обычно называют литературной дискурсивностью^B драмы. Романист волей-неволей открывает нам

^A **Мифопея** (греч.) — мифотворчество. ¹ *Bonaparte M. Edgar Poe*, p. 584.

^B **Дискурсивность** — логическая последовательность выражения мыслительных представлений в словах.

120

глубины собственного существа, хотя формально скрывает себя за персонажами. И напрасно он прячется за такой «реальностью», как за ширмой. Ведь выдумывает эту реальность он, и прежде всего именно он связывает между собой ее факты, выстраивая их в цепь. В подлинной реальности не все может быть высказано, жизнь выскакивает из звеньев цепи, скрывая свой непрерывный характер. В романе же не существует ничего, кроме высказанного, роман демонстрирует свою непрерывность, выставляет свой детерминизм напоказ, даже кичась им. Роман будет оказывать мощное воздействие лишь в том случае, если воображение автора в высшей степени детерминировано, если оно обнаружит элементы последовательного детерминизма в человеческой природе. Поскольку в драме причинные связи ускоряются и приумножаются, то наиболее глубоко каждый автор проявляет себя именно в драматической стихии.

Проблема *самоубийства* в литературе представляет собой пробный камень для вынесения суждения о достоинствах драматического произведения. Несмотря на усложняющую их искусственность и литературность, преступления плохо объясняются с точки зрения глубинного развития личности. Они являются слишком уж очевидными следствиями внешних обстоятельств.

Преступление разражается как событие, никогда и ни в чем не зависящее от характера убийцы. Самоубийство же в литературе, наоборот, как правило, готовится как долгая и глубоко мотивированная судьба. Это — в буквальном смысле слова — самая подготовленная, отделанная, тотальная смерть. Стоит только писателю захотеть, как вся Вселенная будет причастной к самоубийству его героя. Следовательно, литературное самоубийство с поразительной легкостью проникается *воображением смерти*. Оно приводит в порядок образы смерти. В царстве воображения каждая из четырех родин смерти имеет своих приверженцев, своих кандидатов. Нас же интересует лишь трагический зов вод.

Вода — отечество в такой же степени живых нимф, как и мертвых. Она — подлинная материя смерти в «высшей степени женственной». После первой же сцены, в которой

121

участвуют Гамлет и Офелия, Гамлет — согласно правилам литературной подготовки самоубийства — выходя из глубокой грезы, бормочет, словно прорицатель, предсказывающий судьбу: «Офелия! О радость! Помяни || мои грехи в своих молитвах, нимфа.» (Гамлет, III акт, сц. 1, пер. Б.Л. Пастернака). Так как Офелии предстоит умереть за грехи другого человека, то умереть она должна в реке, кротко, тайком. Ее короткая жизнь с самого начала подается как жизнь умершей. Разве эта безрадостная жизнь — не напрасное ожидание, не бледное эхо монолога Гамлета? Итак, давайте сразу посмотрим на Офелию в реке (IV акт, сц. VII):

Королева

Над речкой ива свесила седую
Листву в поток. Сюда она пришла
Гирлянды плесть из лютика, крапивы,
Купав и цвета с красным хохолком,
Который пастухи зовут так грубо,
А девушки — ногтями мертвеца¹.
Ей травами увить хотелось иву,
Взялась за сук, а он и подломись,
И, как была, с копной цветных трофеев,
Она в поток обрушилась. Сперва
Ее держало платье, раздуваясь,
И, как русалку, поверху несло.
Она из старых песен что-то пела,
Как бы не ведая своей беды,
Или как существо речной породы.
Но долго длиться это не могло,
И вымокшее платье потащило
Ее от песен старины на дно,
В муть смерти...

Лаэрт

Офелия, довольно вокруг тебя
Воды, чтоб доливать ее слезами.
Но как сдержат их? Несмотря на стыд

¹ Во многих переводах дословно сохранено английское название «пальцы мертвецов» (dead men's fingers), фаллический смысл которого достаточно ясен.

122

Природа льет их. Или вон исходит
Все бабье в нас. Прощайте, государь,
В душе пожар, а эта дурья слабость
Мне портит все...

(Пер. Б.Л. Пастернака)

Нам кажется, что в этой романтической смерти не стоит винить ни несчастный случай, ни безумие, ни самоубийство. К тому же психоанализ научил нас отводить несчастному случаю надлежащую психологическую роль. Тот, кто играет с огнем, сгорит, хочет сгореть, хочет сжечь других. Тот, кто играет с вероломной водой, утонет, хочет утонуть. С другой же стороны, безумцы в литературе сохраняют достаточную разумность и достаточную детерминированность, чтобы объединиться с драмой, чтобы следовать закону драматического действия. Вне рамок действия они соблюдают единство этого действия. Итак, Офелия может служить для нас символом женского самоубийства. Поистине, она — создание, рожденное, чтобы умереть в воде; там она обретает, как говорит Шекспир, «свою стихию». Вода — это *стихия* юной и прекрасной смерти, смерти в цвету — а в жизненных и литературных драмах — еще и *стихия* смерти без гордыни и мщенья, *стихия*

мазохистского самоубийства. Вода — глубокий, органический символ женщины, которая умеет лишь *оплакивать* свои горести и глаза которой с такой легкостью «тонут в слезах». Мужчина, встретившись с таким женским самоубийством, воспринимает эту смертную муку — подобно Лаэрту — через «все женское, что есть в нем». Он снова становится мужчиной — вновь становясь «сухим», — когда иссякают слезы.

Есть ли необходимость подчеркивать, что образы, подобные образу Офелии в реке, не содержат ничего от *реализма* — вопреки перенасыщенности разнообразными деталями? Вовсе не обязательно то, что Шекспир имел возможность наблюдать *реальную* утопленницу, несомую вниз по течению реки. Такой реализм отнюдь не способствует созданию каких бы то ни было образов; напротив, он, скорее, препятствует полету поэтической фантазии. Если же читатель, который, возможно, никогда не видел такой кар-

123

тины, тем не менее узнает ее и приходит от нее в волнение, то это потому, что водный пейзаж с утопленницей относится к архетипическим грезам о природе. Это вода, представляемая в своей обыденной жизни, вода пруда, которая сама собою «офелизируется» естественным образом, покрывается спящими существами, которые предаются воде и, медленно умирая, плывут по воле волн. Кажется, что там, в смерти, плывущие утопленники все еще грезят... В «Бреде II»^A образ этот использовал Артюр Рембо: *flottaison blême* || *Et ravie, un noyé pensif, parfois descend...*

VI

Что с того, что останки Офелии преданы земле? Поистине она, по словам Малларме, «Офелия, так и не утонувшая... сокровище, не тронутое бедою»¹. На протяжении долгих столетий она все является сновидцам и поэтам, плывя по своему ручью, в цветах, с распущенными по волнам волосами. Она фигурирует в одной из самых прозрачных поэтических синекдох^B. Она стала плывущей волной волос, расплетенных речным потоком. Чтобы лучше понять роль творческой детали в грезах, ни на миг не будем забывать об этом видении плывущей волны волос. Мы увидим, что она сама по себе оживляет весь этот символ психологии вод и одна объясняет почти весь комплекс Офелии.

Бесчисленны легенды, в которых феи источников без конца расчесывают свои длинные белокурые волосы³. Часто они забывают на берегу гребни из золота или из слоновой кости: «У русалок из Жера волосы длинные и тонкие, как шелк, и расчесывают они их золотыми гребнями»

^A Здесь Башляр ошибается. Это — цитата не из «Бреда II», а из «Пьяного корабля» того же Рембо: ...где, как бревно сплавное, Задумчиво плывет скитающийся труп.

(Пер. Е. Витковского)

¹ *Mallarmé S. Divagations*, p. 169.

^B **Синекдоха** (греч. *συνεκδοχή*) — риторическая и стилистическая фигура, состоящая в замене целого его частью; частный случай **метонимии**.

² См.: *Sébillot P. Le Folklore de France. II*, p. 200.

124

(р. 340). «В окрестностях Гранд-Бриер можно видеть женщину с распущенными волосами, в длинном белом платье; когда-то она там утопилась». В реке все вытягивается — и платье, и волосы; кажется, само течение гладит и причесывает волосы. Собственно говоря, на камешках брода сама река играет, словно ожившая шевелюра.

Порою волосы русалки бывают орудием ее козней. Беранже-Феро приводит сказку из Нижнего Люзаса, в которой русалка сидит на парапете у пруда и «расчесывает свои великолепные волосы. Горе тому неосторожному, кто подойдет к ней слишком близко, ибо он запутается у нее в волосах и полетит в воду»¹.

Самые надуманные сказки отнюдь не забывают об этой детали, создающей весь образ. Когда Трамарина из сказки г-жи Робер, не выдержав бремени забот и скорбей, бросается в море, ее тут же подхватывают русалки; они очень быстро переодевают ее «в газовое платье цвета зеленого моря, покрытого серебряным льдом», и распускают ей волосы, которые должны «ниспадать волнами ей на грудь»². Чтобы сам человек поплыл по волнам, плыть у него должно все.

Как и всегда в царстве воображения инверсия образа доказывает его важность; она подтверждает его завершенность и естественность. Ведь распущенной волне волос достаточно лишь ниспадать — струиться — по нагим плечам, и она сразу оживит любой символ вод. В восхитительной поэме «К Энни», медлительной и незамысловатой, читаем такую строфу:

And so it lies happily Bathing in many A dream of the truth
And the beauty of Annie Drowned in a bath
Of the tresses of Annie

(*Poe E. For Annie*)

¹ *Bérenger - Féraud L.J.B. Superstitions et Survivances, 1896. Т. II, p. 29.*

² *M^{me} Robert. Les Ondines, Conte moral // Voyages imaginaires. Amsterdam, 1788. Т. XXXIV, p. 214.*

125

Душа отдыхает,
Купаясь в тумане
Мечтаний о верной
Пленительной Анни.
И тонет в струящихся
Локонах Анни.
(Пер. А. Сергеева)

Та же самая инверсия комплекса Офелии ощущается в романе Габриэля д'Аннунцио «Может быть, да, может быть, нет» (*Forse che sì, forse che no*). Служанка расчесывает волосы Изабеллы, а та сидит перед зеркалом. Отметим мимоходом инфантилизм сцены, в которой любящую женщину, как бы там ни было, — пылкую и своевольную — причесывают чужие руки. Этот инфантилизм, кроме всего прочего, благоприятствует грезам, связанным с упомянутым комплексом: «Ее волосы скользили, как медлительные воды, а с ними между забвением и воспоминанием скользили тысячи вещей из ее жизни, бесформенные, темные, податливые. И вдруг над потоком...» Какой тайной силой волосы, когда их расчесывает служанка, воскрешают в памяти ручей, прошлое, совесть? «Зачем я это сделала? Зачем я это сделала? И пока она искала у самой себя ответа, все исказилось, растворилось, снова потекло. Многократно повторяющееся движение гребня сквозь копну ее волос было подобно стародавнему заклинанию, и ему суждено было длиться до бесконечности. Ее лицо в глубине зеркала отдалилось, очертания его расплылись, затем оно приблизилось, вернувшись из глубины, но оно уже не было ее лицом».

Как видно, и ручей тут присутствует «целиком», со своей бесконечной текучестью, со своей глубиной, со своим зеркалом — изменяющимся, изменяющим. Он присутствует вместе с копной ее волос, с любой копной волос. Осмыслив эти образы, можно установить, что если не определить в деталях подлинно природных образов, то психологии воображения не получится даже в виде наброска. Образы стремительно множатся и собираются воедино именно благодаря их природному зародышу, который разрастается силою материальных стихий. Образы, возникшие из стихий,

126

уходят от них слишком далеко; они становятся неузнаваемыми; неузнаваемыми же они оказываются из-за своей воли к новизне. Однако любой комплекс — это явление психологическое, и притом столь симптоматичное, что одной-единственной черты достаточно для того, чтобы оно проявилось все целиком. Силы, благодаря которым общий образ всплывает из каждой своей черты, самой по себе достаточно для того, чтобы ясно показать неполноту психологии воображения, углубляющейся в изучение форм. Множество различных видов психологии воображения — из-за одностороннего внимания к проблеме формы — обречены оставаться не более, чем психологиями понятий или схем. Они вряд ли могут считаться психологиями *воображаемых понятий*. В конечном счете литературное воображение, которое может развиваться лишь в сфере *образа* и должно выражать формы, больше годится для изучения нашей потребности создавать образы, нежели воображение живописное.

Кратко, но настоятельно подчеркнем этот динамический характер воображения, которому мы надеемся посвятить другое исследование*. Что же касается нашей теперешней темы, то нам кажется ясным, что на мысль о текучей воде наводит не форма шевелюры, а ее подвижность. Волна волос может принадлежать и ангелу небесному; поскольку же она *волнуется*^В, она, естественно, вызывает в воображении собственный акватический образ. Это и происходит с ангелами из «Серафиты». От их волос исходили волны света, а их движения вызывали волнистый трепет воздуха, похожий на потоки фосфоресцирующего моря¹. Кроме всего прочего, чувствуется, насколько убогими казались бы такие образы, если бы метафоры воды не обладали высокой архетипичностью.

Так, живая прическа, воспетая поэтом, непременно вызывает ощущение движения, проплывающей волны, трепещущей волны. «Завивка-перманент», этот шлем из правильно уложенных локонов, обездвиживая естественное

^A Имеется в виду книга «Воздух и видения» (*L'air et les songes*).

^D Игра слов: *onduler* «делать завивку» и «волноваться».

¹ См.: *Balzac H. de. Séraphita, p. 350.*

127

«волнение» волос, препятствует грезам, которые последнее могло бы пробудить.

У кромки вод все становится распушенными волосами: «Подвижная листва, привлеченная свежестью вод, свесила над ними свои косы»¹. И Бальзак воспевает эту влажную атмосферу, в которой природа «к свадьбе надушила свою зеленоватую прическу».

Порою кажется, что чересчур философичная греза может устранить сам комплекс. Так, соломинка, несомая ручьем, — прежде всего вечный символ ничтожности нашей судьбы. Но — чуть меньше безмятежности в медитации, чуть больше печали в сердце грезовидца — и вот-вот снова появится весь призрак. Разве травы, зацепившиеся за камыши, сами по себе не волосы покойницы? Лелия, грустно задумавшись, созерцает их и бормочет: «Мы даже не выплывем, как эти увядшие травы, что плывут там, печальные и ниспадающие, словно волосы утопленницы.»² Как видно, достаточно малейшего повода, чтобы сформировался образ Офелии. Она — один из фундаментальнейших образов грез о водах.

Напрасно Жюль Лафорг разыгрывает роль какого-то «нечувствительного» Гамлета: «Офелия, так никогда не бывает! Еще одна Офелия в моей микстуре!»

Ophélie, Ophélie

Ton beau corps sur l'étang

C'est des bâtons flottants

A ma vieille folie.

(Офелия, Офелия,

Твое прекрасное тело в пруду —

Это палки, плывущие

К моему стародавнему безумию.)

Как говорится, без риска нельзя съесть плод с «Древа Бессознательного»^A. Гамлет для Лафорга остается странным персонажем, который совершал «круги по воде, по

¹ Там же, р. 318.

² Sand G. Lélia, р. 122.

^A Иронически обыгрывается библейский образ Древа Познания.

128

воде, иными словами — по небу». Синтетический образ воды, женщины и смерти не может рассыпаться¹.

Иронический оттенок, различимый в образах Жюль Лафорга, не является исключением. Ги де Пурталес в «Жизни Ференца Листа» (р. 162), замечает, что «образ Офелии, описанный в пятидесяти восьми тактах, "иронически" воздействует на ум» (композитор сам вписал это слово как подзаголовок аллегро). То же самое, хотя и несколько более резко подчеркнутое, впечатление можно почерпнуть из сказки Сен-Поля-Ру^A «Прачка моих первых горестей»:

Un jour mon âme se jeta dans !a rivière des ophélie

Or ceci se passait en des temps très naïf.

.....
Les maïs de son front brièvement flottent à la manière
d'un signet jusqu'à ce que se renferment le deux pages d'eau...

.....
Sur mon coma bizarre glissent des ventres de cygnes...

O les niaises qui se noient dans la rivière de ophélie!²

(Однажды моя душа бросилась в реку офелий

Ведь это происходило в очень наивные времена.

.....
Кукурузные крошки с ее лба плыли недолго,

словно книжная закладка, до тех пор,

пока не закрылись две водные страницы...

.....
Над моей причудливой комой скользят лебединые животы...

О дурочки, что топятя в реке офелий.)

Образ Офелии успешно противостоит даже своей «похоронной» составляющей, которую большие поэты умели сглаживать. Несмотря на этот оттенок, одна из баллад Поля Фора^B медлительно и мягко продолжает: «И бледный утоп-

¹ См.: Laforgue J. Moralités légendaires. 16^e ed., р. 19, 24, 29, 55.

^A **Сен-Поль-Ру** (Поль Ру) (1861 — 1940) — франц. поэт, в разные периоды жизни близкий то символистам, то сюрреалистам, но оставшийся в стороне от них. Его интересовали «смутные приметы, легкие намеки, таинственные загадки». Автор «Манифеста магнифицизма» (1895), течения, единственным представителем которого был он сам.

² Saint-Pol-Roux. Les Féeries intérieures, р. 67, 73, 74, 77.

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

129

ленник завтра поплывет вверх по реке, розовый в нежном утреннем плеске. Он поплывет, все отдаляясь от звуков серебряных колоколов. Какое благородное море»¹.

Вода облегчает смерть и добавляет несколько чистых звуков к самым глухим стенаниям.

Порою избыток нежности, искусно нанесенные тени предельно смягчают реализм смерти. Тем не менее слова о водах, одного-единственного, достаточно для того, чтобы всплыл глубокий образ Офелии. Так, принцесса Малена в уединении своей комнаты, непрестанно тревожась от предчувствия роковой судьбы, шепчет: «О! Как они кричат, камыши в моей комнате!».

VII

Как и все великие поэтические комплексы, комплекс Офелии может возвыситься до космического уровня. И тогда он будет символизировать некий *союз Луны с реками и морями*. Похоже, что в огромном плавучем отражении запечатлен образ всего мира, который гаснет и умирает. Именно в соответствии с этим архетипом *Нарцисс* у Жоашена Гаске туманным и грустным вечером собирает звезды с прояснившегося неба сквозь тень вод. Здесь мы видим слияние двух образных начал, вместе поднимающихся до космического уровня: космический Нарцисс объединяется с космической Офелией — решающее доказательство неодолимого порыва воображения². Со мною говорила луна. Греза о нежности ее речей, я побледнел. «Дай мне твой букет (сноп, собранный в бледном небе), — сказала она мне, словно возлюбленная. И, будто Офелию я увидел ее, совсем обескровленную, в фиолетовом и просторном платье. Ее глаза, похожие на лихорадочно возбужденные и нежные цветы, мерцали. Я протянул ей свой пучок звезд. И тут от нее начал исходить какой-то сверхъестественный аромат. За нами зорко следило облако...» В этой сцене любви между небом и водой нет недостатка ни в чем, даже в соглядатае.

¹ Fort P. Ermitage, juillet 1897.

² Gasquet J. Narcisse, p. 99.

130

Луна, ночь, звезды, словно усеянный цветами луг, отражаются здесь в реке. Кажется, пока мы созерцаем усыпанный звездами речной мир, он умирает, несомый течением. Огоньки всплывают на поверхность вод как безутешные существа; сам свет предан, не признан, забыт (р. 102). Во мраке «она^А преломила свой блеск. Тяжелое платье упало. О! Эта печальная скелетоподобная Офелия! Она погрузилась в реку. Вместе со звездами, отправляющимися в долгий путь, чтобы исчезнуть, она поплыла вдаль по течению. Я плакал и тянул к ней руки. Она слегка приподнялась, откинув назад исхудавшую голову, ибо ее печальные волосы струились, и голосом, от которого мне стало еще больнее, прошептала: "Ты знаешь, кто я такая. Я твой разум, твой разум, ты знаешь, и я уйду вдаль, я уйду вдаль..." Один миг, над водою, я еще видел стопы ее ног. чистые и нематериальные, как стопы Весны... Они исчезли; странный холод заструился в моей крови!..» Вот глубинная игра грезы, сочетающей «браком» Луну и поток и продолжающей следить за дальнейшей их судьбой на всем протяжении реки. Такая греза *овеществляет* во всей мощи меланхолию ночи и реки. Она очеловечивает отражения и тени. Она узнает их драму и мучения. Эта греза сопричастна битве луны с облаками. Она придает им волю к борьбе. Она приписывает волю всем призракам, которые шевелятся и видоизменяются. Когда же наступает покой, когда небесные существа смиряются с очень простыми и незамысловатыми движениями реки, эта грандиозная греза принимает плавучую луну за измученное тело обманутой женщины; в оскорбленной Луне она видит шекспировскую Офелию.

Надо лишний раз подчеркивать, что черты такого образа никак не реалистического происхождения? Они порождены проекцией грезящего существа. Требуется мощная поэтическая культура, чтобы в Луне, отраженной в водах, разглядеть образ Офелии.

Само собой разумеется, видение Жоашена Гаске — отнюдь не исключение. След его мы замечаем у самых разнообразных поэтов. Обратим внимание, к примеру, на лун-

^А Луна.

131

ный «компонент» Офелии у Жюль Лафорга: «На мгновение он облокотился на подоконник и созерцал то, как прекрасная золотая полная луна любит себя, глядя в спокойное море, и как от ее света змеится ломаная линия колонны из черного бархата и золотой влаги, волшебная и праздная».

«Эти отражения в грустной воде... Святая и проклятая Офелия так плыла всю ночь...»¹

Аналогичным образом «Брюгге-покойницу» Жоржа Роденбаха можно истолковать в духе *офелизации* целого города. Романист, никогда не видевший, как мертвая девушка плывет по каналам, буквально захвачен этим шекспировским образом. «В одиночестве осеннего вечера, когда ветер сметал последние листья, он как никогда ощутил желание покончить с жизнью и нетерпение могилы. Казалось, какая-то покойница кружится у него над душой; от старых стен до него доносится какой-то совет; из воды поднимается шепчущий голос — из воды, что подступает к нему, как — по рассказам шекспировских могильщиков — подступала она к Офелии»².

Мы полагаем, что под одной и той же темой можно объединить самые разнородные образы. Поскольку всегда необходимо распознавать их единство, поскольку имя Офелии возникает на устах при самых различных обстоятельствах, постольку именно это единство и это имя стали символом одного из великих законов воображения. В водной материи воображение несчастья и смерти находит особенно мощный и естественный материальный образ.

Так, для некоторых душ вода поистине хранит смерть в своей субстанции. Она сообщает грезы, ужас в которых медлителен и спокоен. В Третьей Дуинской Элегии^A Рильке, кажется, ощутил улыбчивый ужас вод, ужас, улыбающийся

¹ Laforge J. *Moralités légendaires*, p. 56.

² Rodenbach G. *Bruges-la-Morte*. Ed. Flammarion, p. 16, см. также «Мираж» (Le Mirage), действие III, призрак Женевиэвы говорит Грезовидцу: «В потоках старинных каналов я была твоей Офелией...»

^A Цикл «**Дуинские элегии**» (1912, 1922) принадлежит крупнейшему австрийскому поэту XX в. Р.М. Рильке (1875—1927): первые две элегии были написаны в замке Дуино (у княгини Марии Тури-унд-Таксис) в 1912 г.; остальные восемь — в феврале 1922 г. в швейцарском замке Мюзот.

132

нежной улыбкой заплаканной матери. Смерть в спокойной воде обладает материнскими чертами. Безмятежный ужас «растворен в воде, от которой легко живому зародышу»^{1, A}. Здесь в воде перемешаны амбивалентные символы рождения и смерти. Вода представляет собой субстанцию, полную реминисценций и пророческих грез.

Если же греза (или видение) углубляется в некую субстанцию, то все грезящее существо получает от этого какое-то странное постоянство. Греза засыпает. Греза застывает. Она приобретает склонность к участию в медлительной и монотонной жизни самой *стихии*. После обретения собственной *стихии* она начинает пропитывать все свои образы. Она материализуется. Она «космизируется». Альбер Беген^B напомнил, что для Каруса^C подлинный онирический синтез — это синтез «вглубь», при котором психическое существо сливается с некоей космической реальностью². Для некоторых грезовидцев вода — *космос* смерти. В этих случаях *офелизация* бывает субстанциальной, а вода — ночной. Подле нее все клонится к смерти. Вода сообщается со всеми видами могущества ночи и смерти. Так, например, для Парацельса^D луна пронизывает водную субстанцию смертоносными флюидами. Вода, слишком долго подвергавшаяся влиянию лунных лучей, будет отравленной³. Эти *материальные* образы, столь выразительные в парацельсовской мысли, еще живут в поэтических грезах сегодняшнего дня. «Луна придает тому, на что влияет, вкус воды из Стикса», — говорит Виктор-Эмиль Мишле⁴. Видно, от грез у кромки спящих вод излечиться нельзя...

¹ См. Rilke R.-M. *Les Elegies de Duino*. Trad. Angelloz, p. 25.

^A В оригинале: war es (das Entsetzliche) im Wasser gelöst, das den Keimenden leicht macht.

^B **Беген**. Альбер (1901 — 1957) — швейцарский франкоязычный писатель. Автор эссе, посвященных «визионерам» У. Блейку и Новалису, а также Ж. де Нервалю. Л. Блуа и Ж. Бернаносу.

^C **Карус**, Карл Густав (1789—1869) — немецкий врач и философ. Близок и к идеям Гете и к идеям романтиков. Занимался изучением эволюции инстинктов и бессознательного, а также того, как из них рождается сознание.

² См.: Béguin A. *L'Âme romantique et le rêve*. Éd. José Corti, p. 14.

^D **Парацельс**, Теофраст Бомбастфон Гогенхейм (1493—1541) — швейцарско-австрийский естествоиспытатель, врач, алхимик и религиозный мистик.

³ См. Schindler H.B. *Das magische Geistesleben*. 1857, p. 37.

⁴ Michelet V. *Figures d'évocateurs*. 1913, p. 41.

133

VIII

Если с водой столь неразрывно связаны всякие нескончаемые видения зловещего рока, смерти, самоубийства, не следует удивляться тому, что именно вода для стольких душ стала по преимуществу меланхолической стихией. Словом, пользуясь выражением Гюйсманса, вода — стихия *меланхолизирующая*. Меланхолизирующая (т.е. вызывающая грусть) вода властвует над целыми

произведениями, как, например, у Роденбаха и По. Меланхолия Эдгара По происходит не от мимолетности счастья, не от пламенной страсти, которую сожгла жизнь. Она буквально происходит от *пропитывающего собою всё несчастья*. Грусть его поистине субстанциальна. «Моя душа, — как-то написал он, — была застывшей волной». Ламартин также понимал, что во всех его несчастьях вода была *страдающей^A стихией*. Когда он жил прямо у Женевского озера, а брызги и пена долетали до его окна, он писал: «Я никогда так хорошо не понимал шепота, жалоб, ярости, мучений, стенаний и волнений вод, как в те дни, проведенные в полном одиночестве в монотонном обществе озера. Я написал бы поэму вод, не опустив в ней ни единой мелочи»¹. Похоже, что эта поэма была бы элегией. В другом месте Ламартин писал: «Вода — *стихия печальная. На реках Вавилонских седоном и плакахом^B*. Почему? Потому, что вода плачет со всеми». Когда в сердце печаль, вся вода мира преобразуется в слезы: «Я погрузил свою чашу из позолоченного серебра в клокочущий источник: она до краев наполнилась слезами»².

Несомненно, когда нужно объяснить, почему вода печальна, то первым делом — и тысячу раз — в голову приходит образ слез. Но этого сопоставления явно недостаточно, и нам хотелось бы проявить еще некоторое упорство, чтобы в конце концов отыскать более глубокие основания того, что субстанция воды отмечена знаком подлинного горя.

В ней присутствует смерть. До сих пор мы вспоминали преимущественно образы смерти как последнего путешествия. Ведь вода уносит вдаль, вода течет, подобно дням.

^A Игра слов: *souffrant* — «страдающий» и «застойный».

¹ *Lamartine A. Confidences*, p. 306.

^B Псалом 136.

² *Quinet E. Ahasvérus*, p. 161.

134

Но нами овладевает и совершенно иная греза, греза, которая учит нас растворению всего нашего существа в тотальном рассеивании. Каждой стихии присуще свое состояние распада: земля обращается в собственный прах, огонь — в собственный дым. Вода способствует наиболее полному распаду^A. Она помогает нам тотально умереть. Таков, например, обет Фауста в заключительной сцене «Фауста» Кристофера Марло: «О душа моя, обратись в капельки воды и упади в океан, навеки неуловимая».

Бывают часы, когда это впечатление распада как растворения поражает души самые крепкие, как нельзя более оптимистичные. Так, Клодель пережил часы, когда «небо — один лишь туман и водный простор...», когда «все растворено» настолько, что искать вокруг себя хоть какую-нибудь «черточку или форму» было бы напрасно. «На горизонте — ничего, кроме идущего на убыль темно-синего цвета. Все воды Материи сосредоточились в сплошной массе воды, подобной воде слез, и я чувствую, как они текут у меня по щеке»¹. Пережив эти образы в точной последовательности, можно получить наглядный пример их постепенной концентрации и материализации. Сначала в дожде растворяется пейзаж; тают черты и формы. Но мало-помалу в воде сосредоточивается и целый мир. Один-единственный вид материи захватил все. «Все растворено».

О том, каких философских глубин достигает поэт, усвоивший урок грезы во всей его тотальности, может судить тот, кто вновь переживет следующий восхитительный образ Поля Элюара:

J'étais comme un bateau coulant dans l'eau fermée,

Comme un mort je n'avais qu'un unique élément.

(Я, словно корабль, шел ко дну в сомкнувшейся воде,

Словно мертвец, я владел лишь одной стихией).

Сомкнувшаяся вода принимает мертвого в свое лоно. Вода делает смерть стихийной. Субстанция воды умирает вместе с субстанцией мертвеца. Следовательно, вода есть некое *субстанциальное небытие*. В отчаянии невозможно зайти дальше. Для некоторых душ *вода является материей отчаяния*.

^A **Dissolution** — «распад» и «растворение».

¹ *Claudel P. Connaissance de l'Est*, p. 257— 258.

Глава 4. Воды в сочетании с другими стихиями

Обращай к истине не один лишь взор,
но все без исключения,
что и есть твое существо.
Поль Клодель. Свинья//Познание Востока.

I

Материальное воображение, т.е. воображение четырех стихий, даже предпочитая одну из них, все-таки любит творить образ из их сочетаний. Оно стремится к тому, чтобы его излюбленная стихия пронизывала собою все: оно желает, чтобы именно она стала субстанцией всего мира. Но, несмотря на это фундаментальное единство, материальному воображению хочется сохранить и разнообразие мира. Этой цели и служат сочетания стихий. Формальному воображению нужна *идея композиции*. Воображению же материальному — идея *комбинации*. В частности, вода — наиболее удобная стихия, иллюстрирующая на своем примере комбинирование свойств различных сил. Ведь она ассимилирует столько веществ! Ведь она притягивает к себе столько существ! С одинаковой легкостью она вбирает в себя такие несовместимые вещества, как сахар и соль. Она пропитывает собою все цвета, все вкусы, все запахи. Ведь понятно, что феномен растворения в воде твердых веществ — один из основных феноменов наивной химии, которая остается химией здравого смысла, а если к ней добавить немного грез — то и химией поэтов.

136

И наблюдатель, любящий созерцать, как сочетаются разнообразные виды материи, всегда изумляется при виде жидкостей, которые между собой не смешиваются. Это происходит оттого, что для материальных грез все жидкости — воды, все, что течет, состоит из воды; вода же — единственная текучая стихия. Текучесть как раз и является основной характеристикой воды как стихии. Даже столь осторожный химик, как Малуэн, писал уже в XVIII в.: «Вода — наиболее совершенная жидкость, и прочие жидкости обязаны своей текучестью именно ей»¹. Бездоказательное утверждение, прекрасно демонстрирующее, что донаучные грезы^A склонны идти в том же направлении, что и грезы естественные и детские. Как же ребенку не удивляться, например, чуду с керосиновой лампой-ночникком? Масло плавает! Но вопреки этому остается густым! И потом, разве не оно помогает воде гореть? Все чудеса сосредотачиваются вокруг одной удивительной вещи, и стоит лишь грезе найти повод для своего взлета, как она распространяется по всем направлениям.

Подобным образом, как с чудесной игрушкой, мы обращаемся и со «склянкой четырех стихий» из «стихийной Физики». Она содержит в себе четыре не поддающиеся смешению жидкости, которые располагаются друг над другом «ярусами», в порядке густоты; тем самым она представляет собою как бы ночник в квадрате. Эта «склянка с четырьмя стихиями» могла бы служить хорошим примером отличия донаучного сознания от сознания современного; она помогает нам подметить, что в их основании лежит первопринцип «пустопорожних» философских грез. Для современного человека рационализация происходит мгновенно. Он знает, что вода — жидкость, одна среди тысяч других. Знает он и то, что всякая жидкость характеризуется удельной плотностью. Для объяснения указанного явления ему достаточно одной лишь разницы между плотностями жидкостей, не поддающихся смешению.

¹ Malouin. Chimie médicale, 1755. T.I, p. 63.

^A Под донаучным мышлением (и грезами) имеется в виду тип мышления, господствовавший в естественных науках до XVI в.: до Декарта, Кеплера и Ньютона. Как видно, донаучные представления были распространены и среди ученых XVIII в.

137

Сознание же донаучное, наоборот, склонно к бегству из науки в сторону философии. Вот, что, например, читаешь о «склянке четырех стихий» в «Геологии воды» Фабриция^A

— автора, которого мы собираемся цитировать несколько раз по той причине, что его трактат является неплохим примером «Физики грез», каковая подмешивает к позитивным наставлениям, напоминающим паскалевские, самый что ни на есть невероятный вздор: «Мы увидим зрелище столь же приятное, сколь обыкновеннейшее: если перемешать четыре жидкости с различными весами и по-разному окрашенные, то они не останутся в смешанном состоянии; но если поместить их в сосуд... будет видно, что каждая ищет и обретает свое естественное место. Черная, представляющая землю, уйдет на дно; серая сразу же разместится сверху и будет символизировать воду; третья жидкость, голубая, пойдет за ней и будет обозначать воздух. Наконец, самая легкая, красная, подобно огню, расположится на самом верху»¹. Ясно, что этот опыт, слегка перегруженный образами и

иллюстрирующий всего лишь один из элементарных законов гидростатики, служит предлогом для того, чтобы философское воображение вышло за рамки эксперимента. Он дает упрощенный «ребяческий» образ учения о четырех основных стихиях. В этом — вся античная философия в бутылке для химикалиев.

Но мы не настаиваем на пользовании этими научными игрушками, на проведении чересчур образных опытов, посредством которых зачастую лишь укореняется инфантилизм псевдонаучной культуры, распространяемый в наших школах. Мы написали целую книгу, пытаюсь отграничить условия, благоприятствующие воображению, от условий, при которых формируется научная мысль². Теперь же перед нами

— противоположная задача: мы хотим показать, как виде-

^A **Фабриций**, Иоганн Альберт (1668—1736) — лютеранский теолог, философ, апологет естественных наук.

¹ *Fabricius Théologie de l'eau ou essai de la bonté divine manifestée par la creation de l'eau*. Trad. Paris, 1743. **B** XVIII в. эту книгу часто цитировали. Первый перевод — анонимный. На втором переводе указано имя автора.

² См.: *Bachelard G. La Formation de l'Esprit scientifique: Contribution à une psychanalyse de la Connaissance objective*. Vrin, 1938.

138

ния неотрывно следуют за знаниями, мы хотим показать, как происходит процесс сочетания четырех стихий, осуществляемый материальным воображением.

II

Одна черта поражает сразу: эти воображаемые сочетания объединяют только две стихии, но ни в коем случае даже не три. Материальное воображение соединяет воду с землей; соединяет оно воду и с ее противоположностью, огнем; землю соединяет с огнем; в паре и тумане оно иногда видит союз воздуха и воды. Однако никогда, ни в одном из *естественных* образов невозможно увидеть, как осуществляется соединение трех материй: воды, земли и огня. И уж тем более ни один образ не в состоянии вобрать в себя четыре стихии. Такое нагромождение для воображения стихий было бы непереносимым противоречием, ибо материальному воображению непременно нужно избрать один вид материи и во всех сочетаниях наделять его преимуществами. Если же и появится хоть какой-нибудь тройственный союз, то можно быть уверенным, что речь тут идет о надуманном образе, об образе, созданном при помощи идей. Образы подлинные, образы из грез унитарны или же бинарны. Ими грезят только в монотонности одной и той же субстанции из двух элементов, из двух стихий^A.

Дуальному характеру смешивания стихий материальным воображением есть одна определяющая причина: она в том, что такая смесь всегда представляет собою некое «бракосочетание»^B. В сущности, коль скоро две элементарные субстанции соединяются, коль скоро одна из них сливается с другой, они приобретают пол. Для воображения противоположные сущности, представленные двумя субстанциями, суть существа противоположного пола. Если же смешивание происходит между двумя видами материи с женскими характеристиками, как земля и вода, что тогда? Что же, тогда одна из них с легкостью мускулинизируется, что-

^A Лат. **elementum** («элемент» и «стихия») соответствует греч. στοιχeton. ^B Игра слов: manage — «брак» и вообще «сочетание».

139

властвовать над своей партнершей. Лишь при этом условии сочетание будет прочным и долговечным, лишь при этом условии воображаемое сочетание станет *реальным образом*. В царстве материального воображения всякий союз есть брак, а брачного союза троих не бывает.

Теперь в качестве примеров на сочетаемость воображаемых стихий рассмотрим определенные соединения стихий, где присутствует вода. Мы последовательно проанализируем союзы воды и огня — воды и ночи — и особенный упор сделаем на союзе воды и земли, ибо именно в последнем сочетании двойственные грезы формы и материи вдохновляют на самые плодотворные для творческого воображения сюжеты. В частности, преимущественно на примере соединения воды и земли мы сможем понять основы психологии материального импульса.

Что касается сочетаний воды и огня, то здесь мы позволим себе высказаться весьма кратко. По существу, мы встретились с этой проблемой в нашем эссе, посвященном *психоанализу огня*. В частности, мы рассмотрели образы, на которые наводит такая странная материя, как спирт: когда она загорается, кажется, что с водой происходит процесс, несовместимый с ее собственной субстанцией. Когда же праздничным вечером спирт вспыхивает ярким пламенем, кажется, что *эта материя сошла с ума*, кажется, что вода, будучи женщиной, потеряла всякий стыд и что в бреду она отдается своему хозяину — огню! Не стоит удивляться тому, что у некоторых этот исключительный образ вызывает многосторонние и противоречивые впечатления и что в этом символе формируется подлинный

комплекс. Этот комплекс мы назвали *комплексом Гофмана*, потому что нам представляется, что в произведениях этого рассказчика фантастических историй необычайную активность проявляет символ пунша. Этим комплексом порою объясняются самые безумные верования, которые как раз и демонстрируют свою важность для подсознания. Так, Фабриций без колебаний изрек, что любая *вода, подвергнутая длительному хранению*, становится «спиртоподобною жидкостью, легче прочих вод,

140

и ее можно почти зажечь, как воду жизни»¹. А. Тем, кто позволит себе шутки по адресу этой бутылки воды, подобной «доброму вину», кто будет смеяться над этой водой, которая, как и хорошее вино, «идет навстречу» бергсоновской длительности, следует ответить, что Фабриций — довольно-таки серьезный философ и написал он «Геологию Воды» к вящей славе Творца.

Действительно, даже у выдавших виды химиков XVIII в. в тот период, когда химия имела склонность наделять различные субстанции индивидуальностью, она отнюдь не устраняла привилегий тех видов материи, которые обозначают стихии. Так, например, Жоффруа^В, объясняя, что *термальные воды* пахнут серой и битумом, начинает вовсе не со ссылок на субстанцию серы и битума, а, наоборот, вспоминает, что они «материя и продукт огня»². Следовательно, термальная вода предстает воображению прежде всего как непосредственная смесь воды и огня.

Разумеется, у писателей непосредственный характер этого сочетания становится еще более определяющим; внезапные метафоры, поразительная дерзость, мечущая молнии красота подтверждают выразительность архетипического образа. К примеру, в одном из своих «Философских этюдов» Бальзак заявляет — без малейших разъяснений, без всякой подготовки, так, словно речь идет о настолько самоочевидной истине, что ее можно высказать без комментариев: «Вода есть некое сгоревшее тело». Это *последняя фраза Гамбара*. Ее можно поставить в ряд так называемых совершенных фраз, которые, согласно Леон-Поль Фаргу^С, знаменуют собою кульминационные пункты зна-

¹ Mémoire littéraire de Trévoux. 1730, p. 417.

^А **Eau de vie** в современном языке означает «водка»; для алхимиков же — это действительно «вода жизни».

^В **Жоффруа**, Этьен Жозеф (1672—1731) — франц. врач и химик. Автор «Таблиц отношений между различными химическими субстанциями» (1718), где показал сочетаемость химических веществ, сформулировал понятие **аффинности**.

² Geoffroy E. Traité de la Matière médicale. Paris. 1743, T. I, p. 91.

^С **Фарг**, Леон-Поль (1876—1944) — франц. поэт. Начиная с посещения салона Малларме. В зрелые годы удостоивался высочайших похвал от П. Валери, с которым был дружен.

141

чительных жизненных переживаний¹. Для такого типа воображения одинокая, уединенная, чистая вода — не что иное, как догоревший пунш, своего рода вдова, замкнувшаяся в себе субстанция. Необходим какой-нибудь зажигательный образ, чтобы ее воскресить, чтобы пламя вновь пустилось в пляс над ее гладью, чтобы можно было сказать — вместе с Дельтхайлем: «Образ твой сжигает воду в таком узеньком канале» (Холера/Choléra, p. 42). Того же порядка и следующая фраза Новалиса, столь же энигматическая^А, сколь совершенная: «Вода есть некое намокшее пламя». Хэкетт в прекрасной диссертации, посвященной творчеству Рембо, обратил внимание на глубокую проникнутость гидрическим началом психики Артюра Рембо: «Кажется, что в "Поре в аду" поэт просит огонь осушить эту воду, ставшую для него непрестанным наваждением... Тем не менее вода и все связанные с ней переживания успешно противостоят воздействию огня, и потому, заклиная огонь, Рембо одновременно призывает и воду. Две стихии оказываются неразрывно слитыми в следующем поразительном выражении: "Я требую. Я требую! Удара вилами; капли огня"»².

В этих огненных каплях, в этом намокшем пламени, в этой сожженной воде — как не увидеть двойственных зародышей воображения, умеющего сгущать два вида материи! До чего же второстепенным кажется воображение форм по сравнению с таким воображением материи!

Естественно, что образ столь специфический и конкретный, как жженка, горящая в ночь веселья, не смог бы так окрылить воображение, если бы не вмещалась греза более глубокая, более давняя, соприкасающаяся с самими основами материального воображения. Эта существеннейшая греза и есть брак противоположностей. Вода гасит огонь, женщина остужает пыл. В царстве материи невозможно найти чего-либо более противоположного, нежели вода и

¹ См.: Farque L.-P. Sous la lampe. 1929, p. 46. ^А Энигматический (греч.) — загадочный.

² Hackett C.A. Le lyrisme de Rimbaud. 1938, p. 112. Хэкетт приводит, в частности, на p. 111 психоаналитическое истолкование этого поэта как «сына потоп».

142

огонь. Между водой и огнем возникает, может быть, единственное поистине субстанциальное противоречие. Если логически они призывают друг друга, то сексуально они друг друга желают. О каких еще более великих прародителях, чем вода и огонь, можно грезить в этом мире!

В Ригведе^A находим гимны, в которых Агни^B предстает сыном вод: «Агни — родитель вод, любящий их, как брат — сестер своих... Он живет среди вод, подобно лебедю; просыпаясь на утренней заре, он призывает людей к существованию; он — творец, подобный коме^C; рожденный в лоне вод, где он лежал, словно зверь, свернувшийся клубком, он разрастается, и свет его распространяется вдаль»¹.

«Кто из вас разглядит Агни, когда он прячется посреди вод; он был новорожденным и, силою жертвоприношений, он порождает собственных матерей: зародыш изобильных вод, он выходит из Океана».

«Появляясь среди вод^D, сверкающий Агни увеличивается, возвышаясь поверх колеблющегося пламени и распространяя славу свою; небо и земля пугаются, когда собирается родиться лучезарный Агни...»

«Сочетаясь на небосводе с водами, он принимает форму превосходную и блестящую; мудрый, опора всех вещей, он прогоняет источник дождей».

Образ солнца, этого огненного светила, выходящего из Моря, здесь является объективно господствующим. Солнце — это Красный Лебедь. Но воображение непрестанно переходит от Космоса к микрокосму. Если Солнце — славный супруг Моря, нужно, чтобы при совершении жертвенного возлияния вода «отдавалась» огню, нужно, чтобы огонь

^A **Ригведа** (скр. Rgvēda) — древнейший индийский (и индоевропейский) свод сакральных гимнов и священных установлений.

^B **Агни** (скр. agnīh «огонь») — ведический бог огня.

^C **Сома** — священный напиток бессмертия, вкушаемый богами в древнеиндийских религиях (гипотетически соответствует экстракту мухомора, который пьют шаманы перед тем, как впасть в транс); выделялся в отдельное божество.

¹ Цит. по: *Saintyves P. Corpus du Folklore des eaux en France et dans les colonies françaises*. Ed. Nourry, 1934, p. 54—55.

^D **Воды** в ведической религии были персонифицированными божествами.

143

«принимал» воду. Огонь порождает собственную мать — вот формула, которую алхимики, не зная Ригведы, применяли по любому удобному поводу. Это один из архетипов материальных грез.

Гете довольно быстро проходит путь, ведущий от мечты о «гомункулусе» к космической грезе. Сначала что-то блестит в «чарующей жидкости», в «жизненном эликсире». Затем этот огонь, исходящий из воды, «полыхает вокруг раковины... Галатеи. Раз за разом он вспыхивает со все большей силой, фацией, нежностью, словно колыхаемый пульсациями любви». Наконец, «он воспламеняется, мечет молнии, и вот уже струится», сирены^A же хором подхватывают: «Что за чудесное пламя озаряет потоки, что, искрясь, разбиваются друг о друга? Оно лучится и бдит и сияет! Тела полыхают на ночном ристалище, а кругом все струится огнем. Так царствует любовь, первопричина вещей! Слава морю! Слава струям его, окруженным священным огнем! Слава волне! Слава огню! Слава необычайному событию!»¹ Разве это не эпиталама^B, написанная по случаю бракосочетания двух стихий?

Философы из самых серьезных, сталкиваясь с таинственным союзом воды и огня, теряют рассудок. На приеме при дворе герцога Брауншвейгского Лейбниц посвятил латинские стихи химику Брандту^C, открывшему фосфор — этот странный огонь, непохожий на другие тем, что он сохраняется под водой. Для прославления такого чуда сгодились все мифы: похищение огня Прометеем, платье Медеи^D, светозарный лик Моисея^E, тот огонь, который зарыл Иеремия^F,

^A **Сирены** — мифические птицы с девичьими головами, якобы обитавшие у южных берегов Италии. Заманивали и убивали путешественников.

¹ *Goethe I. W. Faust*. Trad. Porchat, p. 374-375.

^B **Эпиталама** (греч.) — песнь, прославляющая новобрачных.

^C **Брандт, Хеннинг** (ум. 1692) — немецкий алхимик. В 1669 г. — в поисках философского камня — выделил фосфор из человеческой мочи и дал ему название «фосфор». В 1772 г. правильность его открытия засвидетельствовал А. Лавуазье.

^D Медея — дочь царя Ээта в Колхиде, жена Ясона, чародейка.

^E В книге Исхода, когда на горе Синай Моисею было явлено Откровение, лик его стал светозарным.

^F Иеремия не зарыл огонь, а восстановил свиток, сожженный у него на глазах царем Иоакимом (Иер. 36).

144

весталки*, надгробные светильники, битва между египетскими и персидскими жрецами. «Сей

огонь, неведомый самой природе, что зажег некий новый Вулкан", что хранила Вода, препятствуя себе воссоединиться со своим отечеством, огнем, что, будучи погребенным под Водой, утаивал суть свою и вышел, светозарный и блестящий, из сей могилы, как образ души бессмертной...»

Народные легенды подтверждают то, о чем повествует масса ученых мифов. Нередко в этих легендах вода и огонь соединяются друг с другом. Даже когда образы не слишком ясны, в них нетрудно разглядеть сексуальные черты. Так, например, в легендах многочисленны источники, которые рождаются из пораженной ударом грома земли. Часто источник рождается в буквальном смысле слова «молниеносно». Иногда же, наоборот, гром и молния исходят из какого-нибудь бушующего озера. Дешарм задает вопрос, не является ли трезубец Посейдона «молнией с тремя остриями, принадлежащему богу неба, позднее же уступленной морскому владыке?»¹

В одной из последующих глав мы подробнее рассмотрим женские свойства воображаемой воды. Пока же мы хотим продемонстрировать всего лишь матримониальный характер простейшей и общеизвестной химии огня и воды. Перед лицом мужественности огня женственность воды «неизменна». Сталкиваясь с огнем, Вода не может поменять свои женские качества на мужские. Объединившись, эти две стихии создают все остальное. Бахофен^{2, с} на многочисленных страницах своей книги показал, что воображение грезит о Творении как об интимном соединении огня и воды, обладающем их двояким могуществом. Бахофен доказывает, что этот союз не эфемерен. Он представляет собой основное условие непрерывного творения. Когда

^А Жрицы, поддерживавшие священный огонь в храме Весты. ^В Бог огня, сын Юпитера и Юноны, супруг Венеры.

¹ Decharme. *Mythologie de la Grèce antique*, p. 302.

² Gräbersymbolik der Alten. См. например, p. 54.

^с **Бахофен**, Иоганн Якоб (1815— 1887) — швейцарский историк права и антрополог. Создатель теории «материнского права» (1861) и понятия «матриархат». Отстаивал органическое единство всех культур земного шара.

145

воображение грезит о долговечном союзе воды и огня, оно формирует смешанный материальный образ, наделенный необычайным могуществом. Это материальный образ *горячей* влажности. Для множества космогонических грез именно *горячая влажность* является фундаментальным принципом. Именно она одушевляет косную землю и порождает в ней все формы жизни. В частности, Бахофен показывает, что существует масса текстов, где Вакх назван «повелителем всяческой влажности», «als Herr aller Feuchtigkeit».

Итак, можно с легкостью удостовериться в том, что эта идея горячей влажности в сознании людей сохраняет необычайную значимость. Благодаря ей творение приобретает своеобразную и уверенную неспешность. Время вписывается в постепенно приготавливаемую к этому материю. И непонятно, что же тут работает: то ли огонь, то ли вода, то ли время? Эта тройственная неуверенность позволяет ответить сразу на все. Когда какой-нибудь философ, стремясь обосновать собственную космогонию, «прилепляется душой» к такой идее, как *горячая влажность*, он вырабатывает такую внутреннюю убежденность, что никакое объективное доказательство уже не сможет сбить его с толку. На самом деле, возможно, тут мы видим в действии психологический принцип, который мы уже сформулировали: амбивалентность — самая верная основа для безграничной архетипизации. Идея горячей влажности — хороший пример невероятно мощной амбивалентности. И речь идет не только о такой амбивалентности, которая активизирует поверхностные и переменчивые качества. Речь идет поистине о *материи*. Горячая влажность — это материя, ставшая амбивалентной, иными словами — материализованная амбивалентность.

III

Кажется, что теперь, приводя некоторые соображения, касающиеся сочетаний Воды и Ночи, мы отступаем от наших общих тезисов о материализме воображения. Ночь, по существу, представляется неким универсальным явлением, которое вполне можно принять за громадное существо, навязывающее себя всей природе; но кажется, что она не

146

имеет ничего общего с материальными субстанциями. Если же Ночь персонифицируется, то она бывает богиней, перед которой ничто не может устоять, всеобволакивающей, всескрывающей; она — богиня Покрова.

В то же время грезы о различных видах материи — столь естественны и неодолимы, что нет ничего необычного, когда воображение «допускает» грезы об активной ночи, о ночи всепроникающей, вкрадчивой, входящей внутрь субстанции вещей. В этом случае Ночь — уже не

богиня, окутанная вуалью, теперь она — не покров, распростертый над Землей и Морями; теперь Ночь — *нечто ночное* — своего рода субстанция, ночная материя. Ночь схвачена именно *материальным* воображением. И подобно тому, как вода — субстанция, лучше всего годная для смешивания веществ между собою, так и ночь пронизывает воды, она обесцвечивает озеро в его глубинах, пропитывает собою пруд.

Иногда проникновение бывает до того глубоким, до того сокровенным, что — для воображения — пруд и среди бела дня хранит кое-что от этой ночной материи, немного этого субстанциального мрака. Он «стимфализируется». Он становится черным болотом, в котором живут чудовищные птицы, стимфалиды, «питомцы Ареса, мечущие свои перья, словно стрелы, похищающие и оскверняющие солнечные плоды; питающиеся человеческой плотью».¹ Мы полагаем, что эта *стимфализация*^A — не пустая метафора. Она соответствует одной особенной черте меланхолического воображения. Несомненно, стимфализованный пейзаж отчасти можно объяснить мрачным видом. Но это отнюдь не простая случайность, если для того, чтобы передать вид унылого пруда, потребовалось прибегнуть к наслаиванию ночных впечатлений. Нужно признать, что таким ночным впечатлениям присуща своеобразная манера соединяться, размножаться, усугубляться. Нужно признать, что вода образует как бы центр, где они лучше всего сходятся, дольше всего сохраняются. Во многих рассказах в самом центре проклятых мест располагается озеро мрака и ужаса.

¹ *Decharme*. *Mythologie de la Grèce antique*, p. 487. ^A **Стимфалийское болото** — озеро в Аркадии. Один из подвигов Геракла заключался в истреблении стимфалийских птиц.

147

У многочисленных поэтов встречается и воображаемое море, точно так же принявшее Ночь в свое лоно. Это — *Море Мрака (Mare tenebrarum)*, в котором древние мореплаватели локализовали скорее свой ужас, нежели опыт. Поэтическое воображение Эдгара По исследовало это Море Мрака. Несомненно, что мертвенно-бледные и черные оттенки сообщают морю те мрачные краски, которые приобретает Небо в бурю. В космологии Эдгара По в морскую бурю всегда появляется одна и та же необыкновенная туча «медного цвета». Но, помимо этой несложной рационализации, объясняющей мрак при помощи экранирования, в царстве воображения ощущается и другое, субстанциально непосредственное, объяснение. Уныние столь велико, столь глубоко, столь близко, что вода сама становится «цвета чернил». В такую страшную бурю кажется, что некая огромная каракатица в конвульсиях пропитала своими выделениями всю морскую пучину. Это *Море Мрака* являет собою «панораму более устрашающую и унылую, чем дано постичь человеческому воображению»¹. Необычная реальность выглядит, словно нечто выходящее за пределы воображаемого — любопытная инверсия, заслуживающая размышлений философов: стоит выйти за рамки воображаемого, и перед вами окажется реальность достаточно стойкая, чтобы смутить сердце и дух. Вот утесы, «страшно черные и нависшие», вот ужасная ночь, которая готова *раздавить* Океан. И тут буря входит в лоно струй, она тоже — своеобразная кольшущаяся субстанция, нечто вроде движения кишечника, вбирающего внутрь себя какую-то массу, это «отрывистый, живой и суеющийся во всех направлениях плеск». Стоит лишь немного над этим поразмыслить, как станет ясно, что столь интимный образ движения нельзя почерпнуть из объективного переживания. Его можно ощутить, как говорят философы, в интроспекции^A. Вода, перемешанная с ночью, — это старые угрызения совести, которые не хотят утихнуть...

Ночь у кромки пруда вызывает специфическое чувство страха, своеобразный *влажный страх*, проникающий в гре-

¹ *Poe E*. *Histoires extraordinaires, Maelstrom*. Trad. Baudelaire, p. 223. ^A **Интроспекция** — самоанализ.

148

зовидца и заставляющий его дрожать. Ночь без воды вызвала бы не столь физический страх. Вода без ночи стала бы причиной более отчетливых наваждений. Вода же в сочетании с ночью дает пронизывающий страх. Одно из озер Эдгара По, «приятное» при свете дня, по мере наступления ночи наводит все возрастающий ужас:

«Когда же на эту местность, как и на все остальные, набрасывала свое покрывало ночь и мистический ветер начинал шептать свою музыку тогда — о! тогда я всякий раз просыпался в страхе перед погружением в уединение озером»¹.

Когда же наступает день, призраки, несомненно, все еще ходят по водам. Похожие на суетливые туманы, они уходят, выдергивая из себя по ниточке... Постепенно бояться начинают они. Ведь они становятся слабее, они удаляются. И наоборот, когда приходит ночь, призраки вод сгущаются, приближаются. Страх же растет в сердце человека. А призраки реки прекрасно могут питаться и ночью, и водой.

Если же страх вблизи ночного пруда — особый, то это еще и потому, что при таком виде страха

сохраняется определенная дистанция. Он весьма отличен от страха, наступающего нас в пещере или в лесу. Он менее непосредственный, менее сгущенный, менее локализованный, более текучий. Тени на воде несколько более подвижны, нежели тени на земле. Подчеркнем еще раз их движение, их становление. Ночные прачки^А располагаются в тумане на берегу реки. И, конечно же, своих жертв они увлекают за собой именно в первую половину ночи. Тут перед нами — частный случай того самого закона воображения, который мы готовы повторять по любому удобному поводу: воображение есть становление. А помимо того, что рефлекс страха неспособен воображать и, следовательно, они — неважные рассказчики, ужас в литературном произведении можно передать лишь в том случае, если он сопряжен с явным становлением. Ночь без всяких помощников наделяет призраков становлением. Из призраков этих агрессивным кажется один лишь *сменяющийся караул*².

¹ Poe E. *Histoires extraordinaires*. Trad. Mallarmé, p. 118. ^А Lavandières — еще и «трясогузки».

² См. Sand G. *Visions dans les campagnes*, p. 248—249.

149

Но судить обо всех этих призраках лишь как о видениях означает судить о них неверно. Они касаются нас гораздо ближе. «Ночь, — говорит Клодель, — лишает нас всех оснований, мы уже не знаем, где находимся... Теперь для нашего зрения видимое — больше не предел, а незримое — тюрьма, однородная, непосредственно соприкасающаяся, равнодушная, сомкнувшаяся». У воды ночь поднимает свежий ветерок. По коже запоздалого путника пробегает дрожь вод: в воздухе чувствуется некая липкая реальность. Вездесущая ночь, которая никогда не спит, пробуждает воду в пруду, спящую вечным сном. Внезапно начинает ощущаться присутствие отвратительных призраков: их, однако, не видно. В Арденнах, сообщает Беранже-Феро обитает водный призрак «по имени *уайё* из Доби, имеющий форму отвратительного животного, *которого никто никогда не видел*¹. Что же это за такая отвратительная форма, которой никогда не видно? Это существо, на которое смотрят, закрыв глаза; о котором говорят, когда выразить свои мысли на каком-либо языке невозможно. Горло сжимается, черты лица сводит судорога, они застывают в несказанном ужасе. К лицу прикипает нечто холодное, словно вода. Это ночное чудовище — какая-то хохочущая медуза.

Но сердце далеко не всегда бывает встревоженным. Есть и такие часы, когда кротость^А воды и кротость ночи объединяются. Разве Рене Шар^В не наслаждался материей ночи, ведь это он написал: «Ночной мед медленно истощается». Душе, которая находится в мире сама с собой, кажется, что у властного мрака — аромат двойной свежести. Ароматы воды лучше всего ощущаются именно ночью. Ведь как бы залитая солнцем вода ни испускала для нас собственный аромат, запах солнца все равно сильнее.

Поэт, умеющий питаться образами в полном смысле этого выражения, знает также **вкус** ночи у моря. Поль Клодель

¹ Bérenger-Féraud L.J.D. *Superstitions et Survivances*. Т. II, p. 43.

^А **Douceur** — это и «сладость», и «кротость», и «пресность», и «доброта», и еще около десяти различных значений.

^В **Шар, Рене** (1907— 1988) — франц. поэт; один из основоположников сюрреализма.

150

писал в «Познании Востока»: «Ночь до того тиха, что кажется мне соленой» (р. ПО). Ночь — словно некая легкая вода, что иногда обволакивает нас и вот-вот освежит наши уста. Мы впитываем ночь всем, что в нас есть гидрического.

Для действительно живого материального воображения, для воображения, умеющего воспринимать материальную сокровенность мира, великие субстанции природы: вода, ночь, залитый солнцем воздух — это субстанции «высшего вкуса». Им нет нужды расцветиваться живописными пряностями.

IV

Союз воды и земли порождает тесто. Тесто представляет собой одну из фундаментальнейших схем материализма. И нам всегда казалось странным, что философия пренебрегает его изучением. Действительно, тесто представляется нам основной схемой воистину глубинного материализма, при котором форма «вытеснена», затусшевана, растворена. Ведь тесто выражает проблемы материализма в элементарных формах (и в форме сочетания стихий) постольку, поскольку избавляет нашу интуицию от забот о форме. Здесь проблема форм ставится во вторую очередь. Тесто же дает первичный опыт переживания материи.

В месиве, тесте действие воды очевидно. Когда замес продолжается, меситель порою обращается к особым свойствам земли, муки, штукатурки, но в самом начале работы первая мысль его — о воде.

Именно вода — его первая помощница. Именно под воздействием воды начинаются первые грезы рабочего, занимающегося замесом. Поэтому не стоит удивляться, что в таких случаях о воде грезят, представляя ее с активной амбивалентностью. Нет грез без амбивалентности, нет амбивалентности без грез. Ведь вода всякий раз предстает в видениях и в своей смягчающей, и в своей спрессовывающей роли. Она развязывает и она же связывает.

Начальное воздействие воды очевидно. Вода, как любили писать в старинных книгах по химии, «умеряет другие

151

стихии». Справляясь с засухой — «делом рук» огня, — она становится победительницей огня; она одерживает над огнем терпеливо ожидаемый реванш; она умеряет огонь; в нас она понижает жар. Землю вода уничтожает эффективнее молота, она смягчает субстанции.

А потом продолжается работа над тестом. Когда станет возможным пропитать водой саму субстанцию размельченной земли до конца, когда мука^А выпьет достаточное количество воды, а вода — съест достаточное количество муки, тогда начнется переживание «связи», долгая греза о «связности».

Эту возможность *связывать* сущностно, общностью интимных уз, грезящий о своей работе рабочий приписывает то земле, то воде. В сущности, многие типы подсознания любят воду за вязкость. Переживание вязкости присоединяется к многочисленным органическим образам: они непрестанно занимают рабочего в его долготерпеливом труде по замешиванию теста.

Адептом этой априорной химии, основанной на бессознательных грезах, мы считаем Мишле. Для него «морская вода, даже чистейшая, взятая из открытого моря, для приготовления смесей непригодна, будучи слегка вязкой... Химические анализы этого свойства не объясняют. В ней есть некое органическое вещество, до которого можно добраться не иначе, как уничтожив его, лишив всех характерных особенностей, и насильственным путем вернув это вещество в ряд общих элементов»¹. И тотчас же, совершенно естественно для точного обозначения этой сложной грезы, в которой принимают участие вязкость и слизистые выделения, из-под его пера выскакивает слово «*слизь*»: «Что такое морская *слизь* ? Вязкость, характерная для всякой воды вообще? Не является ли она универсальным жизненным элементом?»

Впрочем, иногда и вязкость — не более чем след онирической усталости; она мешает грезе двигаться вперед. В таких случаях мы переживаем навязчивые видения, застревающие в вязкой среде. Калейдоскоп грезы переполняется

^А Мука связана со стихией земли. ¹ *Michelet J. La Mer, p. 111.*

152

круглыми и медлительными предметами. Если бы можно было систематически изучить такие вялые грезы, то это послужило бы познанию так называемого мезоморфного воображения, т.е. воображения, промежуточного между формальным и материальным. Объекты мезоморфной грезы обретают свою форму лишь с трудом, а потом они ее теряют, оседают, подобно тесту. Предмету клейкому, ленивому, порою фосфоресцирующему — но никак не лучезарному — соответствует, мы полагаем, наиболее выразительная онтологическая насыщенность онирической жизни. Эти грезы, представляющие собой грезы о тесте, грезы из теста, всякий раз бывают борьбой или же поражением в стремлении творить, формировать, деформировать, месить тесто. Как сказал Виктор Гюго: «Деформируется все. даже бесформенное» (Homo Edax — «Человек Прожорливый»//

«Труженики моря»).

Собственно говоря, и сам глаз, чистое зрение, утомляется от твердых тел. Он хочет грезить о деформации. Если же взгляд действительно «смиряется» со свободой грезы, то все начинает течь согласно живой интуиции. «Мягкие часы» Сальвадора Дали растягиваются, стекают по капле в углу стола. Они живут в клейком «пространстве-времени». Как и всякая клепсида^А, они заставляют «течь» предмет, мгновенно покоряющийся соблазну уродливости. Если поразмыслить о «Покорении иррационального», станет ясно, что этот живописный гераклитизм зависит от некоей поразительно искренней грезы. Столь глубоким деформациям просто необходимо отметить деформацией саму субстанцию. Как сказал об этом Сальвадор Дали, *мягкие часы* — это плоть, это "сыр"^{1, В}. Эти деформации часто воспринимаются неправильно из-за того, что рассматриваются со статической точки зрения. Кое-какие *уравновешенные* критики с легкостью принимают их за абсурд. Они не пережи-

^А Клепсида (греч.) — водяные часы.

¹ *Dali S. La conquête de l'irrationnel, p. 25.*

^B Следует учесть, что само слово **fromage** (сыр), происходящее из позднелатинского *formaticum*, можно воспринять как деформацию корня *forma* — *forma*. Может быть, здесь лучше подходит слово «творог», кроме всего прочего, связанное с идеей «творения».

153

вают их глубокой онирической выразительности, они непричастны воображению обильной вязкости, которое порою дает и мгновенному взгляду все преимущества своеобразной божественной медлительности.

В донаучном сознании можно обнаружить многочисленные следы тех же сновидений. Так, для Фабриция чистая вода — сама по себе клей; она содержит некую субстанцию, которую наше подсознание наделяет способностью *осуществления* связи, действующей в тексте: «Вода обладает вязкой и клейкой материей, способствующей тому, что она с легкостью "схватывается" с древесиной, с железом и с другими необработанными веществами»¹.

И такими материалистическими интуициями^A мыслили не только малоизвестные ученые типа Фабриция. Аналогичную теорию можно обнаружить и в химии Бургаве^B. В своих «Началах химии» (*Éléments de Chymie*) Бургаве писал: «Даже из камней и кирпичей, если истолочь их в порошок, а впоследствии подвергнуть воздействию Огня... всегда можно извлечь немного Воды; и даже они частично обязаны своим происхождением Воде, которая, подобно клею, связывает их частицы между собою»². Иначе говоря, вода — это клей мироздания.

Это *схватывание* материи водой невозможно понять до конца, если удовольствоваться визуальным наблюдением. К нему следует добавить и наблюдение осязательное. Наблюдение — слово, имеющее две составные части, относящиеся к двум видам чувств. Интересно проследить, как работают присоединяющиеся к визуальным наблюдениям тактильные ощущения, сколь бы затушеваны они ни были. Таким образом можно исправить теорию о *Homo faber'e*^C, слишком уж наскоро постулирующую то, что между

¹ *Fabricius*. *Théologie de l'eau ou essai de la bonté divine manifestée par la création de l'eau*, p. 30.

^A Слово **intuition** — не только «интуиция», но и «наглядный пример», т.е. «интуиция, которую можно передать другим».

^B **Бургаве**, Герман (1668—1738) — голландский врач и химик. Профессор Лейденского университета. Основные сочинения: «*Institutiones inedicæ ad usum annuæ exercitationis*» (1708) и «*Aphorismi ad Cognoscentia et curandis morbis*» (1709). Знаний его «хватило бы на целый факультет».

² *Boerhaave H.* *Éléments de Chymie*. Trad. T. II, p. 562.

^C **Homo faber** (лат.) — человек, изготовляющий орудия труда.

154

тружеником и геометром, между действием и видением существует какая-то согласованность.

Итак, мы предлагаем воссоединить в психологии *Homo faber'a* и наиболее оторванные от практики грезы, и самый тяжелый и суровый труд. У руки тоже есть свои грезы, есть у нее и свои гипотезы. Она помогает познавать материю в ее глубинной интимности. Следовательно, она помогает о ней грезить. Гипотезы «наивной химии», рождающиеся из труда *Homo faber'a*, имеют, по меньшей мере, такую же психологическую важность, что и идеи «естественной геометрии». И подобно тому, как эти гипотезы более глубинным образом предвосхищают свойства материи, они придают большую глубину и грезам. А замешиванию теста — больше геометричности, больше ребристости, более резкие надрезы. Это непрерывная греза. Это такой труд, которым можно заниматься с закрытыми глазами. Ведь греза эта — интимная. И к тому же ритмичная, жестко ритмичная, и притом таким ритмом, который захватывает все тело. Следовательно, она витальная. У нее есть доминирующая черта длительности: ритм.

Итак, эти грезы, рождающиеся из обработки тестообразных веществ, неизбежно согласуются с некоей особенной волей к власти, с мужской радостью *проникновения* внутрь субстанции, *прощупывания внутренностей* субстанций, познания того, что внутри зерна, интимного покорения земли, подобного покорению земли водою, обретения силы стихий, участия в битве между стихиями, причастности к силе, растворяющей «безвозвратно». Затем начинают действовать связующие силы, и замес с его медлительным, но равномерным поступательным движением доставляет особую радость, менее сатаническую, нежели радость растворения; рука непосредственно осознает непрерывно возрастающую успешность союза земли и воды. В этом случае в материи запечатлевается иная длительность, длительность без перебоев, без порыва, без определенной цели. Ведь длительность эта не *оформлена*. У нее нет разнообразных *временных алтарей* для последовательных набросков, которые созерцание обнаруживает при обработке твердых тел. Эта длительность есть субстанциальное ста-

155

новление, становление изнутри. И оно может послужить объективным примером сокровенной

длительности. Длительность бедная, простая, грубая; чтобы следовать за ней, требуется тяжелый труд. Длительность анагенетическая^А, но, вопреки всему, восходящая, производящая. Это воистину трудолюбивая длительность. Подлинны труженики — это те, кто «приложил руку к тесту» (фразеологизм, означающий «решительно принялись за работу». — *Прим. перев.*). Они обладают оперативной волей, волей рук. Эта воля — специфическое и очевидное для нас качество ручных сухожилий. Лишь тот, кому приходилось давить смородину и виноград, поймет следующий гимн Сома: «Десять пальцев чистят скребницей скакуна, находящегося в чане»¹. Если Будда и сторукий, то только оттого, что он меситель теста.

Тесто развивает *динамическую руку*, которая образует едва ли не антитезу *руке геометрической* бергсониянского *Homo faber'a*. Она становится органом энергии, а не форм. Динамическая рука символизирует воображение силы.

Размышляя о разнообразных ремеслах, имеющих отношение к замесу, лучше понимаешь *материальную причину*, представляешь ее разновидности. Если представить себе процесс лепки как придание формы, то этот анализ будет недостаточным. Ничуть не более достаточным было бы понимание действия материи как сопротивления материала лепке. К познанию поистине позитивной, поистине действующей материальной причины приводит любая обработка тестообразных веществ. Это и есть естественная *проекция*. Это и есть один из частных случаев работы *проектирующей мысли*, которая переносит любые мысли, действия, грезы от человека к вещам, от труженика к его изделию. Бергсониянская теория *Homo faber'a* принимает во внимание

^А **Анагенез** — 1) регенерация разрушенных тканей живых организмов; 2) по Бергсону — одно из магистральных направлений эволюции, основанное на регенерации разрушенных тканей.

¹ Hymnes et Prières du Véda. Trad. Renou L. ^В, p. 44.

^В **Рену, Луи** (1896—1966) — крупнейший французский санскритолог. Автор «Ведической грамматики», «Истории ведической литературы». Переводчик основных памятников санскрита эпохи Вед.

156

проекции только ясных мыслей. Теория эта пренебрегает *проекциями* грез. Ремесла, кройки и резки не в состоянии осваивать материю в достаточной степени интимно. Проекция в них остается внешней, геометрической. Материя же не может играть роль даже пассивной опоры действий. Она — не что иное, как результат действий; то, что не отсекала кройка и резка. Скульптор по отношению к своей глыбе мрамора является верным слугой формальной причины. Форму он обретает посредством отсечения бесформенного. Формовщик же обретает форму своего куска глины посредством деформации, какого-то сновидческого произрастания аморфности. И как раз формовщик оказывается ближе всего к интимной грезе, к грезе произрастающей. Надо ли тут добавлять, что этот до крайности упрощенный диптих не имеет своей задачей убедить кого-либо в том; что мы настаиваем на полном отделении уроков формы от уроков материи? Ведь подлинный гений их объединяет. Да и сами мы в «Психоанализе огня» привели наглядные примеры, убедительно доказывающие, что и Роден управлял грезами о материи.

Стоит ли теперь удивляться детскому энтузиазму, связанному с переживанием тестообразных субстанций? Г-жа Бонапарт напомнила о психоаналитическом смысле одного сходного переживания. Вслед за психоаналитиками, выделяющими анальную предрасположенность отдельных типов психики, она упоминает об интересе маленьких детей и некоторых категорий невротиков к собственным экскрементам¹. Поскольку же в данной работе мы анализируем лишь более продвинутые психические состояния, психические типы, более непосредственным образом приспособляющиеся к объективным переживаниям и к поэтическим произведениям, то, характеризуя труд по замешиванию теста в его чисто действительных аспектах, нам придется отбросить психоаналитические отклонения. Обработка тестообразных веществ, как правило, характерна для детей. На морском берегу порою кажется, что ребенок, подо-

¹ См. *Bonaparte M. Edgar Poe*, p. 457.

157

бно юному бобру, следует побуждениям некоего общезначимого инстинкта. Стэнли Холл, по сообщению Коффки^А, отмечал у детей черты, напоминающие о предках, живших в озерную эпоху^{1,В}.

Ил есть прах воды, подобно тому, как пепел — прах огня. Пепел, ил, пыль, дым дают образы с непрерывно изменяющейся материей. При помощи этих миниатюризованных форм виды материи, соответствующие стихиям, сообщаются между собой. Это как бы четыре праха четырех стихий. *Ил* — один из видов материи, обладающих наиболее выразительной архетипичностью. Похоже, что именно в этой форме вода передает земле первопринцип спокойного, медлительного, уверенного плодородия. Описывая грязевые ванны в Акви, Мишле вложил весь свой пыл, всю свою веру в возрождение в следующие слова: «В суженном озере, где концентрируется ил, я восхищался

могучими усилиями вод, которые, создав его, процедив сквозь гору, а затем коагулировав, борются с собственным творением, с его мутностью; а пробиваясь наружу, поднимают его, устраивают мелкие "землетрясения", протыкают его мелкими струйками, микроскопическими вулканами. Одна такая струйка — не что иное, как ряд пузырьков воздуха, другая же — сплошная — указывает на постоянное присутствие большой струи, которая, будучи стеснена в других местах, после многих тысяч ударов, наконец, побеждает, получает то, что кажется объектом желания, на которое направлены усилия этих маленьких душ, жаждущих увидеть солнце². Читая такие страницы, ощущаешь неодолимое материальное воображение в действии; именно оно, наперекор всем измерениям невзирая на какие бы то ни было формальные образы, проецирует проникнутые уникальным динамизмом образы *микроскопического вулкана*. Такое материальное воображение становится причастным жизни всех

^A **Коффка**, Курт (1886—1941) — немецкий, позднее американский психолог. Перенес принципы гештальт-психологии на психологию восприятия, обучения и развития («Principles of Gestalt Psychology», 1935).

¹ Koffka K. The Growth of the Mind, p. 43. ^B Т.е. после ледникового периода.

² Michelet J. La Montagne, p. 109.

158

субстанций, оно проникается любовью к бурлению ила, «обрабатываемого» пузырьками. И стало быть, всякая теплота, всякое обволакивание есть материнство, беременность. И Мишле^A глядя на этот черный ил, на «вовсе не грязную грязь», погружается в это живое тесто и восклицает: «Дорогая общая матушка! Мы с вами — одно. Я вышел из вас и я вернусь туда, откуда вышел. Так поведайте мне вашу тайну. Что вы делаете, погрузившись в глубокий мрак, из которого вы посылаете мне эту горячую, могущественную, омолаживающую душу, которая хочет вернуть меня к новой жизни? Что же вы там делаете? — То, что ты видишь, только то, что я делаю у тебя на глазах, — говорила она вполне внятно, немного тихо, но нежным, ощутимо материнским голосом». Разве этот материнский голос не исходит поистине от самой субстанции? От самой материи? Материя обращается к Мишле из своих сокровенных глубин. Мишле улавливает материальную суть воды в ее сути, в ее противоречивости. Вода «борется с собственным творением». Это и есть единственный способ делать что бы то ни было: растворять и коагулировать.

Это двухвалентное могущество навсегда останется основой убежденности в непрерывном плодородии. Для того чтобы иметь возможность продолжать, надо непрерывно воссоединять между собою противоположности. В своей книге «Богиня природа и богиня жизнь» г-н Эрнест Сейер мимоходом бросает справедливое замечание о том, что буйная болотная растительность есть символ теллуризма^{B, 1}. И анонимное, тучное, кратковременное и изобильное могущество произрастания определяется субстанциальным браком земли и воды, осуществленном в виде болота. Души, подобные душе Мишле, поняли, что ил помогает нам причаститься сил произрастания; сил, возрождающих землю. Стоит прочесть чудесные страницы о том, как он, погру-

^A **Мишле**, Жюль (1798—1874) — франц. писатель и историк. У Башляра речь идет о произведениях «Море» (1861) и «Гора» (1868), в которых Мишле обращается к таинственным явлениям природы и души.

^B **Tellus** иногда воспринимается как земля в ее мужской ипостаси (хотя на самом деле это слово женского рода, как и terra). Теллуризм-хтониизм.

¹ См.: Seillière E. La déesse nature et la déesse vie, p. 66.

159

жившись в мягкую грязь, почувствовал, что жизнь его погребена в земле. Эта земля, «я очень хорошо ощущал, что она ласкает и сочувствует, согревает свое раненое дитя. Снаружи? И внутри тоже. Ибо она была пропитана своими животворящими духами, входила в меня и перемешивалась со мною, "втирая" в меня свою собственную душу. Между нами произошло полное взаимоотождествление. Я уже не мог отличить себя от нее. И до такой степени, что в последнюю четверть часа то, что она не покрывала, то, что оставалось у меня свободным — лицо, — стало мне докучать. Погребенное тело было счастливо, и оно было мною. Голова, оставшись не зарытой, сетовала о том, что она — уже не я; по крайней мере я так считал. Вот каким крепким был брак! И даже более чем брак — между мною и Землей! Скорее, следует сказать *обмен сущностями*. Я был Землей, а она — человеком. Она взяла на себя мои немощи, мой грех. Я же, став Землей, взял у нее жизнь, теплоту, молодость» (p. 114). *Обмен сущностями* между илом и плотью — пример до конца осуществившейся материальной грезы.

То же самое впечатление органического союза земли и воды получаешь, размышляя над следующей страницей из Поля Клоделя: «В апреле, после пророческого цветения сливы, по всей земле начинается работа Воды, язвительной служанки Солнца. Она растворяет, она согревает, она размягчает, она проникает внутрь — и соль становится слюною, убеждает, пережевывает, смешивает:

и как только почва подготовлена, жизнь пускает ростки, растительный мир всеми своими корнями снова начинает вытягиваться над земным лоном. Кислая вода первых месяцев понемногу становится густым сиропом, натиском хмельного напитка, горьким медом, насквозь заряженным сексуальной потенцией...»¹

Для многих душ темой безграничных грез становится и глина. Человек без конца задает себе вопрос, из какого ила, из какой глины он сотворен. Ибо для того, чтобы творить, всегда нужна некая глина, пластическая материя, двой-

¹ Claudel P. L'Oiseau noir dans le Soleil levant, p. 242.

160

ственная материя, в которой предстоит соединиться земле и воде. И ведь не напрасно грамматисты спорят между собою, стремясь установить, какого рода слово *argile* «глина», мужского или женского? Поскольку наша нежность и наша крепость противоположны друг другу, глине требуется какая-то андрогинная «сопричастность». Настоящей глине полагалось бы быть замешенной на обильной земле и воде. До чего же прекрасно то место, где О.В. де Л.-Милош^A говорит нам, что мы созданы только из глины" и слез! Засуха слез и плотина на пути горестей — и человек становится сухим, убогим, проклятым. Если слез многовато, если в глине не хватает мужества и жесткости — то это другая беда: «Глиняный человек, слезы затопили твой жалкий мозг. Слова без соли текут по твоим устам, словно тепловатая вода»¹.

Поскольку мы пообещали читателю охватить в данной работе все случаи, относящиеся к теме психологии материального воображения, нам не хотелось бы расставаться с грезами о замешивании и разминании, не пройдя другого пути материальных грез, ведь следуя по нему, можно пережить медленное и трудное покорение формы при помощи строптивой материи. Воды здесь нет. Теперь труженику, как бы по случайности, предстоит заняться *пародией* на творчество произрастания. Эта пародия на гидрическое могущество немного поможет нам понять могущество воображаемой воды. Мы хотим поговорить о грезах души кующей.

Кузнечные грезы обычно запаздывают. Поскольку этот труд начинается с обработки твердого тела, труженик прежде всего осознает некую волю. На арену выходит сначала именно воля; затем — коварство^C, призывающее на по-

^A Любич-Милош де, Оскар-Владислав (1877—1939) — франц. писатель и поэт литовского происхождения. Автор «Дешифрованного Апокалипсиса» (1933) и «Ключа к Апокалипсису» (1938), где предсказал дату начала второй мировой войны. В драме «Мигель Маньяра» (1911 — 1912) попытался облагородить образ Дон-Жуана.

^B В самом русском слове **создание** присутствует старославянский корень

зъд, означающий «глина».

¹ *Milosz O.V. de L. Miguel Mañara*, p. 75.

^C Рус **коварство** — хитрость, присущая **ковалю**, т.е. кузнецу.

161

мощь огонь с целью добиться ковкости. Когда же под молотом дает знать о себе деформация, когда металлические бруски сгибаются, в душу труженика прокрадывается нечто близкое грезам о деформации. И тут врата грез постепенно раскрываются. И тут рождаются *железные цветы*. Внешне они, без сомнения, лишь подражают блеску растительности, но если с чуть большим сочувствием проследить за пародийностью их извивов, сразу ощутишь, что труженик вложил в них некую сокровенную силу произрастания. Одержав победу, молот кузнеца несильными ударами ласкает завитки. Внутри кованого железа «заточены» грезы о податливости, неведомое воспоминание о текучести. Грезы, обитавшие в душе, продолжают жить в ее произведениях. Решетка после длительной обработки превращается в живую изгородь. По прутьям ее продолжает карабкаться падуб, правда, немного более жесткий, немного более тусклый, чем настоящий. А для того, кто умеет грезить на пределе человеческих и природных возможностей, кто умеет обыгрывать всевозможные поэтические инверсии, сам полевой падуб разве уже не представляет собой некую отвердевшую растительность, изделие из кованого железа?

Эти воспоминания «кузнечной» души могут, впрочем, пригодиться нам для того, чтобы представить материальные грезы в новом аспекте. Чтобы размягчить железо, несомненно, нужно быть гигантом; но гигант уступает место карликам, как только возникает необходимость в тонкой отделке изгибов железных цветов. И тогда гном воистину выходит из металла. В сущности, миниатюризация всяческих фантомных существ есть одна из форм грез о стихиях, выраженная в образах. Существа, которых обнаруживают под комом земли или в уголках кристаллов, врезаны в материю; это и есть стихийные силы материи. Их пробуждают, когда грезят — созерцая не сам предмет, но его субстанцию. *Малое* играет роль субстанции в присутствии *великого*; *малое* есть глубинная структура *великого*; *малое* — даже если оно кажется попросту формальным — замыкаясь

внутри *великого*, запечатлеваясь в нем, материализуется. В сущности, действительно формальные грезы раз-
162

вертываются, организуя предметы достаточно крупных размеров. Формальные грезы разбухают. Материальные же грезы, напротив, наносят золотые и серебряные узоры на «дамасскую сталь» своих предметов. Они гравировуют, запечатлевают. Запечатлевают всегда именно они. Продлевая грезы труженика, они спускаются до самого основания субстанций.

Итак, материальные грезы отвоевывают интимность даже по отношению к самым твердым, самым враждебным грезе о проникновении субстанциям. Разумеется, непринужденнее они чувствуют себя при обработке тестообразных веществ, допускающей динамизм проникновения — одновременно и удобный, и обстоятельный. Кузнечные же грезы мы вспомнили лишь для того, чтобы лучше оттенить сладость грез о замешивании, радость переживания размягченного теста, и еще — признательность месильщика, грезовидца по отношению к воде, которая всегда обеспечивает успех в борьбе с плотной материей.

Если попытаться проследить все видения *Homo faber'a*, отдающегося материальному воображению, то можно так никогда и не кончить этой работы. Ведь никакая материя никогда не кажется ему в достаточной степени обработанной потому, что он не перестает о ней грезить. Законченными могут быть формы. Но никак не материя. Материя — это схема безграничных грез.

Глава 5. Вода материнская и женственная

... и, как в стародавние времена, ты сможешь спать в море.
Поль Элюар. Жизненные потребности.

I

Как мы указали в одной из предыдущих глав, г-жа Бонапарт истолковала привязанность Эдгара По к определенным — весьма типичным — воображаемым картинам в аспекте воспоминаний детства и притом — самого раннего. Одна из частей психоаналитического исследования г-жи Бонапарт озаглавлена: «Цикл матери-пейзажа». Если проследить такое вдохновение согласно психоаналитическим разысканиям, то очень скоро можно прийти к выводу, что объективных черт пейзажа бывает недостаточно для того, чтобы объяснить чувство природы, если только чувство это глубоко и подлинно. Страстно любить реальность заставляет нас отнюдь не *познание* реальности. Фундаментальная и первичная архетипизация зависит именно от *чувства*. Природу начинают любить, еще не зная ее, еще как следует ее не разглядев, осуществляя в вещах любовь, которая основывается на чем-то ином. Впоследствии же к подробным ее исследованиям переходят как раз потому, что сначала ее любят в целом, и не отдавая себе отчета почему. Энтузиастические ее описания — доказательство того, что мы относились к ней со страстью, с непрерывной любознательностью любви. Если же чувство

164

любви к природе обладает достаточным постоянством, то это потому, что для некоторых душ — и в своей первичной форме — оно лежит в основе всех чувств вообще. Это чувство — сыновнее. Все формы любви всегда что-либо заимствуют от любви к матери. Природа для человека — говорит нам г-жа Бонапарт — «стала матерью, безмерно разросшейся, вечной и спроецированной в бесконечность»¹. С точки зрения ощущений, природа есть *проекция* образа матери. В частности, добавляет г-жа Бонапарт: «Море для всего человечества представляет собою один из самых величественных, самых неизменных материнских символов» (р. 376). А у Эдгара По мы обнаруживаем особенно чистые и ясные примеры такой проекции, такой символизации. Тем же, кто возражает на то, что Эдгар По в детстве вполне мог испытывать *непосредственную* радость от общения с морем, «реалистам», недооценивающим важность *психологической реальности*, г-жа Бонапарт отвечает: «Море-реальность само по себе не в состоянии очаровывать людей так, как оно их все же очаровывает. Море поет для них песнь, состоящую из двух смыслов, из которых громкий и самый поверхностный — вовсе не самый чарующий. Это интимная песнь... которая с незапамятных времен манила людей к морю». Эта интимная песнь и есть материнский голос, голос нашей матери: «Гору мы любим совсем не за то, что она зеленая, а море — не за то, что оно голубое, даже если наше влечение к ним мы объясняем этими причинами, — но потому, что в голубом море или в зеленой горе обретает свою реинкарнацию что-то от нас, из наших бессознательных воспоминаний. И это нечто от нас, из наших бессознательных воспоминаний, всегда и всюду происходит от нашей детской любви, и из такой, что изначально была направлена лишь на определенное существо, и в первую очередь на "существо-убежище", "существо-кормящее", каковым была мать либо кормилица...» (р. 371).

В общей сложности, сыновняя любовь — это активный первопринцип проецирования образов, это проецирующая сила воображения, неисчерпаемая сила, которая овладевает-

¹ *Bonaparte M. Edgar Poe, p. 363.*

165

ет всеми образами, помещая их в наиболее несомненную человеческую перспективу: в перспективу материнскую. Что касается прочих видов любви, то они, само собой разумеется, «отпочковываются» от ее изначальных сил. Но все эти виды любви никогда не смогут устранить исторический приоритет нашего первого чувства. Хронология сердца неразрушима. Следовательно, чем более метафоричным будет чувство любви и симпатии, тем больше потребность у него черпать свои силы в фундаментальном чувстве. В этих условиях *любить* тот или иной образ всегда означает *иллюстрировать* ту или иную любовь: любить образ означает находить новую метафору для давней любви, не осознавая этого. Любить *бесконечную* вселенную означает придавать некий материальный объективный смысл *бесконечности* любви к матери. Любить *уединенный* пейзаж, где мы брошены всеми на произвол судьбы, означает находить компенсацию за горестное одиночество, вспоминать о той, которая не бросает... Коль скоро кто-нибудь любит всей душой какую-либо реальность, то это только потому, что таковая реальность есть уже душа, наше воспоминание.

II

Теперь мы постараемся выстроить эти общие замечания в систему, исходя из точки зрения материального воображения. Мы увидим, что существо, кормящее нас своим молоком, своей собственной субстанцией, налагает неизгладимую печать на образы весьма разные, весьма далекие друг от друга, весьма внешние, и что образы эти невозможно правильно проанализировать с помощью привычных тем формального воображения. В общем и целом, мы покажем, что эти архетипически выразительные образы наделены в большей степени материей, нежели формой. Чтобы это доказать, мы уделим немного более пристальное внимание образам, притязающим на усиление выразительности естественных вод: воды озерной, речной и даже морской путем придания им молокообразного вида, посредством молочных метафор. Мы продемонстрируем, что эти «безумные» метафоры иллюстрируют одну незабвенную любовь.

166

Как мы уже отмечали, для материального воображения всякая жидкость — своего рода вода. Это один из фундаментальных первопринципов материального воображения, обязывающий класть в основу всех субстанциальных образов одну из первичных стихий. И замечание наше оправдано уже визуально, динамически: для воображения все, что *течет*, и есть в некотором смысле вода: все текучее причастно природе воды, сказал один философ. Постоянный эпитет воды «*текучая*» столь выразителен, что он всегда и везде воссоздает свое существительное. Цвет значения не имеет; он дает всего лишь прилагательное; он обозначает всего лишь одну из разновидностей. Материальное же воображение прежде всего обращено к основному субстанциальному свойству.

Стоит нам лишь продвинуть наши разыскания в области бессознательного поглубже — анализируя только что затронутую проблему в психоаналитическом разрезе, — как нам придется заявить, что любая вода есть молоко. Точнее говоря, всякое блаженное питье есть своего рода материнское молоко. Тут перед нами пример двухэтажной интерпретации материального воображения, с двумя последовательными степенями углубления в бессознательное: сперва любая жидкость — вода; затем всякая вода — молоко. Эта греза имеет стержневой корень, спускающийся в великое и простое подсознание первых жизненных впечатлений ребенка. Она обладает также целой сетью пучкообразных корней, обитающих в более поверхностном слое бессознательного. Именно эту поверхностную зону, где смешиваются сознательное и бессознательное, мы главным образом и изучали в наших трудах о воображении. Теперь, однако, пора продемонстрировать, что глубинная зона всегда активна и что материальный образ молока является опорой для более осознанных образов вод. Первичные центры интересов формируются интересами органическими. А побочные образы вначале накапливаются вокруг центра, образуемого органическими интересами. К тому же самому выводу можно прийти, если рассмотреть, как в языке постепенно развивается система архетипических значений. Первичный синтаксис подчиняется своего рода грамматике потребностей. И в ней молоко, в порядке выразительности жидких реалий, пред-

167

ставляет собой первое существительное, или, точнее говоря, первое оральное существительное^A.

Мимоходом заметим, что ни один из архетипических образов, ассоциирующихся со ртом, так и не был отвергнут. Рот, губы — вот территория первого блаженства, позитивного и определенного, пространство дозволенной чувственности. Психология губ сама по себе заслуживает подробного исследования.

При поддержке этой разрешенной чувственности еще раз подчеркнем настоятельную необходимость анализа упомянутой психоаналитической области и приведем несколько примеров, доказывающих фундаментальный характер «материнства» вод.

По всей вероятности, непосредственный человеческий образ молока и оказался психологической опорой ведического гимна, процитированного Сентивом^B: «Воды — наши матери, желающие участвовать в жертвоприношениях, приходят к нам, следуя путями своими, и раздают нам свое молоко»¹. По существу, ошибется тот, кто увидит здесь не более чем смутный философский образ благодарности божеству за благодеяния, оказанные нам природой. Сила сцепления здесь гораздо интимнее, и мы полагаем, что она объясняется абсолютной цельностью реалистического образа. Можно сказать, что для материального воображения вода, как и молоко, — настоящий продукт питания. Гимн, приведенный Сентивом, продолжается так: «В водах — амброзия^C, в водах — лекарственные травы... Воды, доведите до совершенства все средства, отгоняющие болезни, дабы тело мое испытало ваше блаженное воздействие и дабы я мог долго зреть солнце».

^A Здесь игра слов: substantif — «существительное» и то, что имеет отношение к субстанции.

^B Сентив, Пьер (Эмиль Нурри) (1870—1935) — франц. издатель и книготорговец; президент Общества

франц. фольклора. Автор книги «Корпус водного фольклора» — 1934.

¹ *Saintyves P.* Folklore des eaux, p. 54. Ср. также Луи Рену, *Renou L.* Hymnes et Prières du Veda, p. 33: «Он затопляет почву, поверхность земли и даже небо — Варуна^D, всякий раз, как пожелает молока».

^C Амброзия — напиток бессмертия, вкушаемый богами.

^D Варуна — ведический бог рек, морей и океанов.

168

Вода становится молоком, коль скоро ее воспевают с пылом, коль скоро чувство поклонения перед материнским характером вод наделяется страстью и искренностью. Гимнический тон, если только он воодушевляет искреннее сердце, — с любопытной точностью, восстанавливает ведический образ. В книге с претензиями на чуть ли не научную объективность Мишле, сообщая о своих *воззрениях* (*Anschauung*) на море, совершенно естественно приходит к образу молочного, витального, кормящего моря: «Эти питающие воды перенасыщены всевозможными видами питательных атомов^A, соответствующих вялой натуре рыб, которые лениво открывают рот и ждут кормления, словно эмбрионы в лоне общей матери. Осознают ли они свое глотание? Вряд ли. Микроскопический корм приходит к ним, подобно молоку. Величайшее и неизбежное мировое бедствие, голод, бывает только на суше; здесь все создано так, чтобы его не было, здесь его не знают. Ни малейшего напряжения в движениях, никаких поисков пищи. Жизнь должна плыть по течению, словно греза»¹. Разве не очевидно, что это — греза пресыщенного ребенка, купающегося в ощущении блаженного комфорта? Мишле, несомненно, на разные лады *рационализировал* восхитивший его образ. Для него, как мы писали выше, морская вода представляет собой своего рода *слизь*. Она уже обработана и обогащена жизнедеятельностью микроскопических существ, привносящих в нее «пресные, благотворные и способствующие плодородию элементы» (p. 115). «Слово "плодородие" позволяет нам по-новому и более глубоко взглянуть на жизнь моря. Питомцы моря, по большей части, имеют студнеобразный вид зародышей, они впитывают и производят слизистую материю, переполняя ею воды и придавая им плодородный, пресный и мягкий характер вод, находящихся внутри безграничной утробы, где новорожденные беспрестанно плавают, как в тепловатом молоке». Такая пресность, мягкость и тепловатость — изобличающие улики. *Объективно* о них не напоминает ничто. *Субъективно* же их оп-

^A Под «атомами» имеются в виду просто частицы материи.

¹ *Michelet J.* La Mer, p. 109.

169

равдывает все. Величайшая реальность вначале соответствует тому, что едят. Морская вода, с панбиологической точки зрения Мишле, «животная вода», скорее всего является первопищей всех существ.

Наконец, наилучшее ее доказательство тому, что образ *«кормилицы»* господствует над всеми остальными, — отсутствие колебаний у Мишле, когда он, в космическом плане, переходит от молока к женской груди: «Постоянными и заботливыми ласками, округляющими очертания берега, [море] придало этим контурам нечто материнское, и я бы даже сказал, явную нежность женских грудей, того, в чем дитя находит уют, кров, тепло и покой»¹. В глубине какого залива, у какого округленного мыса Мишле смог бы увидеть образ женской груди, если бы его сначала не покорила, а потом снова не овладела им сила материального воображения, мощь субстанциального образа молока? У столь дерзновенной метафоры не может быть иного объяснения, кроме основанного на принципе материального воображения: *именно так материя господствует над формой*. Грудь округлена, потому что она разбухла от молока.

Итак, поэзия моря у Мишле — это греза, обитающая в некоей глубинной зоне. Море обладает материнскими качествами, вода — чудесное молоко; земля в своих утробах готовит теплую и живительную пищу; у берегов вздуваются груди, дающие всем тварям *питательные атомы*. Оптимизм — это изобилие.

III

Может показаться, что, утверждая эту непосредственную связь моря с материнским образом, мы ошибочно трактуем проблему образов и метафор. Возражая нам, можно настаивать на том, что обыкновенное наблюдение, простое созерцание картин природы, очевидно, тоже порою навязывает нам непосредственные образы. Можно выдвинуть, например, и такое возражение: весьма многочисленные поэты, вдохновленные спокойным пейзажем, говорят

¹ *Michelet J.* La Mer, p. 124.

170

нам о молочной красоте тихих озер при свете луны. Итак, остановимся на этом, столь характерном для поэзии вод образе поподробнее. Сколь бы внешне неблагоприятным для наших тезисов о материальном воображении он ни казался, в конечном счете он поможет нам доказать, что его привлекательность для самых разнородных поэтов объясняется материальными причинами, а вовсе не формами и цветом.

Как же, в самом деле, реальность этого образа представляют себе физически? Иными словами, каковы объективные условия, определяющие создание этого конкретного образа?

Для того чтобы перед озером, спящим под луною, воображению предстал образ молока, нужен рассеянный лунный свет — нужна вода, хотя и слабо, но все-таки волнующая, нужно, чтобы поверхность ее не отражала «напрямую» освещенный лунными лучами пейзаж, — короче говоря, нужна вода, превращающаяся из прозрачной в полупрозрачную, нужно, чтобы она нежно помутнела, стала опалового цвета. Однако это все, что с ней может произойти. Воистину — разве этого достаточно, чтобы навести на мысль о крынке молока, о пенящемся ведре фермерши, о молоке, существующем объективно? По-видимому, нет. Все-таки следует признать, что этот образ не обязан объективным данным наблюдения ни своим первопринципом, ни своей выразительностью. Для обоснования убеждений поэтов, для истолкования частности и естественности образа к нему следует присовокупить незримые составные части, компоненты, природа которых отнюдь не *визуальна*. Это как раз те составные части, через которые проявляется материальное воображение. Одна лишь психология материального воображения в состоянии интерпретировать этот образ во всей его подлинной тотальности и жизненности. Так попробуем же интегрировать в единое целое все компоненты образа, отвечающие за его действенность.

Какова глубинная основа такого образа молочной воды? Это образ теплой блаженной ночи, обволакивающей материи, образ, вбирающий в себя одновременно воздух и воду, небо и землю, объединяющий их, образ космический, об-

171

ширный, огромный, нежный^A. Переживая образ молочной воды в его подлинности, признаешь, что это не мир купается в молочном свете луны, но, скорее, наблюдатель купается в блаженстве, до такой степени физическом и несомненном, что ему удастся воскресить ощущение самого изначального комфорта, самой сладкой пищи. К тому же речное молоко никогда не замерзнет. Ни один поэт никогда не говорит, что на воды бросает молочный свет зимняя луна. Для анализируемого образа необходимы тепловатость воздуха, нежность света, душевный покой. Вот каковы материальные составляющие образа. Это выразительные и примитивные составляющие. *Белизна приходит только впоследствии*. Она выводится путем умозаключения. Она выглядит как своего рода прилагательное, ведомое существительным, и стоит после существительного. В царстве грез порядок слов, стремящийся сделать цвет белым, как молоко, обманчив. Грезовидец сначала воспринимает молоко, впоследствии же его заспанные глаза иногда замечают белизну.

В отношении же белизны — в царстве воображения никто особой разборчивостью не отличается. Пусть на реку упадет золотой луч луны, даже и тогда формальное и поверхностное цветовое воображение не растеряется. Воображение, увлеченное поверхностью вод, увидит белое в желтом благодаря тому, что материальный образ молока достаточно интенсивен и продолжает в глубинах человеческого сердца свое нежное поступательное движение для окончательного успокоения грезовидца, для порождения материи или субстанции, производящей блаженное впечатление. Молоко — первый транквилизатор. Именно поэтому спокойствие человека вливает в созерцаемые воды молоко. В своих «Похвалах» Сен-Жон-Перс^B пишет:

^A Здесь задействовано все семантическое поле словосочетания «eau douce».

^B **Сен-Жон-Перс** (наст. имя Алексис Сен-Леже Леже) (1887—1975) — франц. поэт и дипломат. «Похвалы» (1905) — первое его произведение, короткая поэма, славящая красоту природы. В 1960 г. получил Нобелевскую премию по литературе.

172

... Or ces eaux calmes sont de lait
et tout ce qui s'épanche aux solitudes molles du matin.¹

(... Ведь эти тихие воды — молочные, и напоминают все, что изливается в нежном утреннем одиночестве.)

Сколь бы белым ни был вспенившийся поток, он никогда не сможет обладать таким преимуществом. Ведь когда материальное воображение грезит о своих первостихиях, цвет — поистине ничто.

Воображаемое не находит в *образах* глубинных и питающих корней: с самого начала оно нуждается в некоем *присутствии*, более непосредственном, обволакивающем, материальном.

Воображаемая реальность сначала возникает в представлении, а потом уже описывается. Поэзия всегда есть некий звательный падеж. Она, как выразился Мартин Бубер*, изначально относилась к порядку «Ты», и лишь впоследствии перешла к порядку «Оно». Так и Луна — в царстве поэзии — есть сперва материя, а потом уже форма, она — флюиды, пронизывающие грезовидца. Человек, в своем естественном и первичном поэтическом состоянии, «не думает о той луне, которую видит каждую ночь, и так вплоть до той ночи, когда во сне или в состоянии бодрствования она спускается к нему, приближается, очаровывает его своими жестами или же приносит радость или муку легкими прикосновениями. И сохраняет он в памяти вовсе не образ движущегося по небу светящегося диска, и не образ какого бы то ни было соотносимого с ним демонического существа, но прежде всего образ, движущий образ, *эмотивный* образ лунного флюида, пронизывающего тело...»².

Можно ли лучше выразить то, что луна есть «влияние» в астрологическом значении этого термина, космическая материя, которая в определенные часы пропитывает вселенную, придавая ей материальное единство!

¹ *Perse Sr.J. Éloges.*

^A **Бубер Мартин** (1878—1965)— немецкий (позднее — израильский) религиозный философ. Философская «поэма» «Я и Ты» вышла в 1923 г. К французскому переводу, опубликованному в 1938 г.. Башляр написал предисловие.

² *Buber M. Je et Tu. Trad. Bianquis. p. 40.*

173

Впрочем, космический характер органических воспоминаний не должен заставить нас врасплох, коль скоро мы поняли, что материальное воображение и есть первичное. Оно воображает творение и жизнь вещей, пользуясь витальным светом, с достоверностью непосредственного ощущения, т.е. слушая великие кинестезические^A наставления наших органов. Мы уже изумлялись поразительно непосредственному характеру воображения Эдгара По. Его *география*, т.е. метод, при помощи которого он грезит о земле, отмечена той же печатью непосредственности. Следовательно, лишь воздав должное работе материального воображения, можно понять глубинный смысл исследования Гордона Пима в полярных морях, на которых Эдгар По — нужно ли говорить — никогда не бывал. Необычайное море Эдгар По описал в следующих выражениях: «Теплота воды тут была воистину поразительной, а ее цвет, претерпев какое-то стремительное искажение, вскоре потерял свою прозрачность и принял мутно-молочный оттенок»¹. Мимоходом заметим, что вода становится молочной — согласно ремарке, сделанной выше, — теряя свою прозрачность. «Вблизи нас, — продолжает Эдгар По, — море было обычно спокойным, а если и суровым, то не до такой степени, чтобы судно оказалось в опасности, но мы порою удивлялись, замечая то справа, то слева, на различных расстояниях от нас, внезапное и далеко распространяющееся волнение...» (р. 270). Спустя три дня исследователь Южного полюса записал еще следующее: «Теплота воды была чрезмерной (речь как-никак идет о воде полярных морей), а ее молочный оттенок казался более очевидным, чем когда-либо» (р. 271). Как видно, речь идет не о море в целом, в общем аспекте, но о воде, рассматриваемой с точки зрения ее материи, субстанции, сразу и теплой и белой. Она бела из-за своей теплоты. Ведь теплота ее отмечена раньше белизны.

Совершенно очевидно, что рассказчика вдохновляет отнюдь не зрелище, а некое воспоминание; воспоминание блаженное, самое спокойное и болеутоляющее из всех, вос-

^A **Кинестезический** — такой, в котором участвуют все органы чувств (греч.) ¹ *Poe E. Aventures d'Arthur Gordon Pym.*

174

поминание о питающем молоке, о материнском лоне. Это находит подтверждение буквально во всем на странице, которая заканчивается, вызывая у нас в представлении образ насытившегося ребенка, его мягкой непосредственности, ребенка, засыпающего на груди у своей кормилицы. «Полярная зима, очевидно, приближалась, но приближалась она без свиты ужасов. Я ощутил оцепенение тела и духа, удивительное влечение к грезам...» Суровый реализм полярной зимы оказался побежден. Сослужило свою службу воображаемое молоко. Это от него наступило оцепенение души и тела. С тех пор исследователь — уже грезовидец, и он предается воспоминаниям.

Непосредственные образы, зачастую прекраснейшие — и прекрасные красотой внутренней, материальной — не имеют другого происхождения. Что такое река, например, для Поля Клоделя? «Это разжижение субстанции земли, это извержение жидкой воды, укорененной в самой тайной из складок земли, извержение молока, притягиваемого Океаном, который сосет грудь»¹. Ну а здесь что господствует? Форма или материя? Географический рисунок реки с соском дельты или же сама жидкость, жидкость органического психоанализа, молоко? И какой толмач поможет читателю причаститься клоделевского образа, если только не сугубо субстанциалистская интерпретация, по-

человечески динамизирующая устье реки, сросшейся с Океаном-сосунком? В который уже раз мы видим, что все великие субстанциальные архетипы, все архетипизированные движения человеческой души без труда поднимаются на космический уровень. Существует тысяча возможностей перехода от воображения молока к воображению Океана потому, что молоко — это такой эмоциональный архетип, который может «взлететь на крыльях воображения» при любых обстоятельствах. И опять же Клодель написал: «И молоко, о котором Исаия говорит нам, что оно в нас *как морское наводнение*»². Разве молоко не переполняло нас, не заливало с головой беспредельным блаженством? И можно обнаружить, что в

¹ Claudel P. *Connaissance de l'Est*, p. 251.

² Claudel P. *L'épée et le miroir*, p. 37.

175

зрелище летнего проливного дождя, теплого и живительного, присутствует образ молочного потопа.

Аналогичные материальные образы, прочно укорененные в человеческих сердцах, непрестанно варьируют производные формы. Так, у Мистралья^A в «Мирей»^B (Песнь четвертая) встречаем:

Vengue lou tèms que la marino

Abanco sa fièro peitrino

Et respira plan plan de tonti si mamère...

(Придет время, когда море успокоит свою гордую грудь и медленно вздохнет всеми сосцами.)

Вот что собою представляет вид молочного моря, которое нежно успокаивается: оно — мать с бесчисленными грудями, с неисчислимыми сердцами.

Это результат того, что для бессознательного — вода есть своего рода молоко, что на протяжении истории естественнонаучной мысли она зачастую олицетворяла в высшей степени *питательное начало*. Не будем забывать, что для донаучного сознания питание является функцией *объяснительной*, а вовсе не такой, которую следует объяснить. На пути от донаучного сознания к научному происходит инверсия биологических и химических толкований. Научное сознание пытается объяснить биологическое исходя из химического. Мысль же донаучная, стоящая ближе к мысли бессознательной, объясняла химическое исходя из биологического. Так, «вываривание» химических веществ в «автоклаве» было для алхимика как нельзя более понятной операцией (по ассоциации с пищеварением)^C. Именно так химия, продублированная простейшими биологическими

^A **Мистраль Фредери(к)** (1830—1914) — провансальский поэт и общественный деятель. Один из основоположников движения *фелибризма*, направленного на возрождение провансальского языка и литературы. Поэма «Мирей» — 1859.

^B **Мирей** — гора в Провансе, неподалеку от впадения Роны в Средиземное море.

^C Во французском языке **вываривание** химических веществ и **пищеварение** обозначается одним термином **digestion**. Соответственно **digesteur** — это «автоклав» и «тот, кто переваривает пищу».

176

интуициями^A, становится как бы дважды естественной. Без особого труда она поднимается от микрокосма к макрокосму, от человека к вселенной. Вода, утоляющая жажду человека, поит и землю. Донаучное сознание конкретно мыслит такими образами, которые мы считаем обыкновенными метафорами. Оно думает, что земля действительно *пьет* воду. Для Фабриция — а это уже XVIII век — вода мыслится как служанка, «питающая землю и воздух». Значит, она переходит в разряд стихий питающих. Это самый значительный из материальных архетипов, присущих стихиям.

IV

Полный психоанализ напитков должен представлять собой диалектику алкоголя и молока, огня и воды: Дионис против Кибелы^B. И здесь нужно осознать, что определенный эклектизм сознательной жизни, жизни «цивилизованной» станет невозможным после того, как переживешь архетипизацию подсознания, как только начнешь ссылаться на архетипы материального воображения. Например, в «Генрихе фон Офтердингене» Новалис говорит нам, что отец Генриха, находясь в чьем-то доме, просит «стакан вина или молока». Как будто в повествовании, заключающем в себе столько мифов, динамизированное бессознательное в состоянии колебаться! Что за гермафродическая мягкость! Только в жизни, с вежливостью, скрывающей насущные потребности, можно попросить «стакан вина *или* молока». Однако в грезах, в настоящих мифах, просят всегда того, чего хотят. И каждый всегда знает, чего именно он хочет выпить. В конкретных грезах всегда пьют одно и то же. То, что пьют в грезах, — знак, по которому безошибочно распознают грезовидца.

Психоанализ материального воображения, более глубокий, нежели данное эссе, должен заняться психологией напитков и приворотных зелий. Вот уже скоро пятьдесят лет

^A **Intuition** — здесь «интуиция» и «наглядный пример». ^B **Кибела** — фригийская богиня плодородия, дочь Сатурна и Земли, почитавшаяся в Риме под именем Mater Magna.

177

тому, как Морис Куфферат написал: «*Любовный напиток* (Liebestrank) — это в действительности образ великой жизненной тайны, пластическое представление любви, ее неуловимого зарождения, могущественного становления, перехода от грезы к полной осознанности, благодаря которой перед нами, наконец, предстает ее трагическая сущность»¹. А литературным критиком, упрекавшим Вагнера за использование этого «лекарства», Куфферат справедливо возразил: «Магическая сила зелья не играет никакой *физической* роли, роль ее чисто *психологическая*» (р. 8). Как бы там ни было, слово «*психологическая*» — чересчур глобальное. В годы, когда писал Куфферат, психология не располагала такими многочисленными и сложными исследовательскими методами, как сегодня. Зона подсознательного теперь гораздо более дифференцирована, чем мы думали о ней пятьдесят лет назад. Так или иначе, воображение в сфере приворотных зелий восприимчиво к самым различным образам. Нам не стоит касаться этой темы лишь мимоходом. В этой книге наша задача — разработка фундаментальных материй вглубь. Поэтому мы подробно проанализируем лишь основной напиток.

Интуиция основного напитка, воды, питательной, словно молоко, воспринимаемой как питающая стихия, которую, несомненно, переваривают, до того могущественна, что, возможно, именно при помощи воды, превратившейся в *материнское молоко*, лучше всего можно понять фундаментальную идею самой стихии. Жидкая стихия предстает тогда как некое ультрамолоко, как молоко матери матерей. Поль Клодель в «Пяти больших Одах» несколько огрубляет метафоры, чтобы дойти до самой сути, — пылко и непосредственно.

«Ваши источники — вовсе не источники. Сама стихия!»

«Первоматерия! Именно мать, — я говорю, — мне и нужна!»

Подумаешь — экая важность! — игра вод во Вселенной, говорит поэт, опьяненный первичной сутью^A; подума-

¹ Kufferath M. Tristan et Iseult, p. 149.

^A Можно перевести и «квинтэссенцией», но под квинтэссенцией обычно подразумевается эфир. Слова «прим-эссенция» в русском языке, к сожалению, нет.

178

ешь — какова важность! Превращения вод и их распределение:

«Я не желаю ваших "причесанных" вод, сжинаемых солнцем, перегоняемых из фильтра в перегонный аппарат, распределяемых энергией гор».

«Продажных, текучих».

Клодель хочет «схватить» текучую стихию, которая не будет растекаться, и понесет диалектику бытия в собственной субстанции. Он хочет уловить стихию, наконец-то полностью нам подвластную, лелеемую, остановленную, неразрывно слитую с нами самими. Гераклитизм визуальных форм уступает место выразительному реализму важнейшего жидкого тела, абсолютной мягкости, теплоты, которая по температуре одинакова с температурой нашего тела, но все-таки нас греет; жидкого тела, испускающего лучи, однако приносящего нам радость тотального обладания. Словом, реальной воды, материнского молока, бессменной матери, Матери.

V

Это субстанциальная архетипизация, превращающая воду в какое-то неисчерпаемое молоко, молоко матери-природы^A, не является единственно возможной из тех, что придают воде черты глубоко женского характера. В жизни каждого мужчины, или, по крайней мере, в жизни грез каждого мужчины, появляется и вторая женщина: возлюбленная или супруга. Вторая женщина тоже проецируется на природу. Рядом с матерью-пейзажем занимает свое место и жена-пейзаж. Несомненно, эти две природы могут мешать друг другу или же одна может налагаться на другую. Но бывают случаи, когда их можно различить. Сейчас мы приведем случай, в котором проекция девушки-природы весьма отчетлива. По существу, одна из грез Новалиса даст нам новые основания постулировать субстанциальную женственность воды.

Окунув ладони в водоем, привидевшийся в грезах, и смочив его водою губы, Новалис испытывает «неодолимое же-

^A Т.е. Кибелы

179

вание искупаться». Приглашает его туда отнюдь не зрительный образ. Сама *субстанция*, коснувшаяся ладоней и губ, зовет его. И зовет она его материально, похоже, какой-то магической сопричастностью.

Грезовидец раздевается и спускается в водоем. И только тут к нему приходят образы, они исходят из самой материи, рождаются, словно из зародыша, из какой-то чувственной первореальности, из некоего опьянения, которое еще не способно проецировать себя: «Со всех сторон возникали неведомые образы, которые равномерно, один за другим, таяли, становясь видимыми существами и окружая [грезовидца] так, что каждая волна дивной стихии приникала к нему вплотную, словно нежная грудь. Казалось, в этом потоке растворена стайка очаровательных девушек, которые на мгновение, от прикосновения к юноше, вновь обрели тела»¹.

Чудесная страница, продиктованная глубоко материализованным воображением; здесь вода — во всем объеме, во всей массе, а не просто в фееричности своих отражений — предстает как *растворенная девушка, как текущая эссенция девушки*, «раствор прекрасной девушки» (eine Auflösung reizender Mädchen).

Женственные формы рождаются из самой субстанции воды при соприкосновении с грудью мужчины, когда кажется, что желание мужчины становится определеннее. Но *сладострастная субстанция* существует до возникновения конкретных форм сладострастия.

Мы неверно поняли бы одно из необычайных свойств воображения Новалиса, поспешив объяснить его *комплексом Лебеда*. Для этого надо было бы доказать, что первообразы — это видимые образы. Но ведь видения Новалиса не кажутся активными. Очаровательные девушки не замедлят раствориться в своей стихии, а «опьяненный от восторга» грезовидец продолжает путешествие, так и не пережив приключения с эфемерными юными девушками.

Значит, у Новалиса существа из грез существуют, пока к ним прикасаешься; вода становится женщиной лишь тог-

¹ *Novalis*. Henri d'Offerdingen. Trad. Albert, p. 9.

180

да, когда приникает к груди, более усложненных образов она не порождает. Нам представляется, что этот весьма любопытный физический характер некоторых новалисовских грез заслуживает особого внимания. Вместо того чтобы сказать, что Новалис — *Ясновидящий*, т.е. видящий незримое, мы с удовольствием назвали бы его *Ясноосязающим*, т.е. дотрагивающимся до неприкосновенного, неосязаемого, нереального. Он достает до больших глубин, нежели остальные грезовидцы. Его греза — это сон во сне, и не в возвышенном смысле, а в самом смысле глубины. Он засыпает, уже находясь во сне: переживает сон. уже видя сон. Кто же не желал или не пережил этого второго сна. пусть в каком-нибудь сокровеннейшем убежище? Тогда существа из грез подошли бы к нам еще ближе, они дотрагивались бы до нас, продолжали бы жить в нашей плоти, подобно глухому пламени.

Как мы уже указывали в «Психоанализе огня», воображение Новалиса руководствуется так называемым *калоризмом*, т.е. стремлением к субстанции теплой, нежной, вялой, обволакивающей, защищающей, потребностью в материи, которая окружала бы все существо и проникала бы в его сокровенные глубины. Это воображение разворачивает вглубь. Призраки выходят из субстанции, словно туманные, но сплошные формы, как существа эфемерные, но такие, к которым можно прикоснуться, чтобы передать немного глубинного тепла интимной жизни. Все грезы Новалиса отмечены печатью этой глубины. У грезы, в которой Новалис обретает чудесную воду, которая повсюду «испускает из себя» девушку, эту воду, которая несет в себе *нечто* от девушки^A, — у грезы этой нет ни широкого горизонта, ни обширного поля зрения. Именно в глубине пещеры, в лоне земли, обретается чудесное озеро, озеро, ревниво охраняющее свое тепло, нежное тепло. Визуальные образы, рождающиеся из столь глубоко архетипизированной воды, в общем-то и не должны обладать какой бы то ни было густотой; один за другим они тают, тем самым обнаруживая свое происхождение из воды и тепла. Остает-

^A *Jeune fille au partitif* — «девушка как сплошная субстанция».

181

ся лишь материя. Для такого воображения все исчезает в царстве образа формального, но ничто не пропадает в царстве образа материального. Призракам, порожденным воистину водной субстанцией, нет нужды распространять сферу своей деятельности достаточно далеко. Пусть вода приникает к грезовидцу, «подобно нежной груди». Грезовидец от нее ничего большего и не требует... По существу, он наслаждается субстанциальным обладанием. И как ему при этом не испытывать определенного презрения по отношению к формам? Ведь формы — это уже своего рода одежды: слишком хорошо нарисованная нагота бывает ледяной, замкнутой, запертой внутри своих черт. Следовательно, для «калоризованного» грезовидца всякое воображение будет только *материальным*. Ведь грезит-то он о материи, ведь нуждается-то он в ее тепле. Причем тут «мимолетные виденья», если, попав в «святая святых» ночи, в уединение сумрачной пещеры, овладеваешь реальностью в ее

сути, с ее материальной весомостью, с ее субстанциальной жизнью! Нас исцеляют такие материальные образы, нежные и горячие, теплые и влажные. Они относятся к воображаемой медицине, к медицине, настолько онирически истинной, настолько выразительной в грезах, что она продолжает оказывать существенное влияние на нашу подсознательную жизнь. На протяжении долгих столетий здоровье понимали как равновесие между «основной влагой» и «естественным теплом». Один старинный автор по имени Лессий (умер в 1623 г.) выразил свои мысли на этот счет так: «Эти два жизненных первопринципа мало-помалу истощаются. По мере того как иссякает эта основная влага, количество тепла тоже уменьшается, и как только один первопринцип полностью истощается, другой гаснет, словно светильник». Вода и тепло — два основных блага в нашей жизни. Нужно уметь их экономить. Нужно понимать, как они сдерживают друг друга. Кажется, Новалис во всех своих грезах и видениях непрестанно искал союза между основной влагой и диффузным теплом. Именно так можно объяснить прекрасную онирическую уравновешенность в произведениях Новалиса. Новалис познал грезу, которая обладала хорошим самочувствием: эта греза хорошо спала.

182

Грезы Новалиса проникают на такую глубину, что могут показаться явлением исключительным. И все-таки, немного поискав, порывшись *под поверхность формальных образов*, в некоторых метафорах можно обнаружить наброски фантомных образов, позднее встречающихся у Новалиса. Например, в одной строчке Эрнеста Ренана^А мы узнаем черты новалисовского призрака. Действительно, в своих «Этюдах по истории религии» (р. 32) Ренан истолковывает эпитет реки καλλιάρθεως («прекраснодевическая»), спокойно заявляя, что потоки «превратились в девушек». Как ни поворачивай этот образ, *ни одной формальной черты* в нем не обнаружишь. Да и никакому рисунку узаконить его не под силу. Можно бросить вызов любому психологу, изучающему формальное воображение: этого образа он объяснить не сможет. Объяснить его можно только материальным воображением. Потоки обретают белизну и прозрачность благодаря какой-то внутренней материи. Эта внутренняя материя есть *растворенное девичество*. Вода обрела свойства растворенной женской субстанции. Если вам нужна непорочная вода, растворите в ней девственниц. Если же нужны меланезийские моря, растворите в воде негритянок.

В некоторых обрядах погружения девственниц в воду можно обнаружить следы этого материального компонента. Сентив напоминает, что в Маньи-Ламбере, департамент Кот-д'Ор, «при длительной засухе девять девушек входят в водоем источника Крюанн и полностью его вычерпывают с целью вызвать дождь», и добавляет: «Обряд погружения здесь сопровождается очищением водоема при источнике чистыми существами... Эти девушки, спускающиеся в водоем, — девственницы...»¹ Они принуждают воду к очищению «реальными мерами», т.е. материальным участием.

^А **Ренан Эрнест** (1823—1892) — франц. писатель; автор позитивистской «Жизни Иисуса» (1863). В дальнейшем упоминается его философская драма «Вода молодости» (L'eau de Jouvence)(1886). Провозвестник так называемой Церкви Будущего.

¹ *Saintyves P. Folklore des eaux*, p. 205.

183

При чтении «Агасфера» Эдгара Кине^А (р. 228) может также возникнуть впечатление, приближающееся к визуальному образу, но его *материя* сродни новалисовской. «Сколько раз, плавая в каком-нибудь отдаленном заливе, я страстно прижимал волну к своей груди! С шеи моей свешивался бурный поток, пена целовала меня в уста. Вокруг меня сыпались благоуханные искорки». Как видно, «женственная форма» еще не родилась, однако вот-вот родится, ибо «женская материя» уже присутствует «вся целиком». От волны, которую прижимают к груди с такой любовью, не столь уж далеко и до трепещущего лона.

Если к жизни таких образов и не всегда проявляют достаточную восприимчивость, если их не воспринимают *прямо и непосредственно*, в их чисто материальном аспекте, то именно потому, что материальному воображению не удалось добиться заслуженного внимания со стороны психологов. Все наше образование в сфере словесности ограничивается культивированием формального и прозрачного воображения. С другой же стороны, поскольку грезы чаще всего изучаются единственно с точки зрения развития их форм, никто не отдает себе отчета в том, что они представляют собой преимущественно *миметическую жизнь материи*, жизнь, крепко укорененную в материальных стихиях. В частности, изучая последовательный ряд форм, не получают того, чем можно было бы измерить *динамику* преобразования. В лучшем случае это преобразование описывают с внешней стороны, как чистую кинетику. Эта кинетика не дает возможности оценить изнутри ни выразительности, ни порывов, ни чаяний. Динамизм грезы понять невозможно в отдельности от материальных стихий, с которыми греза имеет дело. Когда забывают о внутреннем динамизме грезы, подвижность ее форм начинают воспринимать в неправильной перспективе. На самом же деле формы

подвижны из-за того, что бессознательное к ним равнодушно. То, что *приковывает к себе* подсознание, то, что в сфере образов навязывает ему некий динамический закон, — есть

^А **Кине**, Эдгар (1803—1875) — франц. историк; атеист и либерал. Среди прочего, автор книг «Гений религий» (1842), «Творение» (вдохновленное Дарвином) (1870); «Новое знание» (1874); истории Ордена иезуитов и инквизиции. С 1858 г. жил в изгнании в Швейцарии.

184

как раз жизнь материальной стихии в ее глубинном измерении. Грезы Новалиса — это видения, образованные при медитации над водой, которая обволакивает грезовидца и проникает во все существо его, принося ему целостный комфорт, уют, чувство обширного и интенсивного благополучия. И очарование это достигается не посредством образов, а при помощи субстанций. Вот почему новалисовскую грезу можно использовать как чудодейственный наркотик. Это едва ли не психическая субстанция, дающая успокоение всякой взволнованной психике. Если как следует поразмыслить над только что приведенной страницей из Новалиса, можно будет согласиться с тем, что она по-новому высвечивает психологию грез, способствуя пониманию одного из ее важнейших пунктов.

VI

В грезе Новалиса есть еще и такая черта, на которую мы указали лишь мельком, но она — как бы там ни было — весьма активна, и для того чтобы полностью обрисовать психологию *гидрирующей грезы*, нам нужно подчеркнуть все ее смыслы. По существу, греза Новалиса относится к обширной категории *убаюкивающих грез*. Когда грезовидец входит в чудесную воду, у него складывается впечатление, будто он «почил среди облаков, в вечернем пурпуре». Чуть позже ему кажется, что он «распростерся на мягкой лужайке». Так какова же подлинная материя, уносящая грезовидца? Это отнюдь не облако и не мягкая лужайка, это вода. Облако и лужайка — внешние выражения; вода — само впечатление. В грезе Новалиса она находится в центре переживания; она продолжает укачивать грезовидца, когда тот отдыхает на берегу реки. Здесь мы видим пример непрерывного действия онирической материальной стихии.

Из четырех стихий укачивать может лишь вода. Именно она — *убаюкивающая стихия*. Вот, кстати, еще одна черта ее женского характера: убаюкивает она, словно мать. Бессознательное не формулирует своего архимедовского принципа, но видит его. В бессознательных видениях купальщик ничего не ищет и не просыпается с криком «Эврика!», в отличие от психоаналитика, изумляющегося своей ни-

185

чтожнейшей находке, купальщик, считающий ночь своей средой, любит и понимает легкость, «отвоеванную» у воды; он наслаждается ею непосредственно, как при помощи сновидческого познания, познания, в котором, как мы увидим миг спустя, открывается безграничность.

То же самое удовольствие доставляет прогулочная лодка, она возбуждает те же грезы. Она приносит — без колебаний говорит Ламартин — «одно из таинственнейших наслаждений природой»¹. Бесчисленные литературные примеры без труда докажут нам, что лодка-чаровница, романтическая лодка, в некоторых отношениях не что иное, как вновь обретенная колыбель. О долгие часы, беспечные и безмятежные, когда распростершись на дне одинокой лодки, мы созерцаем небо, — к какому воспоминанию вы возвращаете нас? Образов нет, на небе пусто, но есть движение, живое, бесперебойное, ритмичное — движение это почти недвижно, совсем бесшумно. Вода несет нас. Вода нас укачивает. Вода нас убаюкивает. Вода возвращает нам образ нашей матери.

И, конечно, *материальное воображение* наложило свой отпечаток и на такую общую и формально не слишком определенную тему, как греза об укачивании. Качание на волнах дает грезовидцу удобный повод для зарождения особой грезы, глубина которой увеличивается вместе с монотонностью. Косвенное замечание обронил о ней Мишле: «Больше пространства и больше времени; никакой отмеченной точки, за которую могло бы ухватиться внимание; да и внимания больше нет. Глубоки грезы, и с каждым мигмом все глубже... океан грез над вялым океаном вод»². Посредством этого образа Мишле желает запечатлеть бессознательное «включение» привычки, ослабляющей внимание. Метафорическую перспективу можно «перевернуть», ибо поистине от покачивания на волнах внимание слабеет. И тогда станет понятно, что греза в лодке — совсем не то же, что греза в кресле-качалке. Лодка определяет привычку к специфическим грезам, к грезам, которые взаправду превращаются в привычку. Например, если из поэзии Ла-

¹ Lamartine. Confidences, p. 51.

² Michelet J. Le Prêtre, p. 222.

186

мартина вычесть привычные грезы на море, то она останется без важного составляющего момента. Иногда такого рода грезам присуща необычайно глубокая интимность. Так, Бальзак, не колеблясь, изрек: «Полное неги покачивание лодки смутно подражает мыслям, плывущим в душе»¹. Прекрасный образ, порожденный спокойной и блаженной мыслью! Так же, как все грезы и любые видения, связанные с той или иной материальной стихией, природной силой, грезы и видения, *вызванные укачиванием*, стремительно множатся. Вслед за ними придут другие грезы, продлевая это впечатление чудесной нежности. Блаженству они придают привкус бесконечности. Плавать над облаками, уплывать в небеса учатся у кромки вод или на воде. На той же странице Бальзак также написал: «Река была, словно тропинка, над которой мы летели». Вода приглашает нас в воображаемое путешествие. Ламартин тоже выражает эту материальную непрерывность воды и неба, когда его «взор блуждает над лучезарной безмерностью вод, сливающейся с лучезарной безмерностью небес», уже не осознавая, где начинается небо и где кончается озеро: «Казалось, я сам плыл по чистому эфиру и погружался во вселенский океан. Но внутренняя радость, по которой я плыл, была в тысячу раз безграничнее, лучезарнее и неизмеримее атмосферы, с которой я тогда сливался»².

Чтобы познать психологизм текстов, не следует забывать ни о чем. Человек *возносится* в восторге оттого, что он уже *несом*. Он взмывает в небо потому, что его блаженные грезы воистину освобождают его от пут тяготения. Если только воспользоваться выразительно динамизированным материальным образом, если предаться воображению, имея в виду субстанцию и жизнь самого бытия, то все образы оживут. Именно так Новалис переходит от *грезы об укачивании к грезе о несомости*. Для Новалиса сама ночь — это материя, которая нас несет, океан, который укачивает нашу жизнь: «Ночь несет тебя, словно мать»³.

¹ Balzac H. de. Le lys dans la vallée. Éd. Calmann-Lévy, p. 221.

² Lamartine A. Raphaël, XV,

³ Novalis. Les hymnes à la nuit. Trad. Ed. Stock, p. 81.

Глава 6. Чистота и очищение Нравственность воды

Все, чего ни жаждет сердце, может быть сведено к символу воды. *Поль Клодель*. Положения и предложения.

I

Само собой разумеется, мы не намерены анализировать проблему чистоты и очищения во всем ее объеме. Ведь эта проблема подлежит ведению философии религиозных ценностей. Чистота — одна из фундаментальных категорий архетипизации. Может быть, даже все архетипы поддаются символизации, выражаемой через чистоту. Весьма краткую сводку этой огромной проблемы можно обнаружить в книге Роже Кайюа^A «Человек и сакральное». Здесь же наша цель является более скромной. Отвлекаясь от всего, что имеет отношение к ритуальной чистоте, не стремясь охватить формальные обряды чистоты, мы преимущественно хотели бы показать, что *материальное воображение* обретает в воде материю в высшей степени чистую, естественно чистую материю. Итак, вода выступает в ипостаси природного символа чистоты; она придает точные смыслы психологии очищения, обычно склонной к многословности. Эскиз этой психологии, привязанной к материальным моделям, нам и хотелось бы набросать.

^A **Кайюа, Роже** (1913—1978) — франц. писатель, исследователь социальных и интеллектуальных мифов; основатель журнала «Диоген» (1953); «Человек и сакральное» (L'homme et le sacré) — 1939.

188

Несомненно, у истоков великих архетипических категорий лежат темы социальные, что многократно демонстрировали социологи, — иначе говоря, подлинная архетипизация, по сути своей, социальна; и творится она такими архетипами, которые подлежат обмену между собой, архетипами, познаваемыми и принимаемыми всеми членами определенной группы. Мы, однако, полагаем, что нужно анализировать и архетипизацию несказанных грез: грез грезовидца, чуждающегося общества, грез визионера, который считает, что единственный его товарищ — это весь мир. Конечно, одиночество это не абсолютно. Грезовидец, предпочитающий уединение, в особенности сохраняет онирические архетипы, связанные с конкретным языком: он хранит поэзию, свойственную языку его племени. Слова, которыми он называет вещи, поэтизируют эти вещи, наделяют их архетипическим духовным смыслом, который не в состоянии полностью порвать с традициями. Будь поэт даже новатором из новаторов, разрабатывающим сферу грез, совершенно освобожденных от социальных навыков, — он все равно с неизбежностью перенесет в свои поэмы зародыши воображения, происходящие из социальной основы языка. Но формы и слова — это еще не вся поэзия. Выстроить их в последовательный ряд можно не иначе, как приняв условия, настоятельно диктуемые определенными материальными темами. Наша задача в этой книге как раз и сводится к доказательству тезиса о том, что некоторые виды материи переносят в нас свою онирическую мощь, своеобразную поэтическую прочность и основательность, сплачивающие воедино разрозненные элементы подлинных поэтических произведений. Если вещи приводят в порядок наши идеи, то материи стихий упорядочивают наши грезы. Материи стихий вбирают в себя, хранят и возбуждают наши грезы. *Идеал чистоты* нельзя поместить куда угодно, в неизвестно какую материю. Какими бы могущественными ни были обряды очищения, совершенно нормально, что они обращаются к материи, способной их символизировать. Прозрачная вода представляет собой непрерывный соблазн для несложной символизации чистоты. Всякий человек найдет этот естественный образ и без повода, и не

189

принимая во внимание социальные условности. Поэтому любая физика воображения должна учитывать это естественное и непосредственное открытие. Она должна внимательно проанализировать архетипизацию материальных переживаний, которые, следовательно, оказываются важнее обыденных.

Поскольку проблема, которую мы разбираем в данной работе, точно определена и ограничена, методологический долг обязывает нас отбросить в сторону социологические свойства идеи чистоты. Значит, в использовании данных мифологии нам и здесь, здесь более, чем где бы то ни было, следует проявить большую осмотрительность. Этими данными мы будем пользоваться лишь в тех случаях, когда почувствуем, что они активно действуют в поэтическом творчестве или в отдельных грезах. Итак, мы все будем объяснять с точки зрения актуальной психологии. В то время как формы и идеи отвердевают, как при склерозе, с достаточной быстротой, материальное воображение остается силой,

действенной в любой момент. Лишь оно одно может непрестанно одушевлять традиционные образы; именно оно непрерывно воскрешает к жизни некоторые устаревшие мифологические формы. И воскрешает оно эти формы, преобразая их. Никакая форма сама по себе к преобразению не способна. Как может форма трансформироваться^А, если это противоречит ее сущности! Если же встречаешь трансформацию, можно быть уверенным, что к игре форм «приложило руку» материальное воображение. Культура передает нам формы — и слишком уж часто в виде слов. Если бы мы только могли — вопреки культуре — вновь обрести хотя бы чуточку естественных грез, грез, навеянных самой природой, тогда нам стало бы понятно, что символизм есть могущество самой материи. Наши личные грезы совершенно естественно преобразуют атавистические символы потому, что атавистические символы суть природные. Лишний раз стоит уяснить себе, что греза — сила природная. Пользуемся случаем еще раз сказать, что познать чистоту, не

^А Здесь «преобразование» и «трансформация» — синонимы, различающиеся лишь стилистически.

190

грезя о ней, невозможно. А страстно грезить о ней нельзя, не видя ее запечатленности, доказательств ее существования, ее субстанции в природе.

II

При том что мы хотим быть экономными в использовании документов, относящихся к сфере мифологии, нам придется отказаться и от каких бы то ни было ссылок на рациональное познание. Основываясь на принципах рассудка, как на элементах первой необходимости, психологию воображения построить невозможно. Эта психологическая, зачастую далеко не явная, истина обнаруживается со всей очевидностью в связи с проблемой, которую мы разбираем в этой главе.

Для любого современного сознания разница между чистой и нечистой водой оказалась полностью рационализированной. Химикам и гигиенистам это хорошо знакомо: табличка над краном гласит, что вода питьевая. И этим все сказано, и все сомнения отброшены. Любой рациональный ум, обладающий скудными психологическими познаниями, каких в достаточном количестве наштамповала классическая культура, — предаваясь раздумьям над древними текстами, привносит в них, подобно отраженному свету, точное знание реалий текста. Несомненно, он «делает скидку» на то, что познания, касающиеся чистоты вод, в давние времена были явно несовершенными. Однако он полагает, что эти познания, тем не менее, соответствуют неким весьма конкретным и ясным переживаниям. В этих условиях разбор древних текстов порою превращается в урок, требующий *недоужинной сообразительности*. Современный читатель, пожалуй, даже чересчур часто воздаст должное древним за их «естественно-научные познания». И забывает он тот факт, что познания, которые считаются «непосредственно данными», имплицитуются системами, которые могут быть весьма хитроумными; он забывает и о том, что «естественно-научные познания» имплицитуются и «естественными грезами». Эти грезы предстоит воссоздавать психологам, изучающим воображение. Как раз

191

эти *грезы* и нужно восстанавливать, занимаясь интерпретацией текстов исчезнувших цивилизаций. Не грех было бы не просто взвешивать факты, но еще и определять весомость грез. Ибо в словесном творчестве все — и даже простейшее описание — сначала грезится, а потом уже видится.

Прочтем, к примеру, античный текст, написанный Гесиодом за восемь веков до наступления нашей эры: «Никогда не мочитесь ни в устья рек, текущих в море, ни в их истоки: остерегайтесь этого»¹. Гесиод даже добавляет: «И не отправляйте там ваших прочих естественных надобностей: это не менее пагубно». Истолковывая эти предписания, психологи, настаивающие на непосредственной данности утилитарных воззрений, сразу же находят аргументы для себя: они воображают, что Гесиод будто бы озабочен наставлениями по элементарной гигиене. Как будто есть какая-то *естественная гигиена*, пригодная для всякого человека! Да разве же бывает гигиена абсолютная? Ведь существует масса способов хорошо себя чувствовать.

По существу, одни лишь психоаналитические толкования могут внести ясность в запреты, изреченные Гесиодом. За доказательствами не придется далеко ходить. Текст, который мы только что процитировали, находится на той же самой странице, что и другой запрет, вот такой: «Не мочитесь, стоя к солнцу лицом». Уж у этого-то предписания никакого утилитарного значения, очевидно, нет. Действие, которое оно запрещает, уже не рискует замутировать чистоту света.

Стало быть, объяснение, годное для одного абзаца, годится и для другого. Психоаналитикам прекрасно знаком мужской протест против солнца, этого символа отца. Запрет, обеспечивающий

защиту солнца от оскорблений, аналогичным способом защищает и реки. Одно и то же правило первобытной морали защищает тут и отцовское величие солнца, и материнское достоинство вод.

Этот запрет стал необходимым — а необходимым он остается и в наше время — по той причине, что в подсознании всегда присутствует определенный позыв. Вода чистая и прозрачная, по существу, провоцирует бессознательное

¹ *Hésiode. Les travaux et les jours. Trad. Waltz, p. 227.*

192

осквернить себя. Чего стоят одни источники, безжалостно загрязняемые в наших деревнях! И речь далеко не всегда идет о хорошо осознаваемой зловредности, которая заранее испытывает радость, причиняя прохожим разочарования. Цель этого «преступления» не просто навредить людям — оно метит повыше. Некоторым из его свойств присущи и оттенки святотатства. Это оскорбление природы-матери.

В легендах наказания, налагаемые силами персонифицированной природы на прохожих за упомянутые непристойные поступки, тоже весьма нередки. Вот, к примеру, легенда, записанная Себийо в Нижней Нормандии: «Феи, собираясь поймать озорника, осквернившего их источник, тайно держат между собой совет: "Чего бы вы, сестрица, пожелали тому, кто загрязнил нашу воду? — Чтобы он стал заикой и не мог как следует выговорить ни слова. — А вы, сестрица? — Чтобы он всегда ходил, раскрыв рот, и глотал мух по дороге. — А вы, сестрица? — Чтобы он не мог и шагу ступить, не в обиду вам будь сказано, не пуская ветров»¹.

Рассказы такого рода утратили свое воздействие на подсознание, свою онирическую выразительность. Передают их разве что с улыбкой, ведь они так красочны. Но увы! Им больше не удастся защитить наши источники. Заметим, кстати, что предписания общественной гигиены, разрабатывавшейся в атмосфере рациональности, не могут служить полноценной заменой сказок. Чтобы бороться с неосознанными позывами, нужны сказки *активные, небылицы*, в которых небывальщина располагается по тем же самым осям онирических позывов.

Эти галлюцинаторные позывы и порывы терзают нас, принося нам как благо, так и зло; смутно мы сочувствуем воде, когда она становится ареной драмы между чистотой и нечистотой. Кому, например, не довелось испытать омерзения — и притом какого-то особенного, безрассудного, бессознательного, непосредственного — при виде загрязненной реки? При виде реки, замаранной сточными водами и заводскими отходами? Когда люди пачкают эти вели-

¹ *Sébillot P. Folk-Lore de France. T. II, p. 201.*

193

чавые красоты природы, становится противно и к горлу подступает злоба. Это омерзение, эту злобу обыграл Гюйсманс^A, стремясь повысить тон целых риторических периодов, наполненных проклятиями, а некоторые из описываемых им картин — сделать демоническими. К примеру, он раскрывает перед нами картину отчаянного положения реки Бьевр^B, загрязненной Городом: «эта река в лохмотьях», «эта странная река, этот фонтанель^C всяческих нечистот, этот водосток цвета шифера и расплавленного свинца, в котором то тут, то там бурлят зеленоватые водовороты; скопище плевков, которых столько же, сколько звезд на небе; она булькает у затвора шлюза и тут же, харкая кровью, исчезает в дырах какой-то стены. Местами кажется, что вода парализована и изъедена проказой; она то застаивается, то перетряхивает свою текучую сажу и возобновляет медленное продвижение сквозь грязь»¹. «Бьевр — не более как шевелящееся дерьмо». Отметим мимоходом склонность воды принимать на себя органические метафоры.

Взяв множество других страниц, мы тоже могли бы доказать от противного *бессознательную архетипичность*, придаваемую чистой воде. По опасностям, которым подвергается вода чистая, вода зеркальная, можно судить о том, с каким пылом мы встречаем какой-нибудь ручеек, источник, речку, все эти заповедные места естественной чистоты, во всей их свежести и молодости. У нас есть ощущение того, что пока метафоры чистоты и свежести прилагаются к реалиям, до такой степени непосредственно архетипизируемым, спокойная жизнь им гарантирована.

^A **Гюйсманс**, Жорж-Шарль (Иорис Карл) (1848—1907) — франц. романист фламандского происхождения. У Башляра цитируются «Парижские наброски» (1880). Творчество писателя отличается крайним пессимизмом, повышенной чувствительностью (до тошноты) к «мерзостям жизни», а также приступами христианского смирения.

^B **Бьевр** — левый приток Сены, протекающий в черте Парижа.

^C **Фонтанель** (мед.) — франц. exutoire: 1) локальный гнойник, искусственно вызванный с целью прорыва обширного нагноения; 2) узкое отверстие в гидротехническом сооружении для отвода нечистот. У гидротехнического термина точного русского эквивалента нет.

¹ *Huysmans J.K. Croquis parisiens. A Vau l'Eau. Un Dilemme. Paris, 1905, p. 85.*

194

III

Само собой разумеется, естественное и конкретное переживание чистоты все-таки содержит в себе факторы более чувствительные, стоящие ближе к материальным грезам, нежели чисто визуальные данные, данные простого созерцания, которые и «обрабатывает» гюйсмансовская риторика. Чтобы лучше понять ценность чистой воды, нужно прийти к знакомому источнику после летнего похода и всею нашей обманутой жаждой возмутиться и на виноградаря, замочившего в знакомом источнике свои побеги, и на всех осквернителей — этих Аттил источников, — которые находят какую-то садистскую радость в ворошении ила на дне ручья после того, как выпьют из него воды. Крестьянин лучше других знает цену чистой воде потому, что ему известно, что эта чистота всегда в опасности; и еще потому, что он умеет наслаждаться свежей и прозрачной водой в подходящий момент и ценить те редкие мгновения, когда вкус бывает и у невкусного, когда все его существо желает чистой воды.

По контрасту с этим простейшим, но тотальным наслаждением можно создать психологию изумительно многообразных и сложных метафор воды горькой и соленой, воды дурной. Эти метафоры объединяются «под знаком» омерзения, в котором скрыты тысячи оттенков. Если мы просто сошлемся на донаучную мысль, то поймем *сложность, свойственную* самой сути нечистоты, ставшей объектом дурной рационализации. Прежде всего заметим, что с точки зрения современной науки все происходит совершенно по-иному: в наши дни химический анализ определяет плохую воду, воду, непригодную для питья, при помощи квалификативного резюме. Если при анализе обнаруживается какой-нибудь ее недостаток, то говорят, что вода селенистая или известковая или же кишит бациллами. Если дефекты накапливаются, то и эпитеты имеют вид простого перечисления: они остаются *изолированными друг от друга*; обнаруживают их в экспериментах, проводимых вне всякой зависимости друг от друга. Напротив, сознание донаучное — как и подсознание — *сцепляет* прилагательные между со-

195

бой. Так, автор одной книги, написанной в XVIII веке, проведя анализ какой-то дурной воды, *распространяет* свое суждение — свое отвращение — на шесть эпитетов: вода названа одновременно «горькой, азотистой, соленой, сернистой, битуминозной, тошнотворной». Что же такое эти прилагательные, если не оскорбления? Скорее, они подходят для психологического анализа омерзения, нежели для объективного анализа конкретного вида материи. В них выражена вся сумма гримас пьющего эту воду. В них отнюдь не выражена — чего историки естественных наук часто не замечают — сумма эмпирических знаний. Смысл «научных» исследований донаучной эпохи можно как следует понять, лишь досконально изучив психологию ученых.

Понятно, что нечистота, с точки зрения бессознательного, всегда сложна, всегда избыточна; ей свойственна некая поливалентная вредоносность. Коль скоро это так, становится понятным, что нечистую воду можно обвинить в любых злодеяниях. Если для «сознания сознательного» она обозначает просто-напросто символ зла, и притом внешний, то для «сознания бессознательного» она делается объектом активной символизации, абсолютно внутренней, абсолютно субстанциальной. Нечистая вода, для бессознательного, есть средоточие зла, некое вместилище, куда вход для всевозможных зол свободен; это субстанция зла.

Еще дурную воду можно обвинить в том, что она наводит бесконечный ряд различных порч. Ей можно *приписать колдовские способности*; т.е. ее можно интерпретировать как зло в активной форме. Тот, кто так ее понимает, следует потребностям материального воображения, которому для понимания любого действия нужна конкретная субстанция. Одной-единственной приметы достаточно для того, чтобы объявить воду колдовской: если нечто дурно в одном аспекте, в одном из своих свойств, то оно становится дурным и как целое. Зло переходит с качества на всю субстанцию.

Именно так объясняется то, что малейший симптом нечистоты полностью лишает чистую воду архетипической ценности. Вода является удобной субстанцией для наведения порчи; в силу своей природы она вбирает в себя злов-

196

редные мысли. Как видно, нравственную аксиому абсолютной чистоты, раз и навсегда оскверненной воздействием вредящей здоровью мысли, как нельзя лучше символизирует вода, которая утратила хотя бы ничтожную часть чистоты и свежести.

Рассматривая пристальным взглядом, загнипнотизированным взором примеси, которые делают воду нечистой, устраивая воде допрос так, словно допрашивают сознание, надеются вывести судьбу того или иного человека. При некоторых методах гидромантии судьбу читают по облако-образным фигурам, плавающим в воде, куда выливают яичный белок¹ или вливают жидкие субстанции, от

которых остаются любопытные древовидные следы.

Существуют и грезовидцы мутной воды. Они восхищаются при виде черной воды в канавах, воды пузырящейся, воды с прожилками субстанции, воды, которая как бы сама собой вздымает водоворот тины, и тогда кажется, что грезит и покрывается растительными наваждениями сама вода. Это онирическое произрастание уже индуцировано грезами во время созерцания водных растений. Водяная флора воспринимается некоторыми душами как настоящая экзотика; она ввергает их в искушение погрезить о чем-нибудь потустороннем, о том, что происходит вдали от лучезарных цветов, вдали от прозрачной жизни. Размеренные мутные грезы цветут в воде, неторопливо расстилаются над водой подобно дланевидным лепесткам кувшинок. Плавные мутные грезы, в которых уснувший ощущает, как в нем и вокруг него вращаются черные и тинистые потоки, целые Стиксы с тяжелыми, отягченными злом волнами. И сердце наше трясется от этой динамики черного. И наше уснувшее око непрестанно следит, как черное громоздится на черное, как происходит это становление черноты.

Впрочем, манихейское соотношение между водой чистой и нечистой, как правило, далеко от равновесия. Моральный баланс бесспорно склоняется в сторону добра. Вода склонна к благу. Себийю, разобравший необъятный мате-

¹ См. *Collin de Plancy. Dictionnaire Infernal. Art. Oomancie*^A.

^A Гадание по яйцу.

197

риал водного фольклора, поразился незначительному количеству проклятых источников. «Дьявол редко связывается с источниками, и очень мало родников носят его имя, в то время как изрядное их количество названо в честь святых, и совсем немало — именами фей»¹.

IV

Не стоит чересчур торопиться подыскивать рациональную основу для многочисленных тем, касающихся очищения посредством воды. Участвовать в обряде очищения — это вовсе не то же самое, что очищать себя ради гигиены. И ничто не дает нам права трактовать потребность в чистоте как изначальную, осознанную человеком благодаря его врожденной мудрости. Весьма искушенные социологи иногда не понимали заключенного здесь подвоха. Так, Эдвард Тайлор^A, упомянув о том, что зулусы в целях самоочищения после присутствия на похоронах совершают целый ряд омовений, добавляет: «надо заметить, что эти ритуалы в конце концов приобрели смысл, слегка отличный от того, который содержится в обычном очищении»². Но для того чтобы утверждать, что ритуалы «в конце концов приобрели смысл», отличающийся от исконного, нужно этот исконный смысл документировать. Ведь очень часто в археологии обычаев просто отсутствуют данные, позволяющие уловить этот первоначальный смысл, который якобы дает жизнь обрядам полезным, благоразумным, здоровым. Собственно, Тайлор и сам сообщает нам доказательство того, что водное омовение не имеет никакого отношения к заботе о чистоте: «Кафры, омывающие себя ради очищения от условной грязи, в обыденной жизни никогда не моются». Итак, можно изречь следующий парадокс: *«Кафр моет свое тело лишь тогда, когда грязна его душа»*. Слишком уж

¹ *Sébillot P. Le Folk-Lore de France. T. II, p. 186.*

^A **Тайлор**, Эдвард Беннетт (1832—1917) — английский ученый, самый знаменитый представитель естественно-научного эволюционизма в этнографии и антропологии. «Первобытная цивилизация» — 1871.

² *Tylor E.B. La Civilisation primitive. Trad. II, p. 556—557 («Первобытная культура». М., 1989. Пер. на русск. яз. Д.А. Коропчевского).*

198

легко принимают на веру, что народы, до тонкостей разработавшие обряды водного очищения, заботятся о чистоте в гигиеническом смысле этого слова. Тайлор отмечает еще и такой факт: «Правоверные персы заходят в своем принципе (очищения) настолько далеко, что, стремясь путем омовений снять с себя всевозможные нечистоты, они даже промывают себе глаза после того, как осквернят их лицемерием неверного; ради совершения омовений они всегда носят с собой длинногорлые горшочки, наполненные водой; однако население страны катастрофически уменьшается из-за несоблюдения простейших правил гигиены, и часто можно видеть правоверного у кромки небольшого бассейна, в который перед ним уже окунулось великое множество народа, и правоверный этот, перед тем как погрузиться в воду, обязан снять покрывающую ее пену ради наведения чистоты, заповеданной Законом» (там же, p. 562). На этот раз чистая вода наделяется такой высокой символической ценностью, что, похоже, ничто не в силах извратить ее. Она представляет собой субстанцию блага.

Нельзя сказать, что и Роде удалось успешно противостоять соблазну определенных рационализаций. Упомянув о принципе, согласно которому воду для очищений было заповедано брать из брызжущих источников или больших рек, он добавляет: «Кажется, что в воде, зачерпнутой из таких потоков, сохранялась сила зацеплять зло и уносить его с собой. В случае же особо серьезного осквернения очищаться необходимо было в нескольких живых, т.е. фонтанирующих, источниках»¹. «Чтобы очистить себя после убийства, нужно даже четырнадцать источников» (Свида^А). Роде не подчеркивает с надлежащей определенностью того, что вода текучая, вода брызжущая, с точки зрения первобытного мышления, есть *живая* вода. Эта жизненная сила, пребывающая в своей субстанции, и является определяющим моментом очищения. Рациональное же его истолкование — тот факт, что поток уносит нечистоты — слишком уж

¹ Rohde. Psyché. Trad. Appendice 4, p. 605.

^А **Свида** — не имя автора, а название словаря (Византия, X в.). Кроме лексикографических толкований, содержит биографические заметки и фрагменты ныне утерянных сочинений.

199

легко опровергается и потому не заслуживает ни малейшего внимания. Проистекает оно от определенной рационализации. Ведь, в сущности, любая чистота субстанциальна. И всякое очищение следует представлять себе как воздействие той или иной субстанции. Психология очищения состоит в ведении материального воображения, а не зависит от какого бы то ни было внешнего опыта. Итак, первобытное мышление требует от чистой воды чистоты — сразу и активной, и субстанциальной. Путем очищения приобщаются к некоей силе: живительной, возрождающей, поливалентной. Наилучшее доказательство этой глубинной мощи состоит в том, что ею наделяется каждая капля жидкости. Бесчисленны тексты, в которых очищение предстает в виде простого окропления. Фоссе в своей книге, посвященной *ассирийской магии*, настаивает на том, что при водном очищении «дело не всегда шло о погружении; обыкновенно же — об окроплении, об однократном или же о семи- или дважды семикратном»¹. В «Энеиде» Кориней «трижды пронесит вокруг своих товарищей оливковую ветвь, пропитанную чистыми струями, легкую росу изливает на них, очищает их».

По многим приметам кажется, что *промывание* — не более чем метафора или дословный перевод, а окропление — операция реальная, т.е. такая, которая включает в себя элементы подлинных обрядов. Значит, окропление грезилось как операция первичная. Именно оно достигает максимальной психологической подлинности. По-видимому, в Псалме 50 идея окропления как реального действия возникает существенно раньше, нежели метафора промывания, и первенствует над последней: «Окропи меня иссопом, и буду чист». Иссоп был самым мелким цветком из тех, что знали древние евреи; вероятно — говорит нам Бешерель^А — это был мох, использовавшийся при изготовлении кропила. И вот несколько капель воды очищали уже полностью. Далее пророк восклицает: «...омой меня, и буду

¹ Цит. по: *Saintyves P. Folklore des eaux*, p. 53.

^А **Бешерель**, братья: Луи Никола (1802—1884) и Анри (1804—1852) — франц. грамматисты и лексикографы. «Grammaire Nationale» — 1834. «Dictionnaire Nationale» — 1843—1845.

200

белее снега». Как раз потому, что у воды есть некое глубинное могущество, она в состоянии очистить живое существо в его сокровеннейших глубинах; ей по силам возратить грешной душе белизну снега. Омылся морально тот, кто окроплен физически.

Впрочем, это отнюдь не исключительный факт, но, скорее, пример одного из фундаментальных законов *материального воображения*: для материального воображения архетипически значимая субстанция — даже в ничтожнейших количествах — может воздействовать на гигантскую массу других субстанций. Закон этот имеет отношение и к грезам о могуществе: держать в горсти щепотку средства, позволяющего господствовать над всем миром. Это конкретная форма того же самого идеала, что проявляется в знании ключевого слова, словечка, дающего возможность раскрыть сокровеннейшую из тайн.

Анализируя диалектическую тему чистоты и нечистоты вод, можно представить себе, как основной закон материального воображения действует в двух противоположных направлениях, что гарантирует в высшей степени *активный* характер субстанции: капли чистой воды хватит на то, чтобы очистить целый океан; капли же нечистой достаточно для того, чтобы осквернить целую Вселенную. Все зависит от морального вектора действия, избранного материальным воображением: если воображение грезит о зле, оно превратится в переносчика нечистоты и будет успешно вынашивать дьявольские зародыши; а если о благе, то войдет в каждую каплю чистой субстанции и будет излучать благотворную чистоту. Действие субстанции грезится как субстанциальное становление, «планируемое» в ее сокровеннейших глубинах. По сути дела, это не что иное, как

становление личности. И тогда действие это сможет перевернуть любые обстоятельства, преодолеть любые препятствия, снести любые преграды. Дурная вода вкрадчива, а чистая вода проворна. В обоих смыслах вода превращается в некую волю. Все «обиходные» ее качества, все поверх-ностные ее архетипические значимости переходят в разряд подчиненных свойств. Властвует же внутренняя суть. Субстанциальное действие излучается из одной-единственной центральной точки, из единой концентрированной воли.

201

Размышляя над этими проявлениями чистого и нечистого, можно уловить преобразование материального воображения в динамическое. Вода чистая и нечистая мыслятся уже не только как субстанции; они мыслятся и как силы. Например, чистая материя «излучает» в физическом смысле этого термина чистоту; и наоборот, она способна ее *поглощать*. Значит, она может служить для *накопления чистоты*.

Один пример мы позаимствуем из «Бесед графа де Габалиса» аббата де Виллара^A. Несомненно, беседы эти написаны в игривом и легкомысленном тоне, но есть и такие страницы, где тон делается серьезным, и это как раз страницы, где материальное воображение становится динамическим. Среди довольно убогих фантазий, не имеющих онирической значимости, вдруг встречаешь рассуждение, в котором символическая аксиология чистоты представлена любопытным образом.

Как же графу де Габалису удается вызвать к жизни духов, скитающихся по Вселенной? Не посредством каббалистических формул, но при помощи очень ясных и определенных химических операций. Он полагает, что для этого достаточно *очистить от примесей* конкретные стихии, соответствующие тому или иному духу. Пользуясь вогнутыми зеркалами, огонь солнечных лучей можно сконцентрировать внутри стеклянного шара. Образуется «некий солнечный порошок, что, сам собою очищаясь от примесей прочих элементов... становится в высшей степени способным возжечь содержащийся в нас огонь и природу нашу сделать как бы огненной. И тогда обитатели огненной сферы станут нашими служебными духами; и восхитившись оттого, что между нами восстановилась взаимная гармония, мы к ним приблизились — они окажут нам всяческое дружелюбие и приязнь, коею одевают они себе подобных...»¹ Поскольку солнечное пламя рассеивается, ему не под силу

^A **Де Виллар** (Никола де Монфокон) (1635—1673) — автор «Бесед графа де Габалиса» (1670), посвященных оккультным наукам. В 1677 г. написал также «Критику "Береники" г-на Расина и критику г-на Корнеля». Автор пяти диалогов «De la délicatesse», в которых резко критиковал «Мысли» Паскаля и все движение янсенистов.

¹ *Le Comte de Gabalis. Voyages imaginaires. Vol. 34. Amsterdam, 1788, p. 29.*

202

оказать воздействие на наш витальный огонь. Сгущение пламени в первую очередь способствует его субстанциализации, впоследствии же оно придает чистой субстанции ее динамическую и архетипическую значимость. Стихийных духов стихиями притягивают. Еще одна незначительная метафора, и станет ясно, что это *притяжение* становится своего рода *приязнью*. Наконец-то, после всей этой химии, мы добрались и до психологии.

По аналогии с вышесказанным, для графа де Габалиса (р. 30) вода становится «чудесным магнитом»^A для завлечения нимф. Очищенная вода нимфеизируется. И имеется в виду здесь то, что по самой своей субстанции воде приличествует быть материальным местом свиданий нимф. Вот как, «без церемоний, без варварских заклинаний», «без демонов и без богомерзких искусств», говорит аббат Виллар, одной лишь «физикою чистоты» мудрец становится безраздельным властелином стихийных духов. Чтобы повелевать духами, достаточно сделаться умелым дистиллятором. Познав секреты «разделения стихий стихиями», можно восстановить узы родства между духами бестелесными и духами материальными. Употребление фламандского слова «газ»^B, образованного от немецкого Geist «дух», является определяющим признаком материалистической мысли, в этой точке и завершающей свое метафорическое шествие: этимологический дуплет тут основывается на плеоназме. Вместо того чтобы сказать, что дух есть дух материальный, или, проще, что во французском языке понятия «дух» и «спирт»^C обозначаются одним словом, при разборе интуитивных озарений графа де Габалиса нужно сформулировать следующее: стихийный дух сам стал стихией.^D Так пе-

^A Во французском слове «aimant» — магнит (т.е. «любящий») четко выражена природа «любовного влечения» стихий и элементов.

^B Слово «газ» — искусственное, и изобретено оно фламандским химиком Ван Гельмонтом (1577—1644), от греч. и лат. chaos.

^C Обыгрываются разные значения слова esprit — «дух» и «спирт».

^D С точки зрения Башляра, между высказываниями «сознание духовно» и «спирт летуч» нет разницы ни в терминах, ни по сути. «Esprit spirituel» и «esprit spiritueux», с исторической точки зрения, отличались только суффиксами и разошлись по конкретным терминологическим областям достаточно поздно.

203

реходят от прилагательного к существительному, от качеств к субстанции^A. И наоборот, если вот так безраздельно подчиниться материальному воображению, то материя, пригрезившаяся в аспекте ее стихийной мощи, могущества ее элементов, возвысится и станет сознанием и волей.

V

Одной из характерных разновидностей грез об очищении, навеваемых чистой водой, является греза о возрождении, внушаемая водою свежей — и ее нам следует рассмотреть попристальнее. В воду погружаются, чтобы возродиться, омолодившись. В «Висячих садах» Стефан Георге^B слушает волну, которая шепчет: «Погрузись в меня, чтобы восстать из меня». Подразумевается: чтобы восстать душою. *Источник Молодости* — весьма сложная метафора и сама по себе уже заслуживает подробного исследования. Оставив без внимания в этой метафоре все, что относится к сфере психоанализа, мы ограничимся замечаниями довольно частного характера, которые покажут, каким образом *свежесть*, ярко выраженное телесное ощущение, превращается в метафору, настолько удаленную от своей физической основы, что дело доходит даже до таких словосочетаний, как «свежий пейзаж», «проникнутая свежестью картина», «страница поэзии, исполненная свежести».

Психология этой метафоры не разработана — ее «протаскивают», когда говорят, например, что между буквальным и переносным смыслом имеется некое *соответствие*. И в подобных случаях это соответствие является не более чем ассоциацией идей. По существу же, под ним кроется живое единство ощутимых впечатлений. Для того, кому действительно видны все извивы материального воображения, никакого переносного смысла не бывает, все переносные

^A Здесь всюду обыгрывается вся гамма значений слов *esprit* и *élément*. Дух — это всего лишь спирт, а стихийный дух — один из химических элементов (переход от «донаучного» сознания к «научному»).

^B **Георге, Стефан** (1868—1933) — нем. поэт. В сборнике «Легенды и песни висячих садов» (1895) ощущается ориентация на Древний Восток и архаическую античность. Проповедовал создание союза «новых аристократов» и «новое царство».

204

смыслы сохраняют насыщенность тем, что дано в ощущениях, несут в себе материю, данную в ощущениях; и главное здесь — определить конкретный вид этой стойкой и «упорствующей» материи.

Собственно, Источник Молодости есть в каждом доме, это — тазик с холодной водой для умывания бодрящим утром. И без такого тривиальнейшего переживания поэтический комплекс под названием Источник Молодости, возможно, и не возник бы. Свежая вода пробуждает и молодит лицо, глядя на которое, человек видит, как он стареет, а ему так не хочется, чтобы по нему было видно, что он стареет! Однако свежая вода омолаживает лицо не столько для других, сколько для нас самих. Под пробудившимся челом загорается свежий взгляд. Свежая вода возвращает взгляду «пламя жизни». Тут действует принцип инверсии, которым объясняется истинная свежесть самого созерцания воды. Ведь освежается сам взгляд. Если при помощи материального воображения мы причастимся водной субстанции, то мы будем иметь взгляд, проникнутый свежестью. Впечатление свежести, которое производит на нас видимый мир, есть печать свежести, налагаемая пробудившимся человеком на вещи. Не прибегая к психологии *ощутимой проекции*, этого явления объяснить невозможно. Ранним утром вода, попадая на лицо, пробуждает зрительную энергию. Она активизирует зрение; взгляд она превращает в действие, ясное, четкое, несложное. И тут возникает определенный соблазн приписывать юную свежесть тому, на что смотрят. Оракул из Колофона^A, говорит нам Ямвлих, предсказывал будущее по воде. «Меж тем вода вовсе не передает целостного божественного вдохновения; но она наделяет нас желанною способностью и очищает светозарное веяние внутри нас...»¹

Чистый свет, проходящий сквозь чистую воду, — вот каким представляется нам психологический принцип люстрации (т.е. очищения). Подле воды у света появляется новый оттенок; кажется, что при встрече с прозрачной во-

^A **Колофон** — город в Ионии (Малая Азия).

¹ Цит. по: *Saintyves P. Folklore des eaux*, p. 131.

205

дой свет проясняется. «Метцю, — пишет Теофиль Готье¹, — причесывалась в беседке, расположенной посреди пруда, стремясь сохранить цельность цвета волос». Верные нашей психологии проецирования, мы бы, скорее, сказали здесь о *цельности ее взгляда*. Способность видеть пейзаж чистым зрением доступна лишь тому, в ком есть чистота внутренняя. Свежесть пейзажа — это один из способов смотреть на него. Без сомнения, нужно, чтобы и сам пейзаж способствовал

этому впечатлению свежести, чтобы на нем было хотя бы немного зелени и воды, но самую трудоемкую работу выполняет именно материальное воображение. Эта непосредственная деятельность воображения очевидна при переходе к воображению литературному; свежесть стиля — самое труднодостижимое свойство, и зависит она от писателя, а вовсе не от избранной им темы.

С комплексом Источника Молодости, естественно, связана надежда на исцеление. Исцеление водою — в его воображаемых первоосновах — можно рассматривать с двух взаимосвязанных точек зрения: воображения материального и воображения динамического. Представляется, что, с первой точки зрения, эта тема настолько ясна, что нам достаточно лишь сформулировать следующее: воде приписывают свойства, антитетичные недугам, которыми страдает больной. На воду человек проецирует свое стремление исцелиться и греду о сочувствующей субстанции. Поэтому не стоит чересчур удивляться гигантскому количеству медицинских трудов, посвященных в XVIII веке водам минеральным и термальным. Наше столетие далеко не так словоохотливо. Нетрудно понять, что упомянутые донаучные труды подлежат ведению, скорее, психологии, чем химии. В водной субстанции они запечатлевают психологию больного и врача.

Точка же зрения воображения динамического — и неопределеннее, и проще. Первый урок динамизма воды, на самом деле, элементарен: человек требует у источника, чтобы тот дал ему главное доказательство его выздоровления, пробудив в нем энергию. Самая заурядная причина этого

¹ *Gautier T. Nouvelles. La Toison d'Or, p. 183.*

206

пробуждения — опять же впечатление свежести воды, которое ему способствует. Вода — своей свежей и юной субстанцией — помогает нам почувствовать себя энергичными. В главе о неистовой воде мы увидим, что уроки энергичности, которой нас учит вода, можно и приумножить. Однако уже теперь необходимо понять, что гидротерапия — явление не только периферическое. У нее имеется некий центральный элемент. Она пробуждает нервные центры. И нравственный элемент в ней тоже есть. Она пробуждает человека к энергичной жизни. Итак, гигиена — это своего рода поэма.

Следовательно, чистота и свежесть объединяются между собою, дабы доставить ощущение особого веселья, хорошо знакомого всем поклонникам воды. Союз осязаемого и чувственного дает опору для определенной нравственной архетипизации воды. Разными — и бесчисленными — путями созерцание и переживание воды ведут нас к некоему идеалу. Мы не должны недооценивать уроков первоматерий. Этими уроками отмечена юность нашего сознания. Они неизбежно наделяют нас запасами юношеской энергии. Чистоту и свежесть мы обретаем в связи с нашими сокровеннейшими воспоминаниями. Когда же мы грезим, когда мы поистине исчезаем, переставая в сновидениях быть самими собой, мы покоряемся растительной и возрождающей жизни стихии.

Субстанциальные свойства воды, приносящей Молодость, мы реализуем лишь тогда, когда в собственных грезах обнаруживаем мифы о рождении; воду, обладающую материнским могуществом; воду, оживляющую после смерти, по ту сторону смерти, — что продемонстрировал Юнг¹. Тогда эти грезы о воде Молодости становятся столь *естественными*, что едва ли возможно понять писателей, пытающихся их рационализировать. Достаточно, к примеру, вспомнить убогую драму Эрнеста Ренана «Вода Молодости». Неспособность «трезвомыслящего» автора переживать алхимические интуиции очевидна. Он ограничивается тем, что осыпает баснями и измышлениями современную идею дис-

¹ См.: *Jung C. G. Métamorphoses et symboles de la Libido, p. 283.*

207

тиляции. Арно де Вильнёв^A, выведенный в пьесе под именем Просперо^B, считает, что с его *воды жизни*^C необходимо снять обвинение в алкоголизме: «Наши тончайшие и опаснейшие продукты надобно пить мелкими глотками. Так наша ли в том вина, коли кое-кто вливает их себе в глотку, а потом подышает, — а мы живы?» (Действие IV). Ренан так и не понял, что алхимия с самого своего возникновения относилась к ведению магической психологии. Скорее, нежели с объективными экспериментами, она соседствует с поэмами, с грезами. Вода Молодости — это онирическая сила. Она не должна давать историку повод для изображения неуклюжей игры анахронизмов.

VI

Как мы уже упоминали в начале этой главы, все наши замечания не предполагают досконального анализа проблемы взаимоотношений между очищением и естественной чистотой. Рассмотрение одной лишь проблемы естественной чистоты потребует развернутых выкладок. Поэтому мы удовлетворяемся лишь одним интуитивным примером, ставящим под сомнение эту естественную чистоту. А именно: исследуя «Дух литургии» Гвардини^D, г-н Эрнест Сейер^E пишет: «Возьмите, к

примеру, воду, такую коварную и опасную — с ее водоворотами и вращениями, похожими на заклинания и волхвования, с ее извечной тревожностью.

^A **Арно де Вильнёв** (1235—1313) — каталонский алхимик и астролог.

Работал в Париже; затем — советник Папы Климента V. Считается, что он изобрел современный способ изготовления спиртных напитков.

^B **Просперо** — волшебник из шекспировской «Бури».

^C Игра слов: **eau de vie** — «водка» и «алхимический эликсир жизни».

^D **Гвардини, Романо** (1885—1968) — нем. католический философ и теолог (итальянского происхождения); исследователь поэзии Р.М. Рильке. В католицизме возглавлял так называемое литургическое движение, оказавшее влияние даже на протестантов. «Дух литургии» (1918) — самый ранний большой трактат.

^E **Сейер, Эрнест**, барон (1866—1955) — франц. моралист и социолог. Среди наиболее значительных сочинений «Аполлон или Дионис? Эссе о Ницше» (1905); «Мистики неоромантизма» (1913); «Г. Флобер» (1914).

208

Ну что ж! Литургические обряды благословения изгоняют и обезвреживают все злое, что только кроется в ее глубинах, сковывают ее демонические силы и, пробуждая в ней свойства, более сообразные ее натуре (доброй), упорядочивают ее непостижимые и таинственные способности, ставя их на службу душе и совершенно парализуя все, что ни есть в ней колдовского, прельстительного, дурного. Не испытавший этого, как с настойчивостью утверждает наш поэт христианских церемоний, не ведает и Природы: однако литургия проникает в ее тайны и со всей ясностью демонстрирует нам, что в Природе дремлют *те же самые латентные способности, что и в человеческой душе*¹. И г-н Эрнест Сейер показывает, что эта концепция субстанциальной демонизации воды по своей глубине превосходит интуиции Клагеса, который не считает, что бесовское влияние заходит так далеко. По мнению Гвардини, субстанция материальной стихии воистину символически сцепляется с той субстанцией, из которой состоим мы сами. Гвардини соглашается с одной из интуиций Фридриха Шлегеля, считавшего, что нечистая сила воздействует прямо «на физические стихии». Согласно этой теории, грешная душа есть уже своего рода дурная вода. Очищающее воду литургическое действие способствует очищению соответствующей ему человеческой субстанции. Ясно, что здесь перед нами тема *единосущного*^A *очищения*, необходимость искоренить зло во всей природе как отягощающее сердце человека, так и лежащее в сердце вещей. Потому нравственная жизнь, как и жизнь воображения, есть жизнь космическая. Возродиться жаждет весь мир. Материальное воображение драматизирует мир вглубь. В глубине субстанций оно обретает символы сокровенной жизни человека.

Итак, становится понятным, что чистая вода, вода-субстанция, «вода-в-себе», с точки зрения определенных видов воображения, может занять место первоматерии^B. И тогда она выступит в роли, так сказать, субстанции субстанций, для которой все остальные субстанции служат

¹ *Seillière E. De la déesse nature à la déesse vie*, p. 367. ^A Имеется в виду то, что вода «единосущна» душе. ^B Первоматерией воду считал Фалес Милетский.

209

атрибутами. Так, Поль Клодель в своем проекте так называемой «Подземной церкви в Чикаго» выражает уверенность в том, что в земных недрах удастся найти некую истинно важнейшую воду, религиозную по своей субстанции. «Когда роют землю, обнаруживают воду. На дне священного водоема, окружая который будут рядами тесниться мучимые жаждой души, — должно быть озеро... Здесь не место в подробностях описывать неисчерпаемую символику Воды, обозначающей преимущественно Небо...»¹ Так это подземное озеро в грезах поэта-визионера превращается в *подземное небо*... Вода — своей символикой — может связать между собой все. Клодель добавляет: «Все, чего ни жаждет сердце, может быть сведено к образу воды». Вода, величайшее из желаний, есть Божий дар, и поистине неисчерпаемый.

Эта внутренняя вода, это подземное озеро, на котором воздвигнется некий алтарь, будет «бассейном для сцеживания загрязненных вод». Одним своим существованием она очистит гигантский город. Она станет как бы *монастырем материи*, который будет возносить непрестанные молитвы всею глубиной и непреходящестью своей субстанции. В Богословии можно найти достаточно других доказательств метафизической чистоты той или иной субстанции. Мы же остановились лишь на том, которое имеет отношение к метафизике воображения. Благодаря врожденному дару великий поэт коснулся в своем воображении архетипов, занимающих свое естественное место в глубинах жизни.

¹ См.: *Claudiel P. Positions et propositions*. Т. I, p. 235.

Глава 7. Превосходство пресной^A воды над соленой

Для египтянина вода была пресной.

В особенности же та, которую

черпали из реки^B — эманация Осириса.

Жерар де Нерваль. Дочери огня.

I

Поскольку в данной работе мы решили ограничиться лишь сугубо психологическими аспектами *материального воображения*, то из мифологических рассказов мы изберем лишь примеры, способные возродиться в настоящее время в виде естественных и живых грез. Только с помощью примеров воображения, непрерывно что-либо изобретающего, как нельзя более удаленного от рутинной работы памяти, можно объяснить способность порождать материальные образы, выходящие далеко за рамки форм и достигающие самой материи. Итак, нам не следует вмешиваться в дискуссию, которая вот уже

^A **Eau douce** — семантическое поле, не имеющее никакого отношения к рус. **пресная** вода (пресный для француза — fade или insipide). Это: 1) действительно **сладкая** вода; 2) **кроткая**, т.е. не violente; 3) **добрая, хорошая** вода; 4) **родная, милая, соразмерная человеку** (как douce France); 5) **болеутоляющая** (adoucssante); 6) **химически нейтральная** (не кислотная, не щелочная); 7) **замедляющая** химические реакции. Между отмеченными значениями словосочетания **eau douce** существуют сложнейшие переходные оттенки (так, можно считать, что **вода химически нейтральна благодаря своей кротости** и пр).

^B Имеется в виду, естественно, Нил, циклически умирающий и воскресающий, подобно богу плодородия.

211

целое столетие разделяет мифологов на два лагеря. Как известно, разногласия между мифологическими теориями в схематической форме состоят в том, что одни из них считают, что мифы нужно изучать, ставя в центр человека, другие же изучают в мифах преимущественно события и вещи. Иными словами, что такое миф — воспоминание ли это о подвиге некоего героя или же о каком-то мировом катаклизме?

Ну а если взять не мифы, а их составные части, т.е. материальные образы, более или менее гуманизированные, то дискуссия сразу же приобретет дополнительные оттенки, и немедленно даст о себе знать необходимость примирения крайних мифологических теорий. Если грезы связаны с реальностью, они ее гуманизируют, облагораживают, возвеличивают. Все свойства реальности — как только о них начинают грезить — становятся героическими качествами. Так, в грезах о воде вода становится героиней кротости и чистоты. Значит, материя, о которой грезят, не остается объективной, поистине можно сказать, что она эвгемеризуется.

И наоборот, эвгемеризм^A, вопреки своей общей неполноте, придает заурядным материальным впечатлениям последовательность и связность, свойственную жизни выдающегося человека. Несмотря на то что у реки сто ликов, она обретает одну судьбу; а исток ее и несет ответственность, и присваивает себе заслуги за весь остальной путь. Из истока проистекает сила. Воображение вряд ли учитывает притоки. Ему хочется, чтобы география была историей королей. Грезовидец, наблюдающий, как течет вода, воскрешает в памяти легенду о происхождении реки, ее отдаленный исток. Во всех великих природных силах потенциально присутствует могущественный эвгемеризм. Но этот вторичный эвгемеризм не должен влечь за собой забвения глубокого и необычайно сложного сенсуализма материального воображения. В этой главе мы постараемся продемонстрировать важность сенсуализма для психологии воды.

^A **Эвгемеризм** (по имени древнегреч. ученого Эвгемера) — сведение мифов к реальным историческим событиям (обычно «грубоватое»: «историю делают только великие личности»).

212

Этот исконный сенсуализм, дающий аргументы в пользу природной теории мифических образов, является одним из оснований воображаемого превосходства воды источников над океанскими водами. Для такого сенсуализма потребность в непосредственном ощущении, потребность прикоснуться, «отведать» "вытесняет удовольствие от лицезрения. К примеру, материализм питья может изгладить из сознания идеализм видения. Какая-нибудь материалистическая составляющая, внешне пренебрежимо малая, может деформировать целую космологию. Ученые космологи заставляют нас забыть о том, что у космологий наивных есть качества непосредственного чувственного опыта. Как только материальное воображение займет в воображаемых космогониях подобающее место, станет понятно, *что пресная вода и есть подлинно мифическая вода.*

II

Морская вода — вода бесчеловечная, она не выполняет первейшей *обязанности* всякой почитаемой стихии, заключающейся в *непосредственном* служении людям: вот факт, о котором мифологи слишком часто забывают. Несомненно, морские боги оживляют своим присутствием самые разнообразные мифологии, но надо еще задаться вопросом, может ли морская мифология — во всех видах и во всех ее аспектах — быть мифологией первобытной.

Прежде всего, совершенно очевидно, что мифология моря всегда носит локальный характер. Она интересует разве что обитателей того или иного побережья. К тому же историки, соблазненные наскоро производимыми логическими умозаключениями, слишком уж легко решают, что прибрежные жители обречены быть матросами. Довольно безосновательно всем им — и мужчинам, и женщинам, и детям — приписывают подлинность и полноту переживания морской стихии. При этом упускают из виду, что далекие путешествия, морские приключения прежде всего являются и приключениями, и путешествиями, *почерпнутыми из*

213

рассказов^A. Для ребенка, который слушает путешественника, первое переживание моря относится к сфере *повествований*. Перед тем как навевать грезы, море рассказывает сказки. Итак, с точки зрения морской мифологии, отделенность сказки от мифа невыгодна, психологически же она очень важна. Несомненно, сказки, в конце концов, воссоединяются с грезами; грезы же, в конце концов, начинают получать из сказок питательный материал, правда, весьма скудный. Но рассказы и сказки не причастны могучей игре воображения, творящей свои истории, и морские рассказы участвуют в ней менее всех остальных, ибо у слушателя они не находят психологического подтверждения. Пусть тот, кто вернулся издалека, лжет, сколько ему угодно. Герой морей возвращается всегда издалека; возвращается он как бы из потустороннего мира; о береге же он не говорит никогда. Море есть нечто вымышленное потому, что с самого начала оно глаголет устами путешественника, совершившего поездку в дальние края. Оно рассказывает сказки о даях. А естественные грезы, в которых участвует воображение, описывают то, что мы видим, к чему прикасаемся, что едим. И напрасно в психологических исследованиях затушевывают этот изначальный *экспрессионизм*, ведь он искажает *импрессионизм*, внутренне присущий грезам и материальному воображению. Оратор слишком много говорит для того, чтобы слушатель столь же многое прочувствовал. Следовательно, морское бессознательное есть *выговоренное*, рассеянное по рассказам о приключениях, недремлющее бессознательное. Потому оно сразу же теряет все свои онирические силы. Оно не столь глубоко, как другое бессознательное, преобразующее в грезы обычные переживания и продолжающее в ночных грезах нескончаемые дневные сны^B. Итак, мифология моря редко задает вопрос: откуда происходят сюжеты морских рассказов.

^A Башляр — на свой лад — противопоставляет «морфологию мифа» «морфологии сказки». Море фигурирует в сказках и рассказах, так как оно слишком сюжетно и дискурсивно.

^B Между ночными и дневными грезами и сновидениями существенной разницы нет, поскольку в обоих случаях «включается» бессознательное.

214

Само собой разумеется, мы не должны пользоваться идеями преподаваемой мифологии, препятствующей точным психологическим исследованиям мифов. В преподаваемой мифологии обычно начинают с общего — вместо того, чтобы начинать с особенного и частного. Полагают, что мифы можно рационально объяснять, не постаравшись даже ощутить их. Каждый участок мироздания получает своего бога — и у всех есть имена. Нептун берет себе море; Аполлон — небо и свет. Правда, речь здесь идет не более чем о словаре. Психолог же мифа все-таки должен приложить усилия к тому, чтобы постигнуть явления, скрытые за именами, чтобы — до повествований и рассказов — пережить естественные грезы, грезы уединенные, принимающие опыт всех органов чувств и проецирующие все наши фантазмы на все предметы. И грезы эти в который раз поставят обыкновенную будничную воду выше безграничной морской глади.

III

Теме превосходства «земной» воды над морской, естественно, не удалось ускользнуть от внимания со стороны современных исследователей мифологии. В этой связи мы упомянем только работы Шарля Плуа. Они нас интересуют в том большей степени, что *натурализм* мифологии Плуа по сути своей широкомасштабен, соразмерен самым общим космическим феноменам. Это хороший пример для проверки нашей теории материального воображения, которая движется в противоположную сторону и стремится отвести надлежащее место осязаемому и чувственному рядом

с видимым и отдаленным.

Для Шарля Плуа фундаментальная мифологическая драма — монотонная тема, обрастающая разнообразными вариациями, — это, как известно, драма дня и ночи. Все герои *солярны*: все боги — боги света. Все мифы рассказывают одну и ту же историю: о триумфе дня над ночью. Эмоция же, которая одушевляет мифы, — самая первичная эмоция: страх перед мраком, тревога, которая в конце концов излечивалась с наступлением утренней зари. Мифы людям нравятся, потому что они хорошо кончаются; мифы хорошо кончаются, потому что кончаются они, как ночь, побе-

215

дой дня, положительного и отважного героя, который раздирает завесы и режет их на кусочки, который освобождает людей от ужаса, возвращает к жизни людей, затерянных посреди мрака, словно в аду. В мифологической теории Плуа все боги, и даже подземные, окружены ореолом славы именно потому, что они боги; они придут — хотя бы на один день, хотя бы на час — причаститься божественной радости, дневному деянию, а это — всегда подвиг.

В соответствии с этим общим тезисом богу воды должна принадлежать соответствующая часть небес. Поскольку Зевс уже взял себе небо голубое, ясное, спокойное, Посейдону остается небо серое, пасмурное, облачное¹. Таким образом, Посейдон тоже получает определенную роль в непрерывно длящейся небесной драме. Значит, грозные тучи, облака, туманы — это *первичные понятия* нептунианской^A психологии. Это и есть объекты непрестанных гидрических грез, и они выжимают воду, *скрытую* в небесах. Приметы, предвещающие дождь, пробуждают особенные грезы весьма растительного характера, действительно переживающие жажду лугов: скорее бы пролился живительный дождь. Есть часы, когда и человек становится растением, которое жаждет небесной воды.

Шарль Плуа приводит массу аргументов в подтверждение своего тезиса о том, что первоначально Посейдон был богом небесным. Из исконности этого качества Посейдона следует, что власть над океанами ему приписали уже позднее; чтобы Посейдон «работал» богом морей, нужно, чтобы какой-нибудь другой персонаж продублировал его функцию бога облаков. «Абсолютно неправдоподобное явление, — говорит Плуа, — когда бог воды пресной и бог воды соленой — один и тот же персонаж». И Посейдон перед тем, как сойти с небес в море, спустился с небес на землю. Следовательно, сначала он стал, скорее, богом *пресной воды*, богом земной воды. В Трезене^B «ему приносят в жертву первины плодов земных». Почитают его под именем Посейдона Фитальмиоса^C. Стало быть, он — «бог раститель-

¹ См.: *Ploix Ch. La Nature et les dieux*, p. 444.

^A Нептун — римское соответствие греч. Посейдону.

^B Трезен — город в Арголиде.

^C Φιτ'άλμιος (греч.) — рождающий.

216

ного мира». Всякое же растительное божество есть божество пресноводное, родственное богам дождя и грозных туч.

В первобытных мифологиях родники порождает тоже Посейдон. И Шарль Плуа уподобляет трезубец «волшебной палочке, помогающей, кроме всего прочего, открывать источники». Порою «палочка» эта действует с мужской неистовой силой. Чтобы защитить дочь Даная^A от нападения сатира, Посейдон метнул трезубец, а тот вонзился в скалу: «Когда он вынимал его, забили три струи, превратившиеся в Лернейский^B источник». Как видно, у палочки искателей подземных родников, или лозоходцев, весьма почтенная история! В XVIII веке ее нередко называли прутом *Иакова*^C; магнетизм ее имеет мужские качества. Даже в наши дни, когда все таланты бывают обоюбого пола, вряд ли можно встретить «искательниц подземных родников», или «лозоходок». И наоборот, поскольку источники заставляют бить герой, да еще при помощи столь «мужского действия», не нужно удивляться тому, что родниковая вода, как и всякая прочая, есть вода женственная.

Шарль Плуа делает вывод: «Следовательно, Посейдон принадлежит сфере пресной воды». Имеется в виду вся пресная вода вообще, так как у вод, бьющих из тысяч сельских родников, есть «собственные идола» (p. 450). Итак, при первом обобщении Посейдон является богом, в образе которого слиты мелкие боги источников и рек. Когда же его стали ассоциировать с морем, то это обобщение всего лишь логически продолжили. Между прочим, Роде тоже показал, что как только Посейдон завладевает открытым морем и его перестают связывать с конкретными реками, он уже превращается в своего рода обожествленную идею¹. Нелишне отметить, что и сам океан хранит воспоминания об этой исконной мифологии. Под понятием «Океанос», говорит Плуа, «нужно подразумевать отнюдь не море, а ги-

^A **Данай** — царь, основатель Аргоса.

^B **Лерна** — озеро в Арголиде.

^C Иаков использовал *прутья* не для колодезя, а для отделения овец и коз в пятнах и крапинах (Быт., 31). Камень от колодезя он отвалил *рукой*, без помощи прутьев (Быт., 30). Ср. у А. Ахматовой в «Библейских стихах»:

Он камень рукою своей отвалил,
И чистой водою овец напоил.

¹ *Rohde. Psyché Trad.*, p. 104.

217

гантский пресноводный водоем (πόταμος — греч. "река"), расположенный на краю света» (р. 447)^A.

Как лучше выразить то, что грезовидческая интуиция пресной воды выживает вопреки любым враждебным обстоятельствам? И небесная вода, и мелкий дождик, и приветливый и целебный родник дают нам гораздо более наглядные уроки, нежели вся вода морей. Ведь моря оказались «засолены» благодаря какому-то извращению. Соль грезам мешает — грезам о пресной воде, самым материальным и естественным, какие только могут быть. В естественных грезам первое место всегда будут занимать воды пресные, воды освежающие и воды, утоляющие жажду.

IV

По пресности, как и по свежести, можно едва ли не материально проследить строение метафоры, приписывающей воде все опресняющие (т.е. увлажняющие, смягчающие) свойства. Вода, пресная на вкус, в некоторых наглядных примерах становится материально пресной (т.е. сладкой либо смягчающей боль). Пример, взятый из химии Бургаве, продемонстрирует нам, в каком смысле нужно понимать субстанциализацию пресности^B.

Для Бургаве вода как таковая *весьма* пресна. По существу, «она столь пресна, что, если довести ее до температуры тела здорового человека и затем приложить к наиболее чувствительным частям нашего тела (как, например, роговица глаза или перегородка носа), она не только не причинит ни малейшего ощущения боли, но даже и не вызовет ощущения, отличного от причиняемого жизненными соками^C нашего организма... в их естественном состоянии». «Более того, если ею слегка смочить сосуды, расширенные от какого-нибудь воспаления и чувствительные к малейшему воздействию, она не причинит им никакого вреда. Будучи пролитой на изъязвленные части тела или на не защищенную кожей плоть... она совершенно не произво-

^A Греки считали Океан рекой, опоясывающей Ойкумену. ^B Не следует забывать, что франц. *eau douce* и рус. *пресная вода* пересекаются только в одной точке.

^C Подразумеваются так называемые *гуморы*, т.е. кровь, лимфа, желчь, жир.

218

дит раздражений». «Припарки с теплой водой — если приложить их к открытым жилам, наполовину пораженным раковыми опухолями, — утоляют жгучую боль, а отнюдь не усиливают ее». Ясно, как здесь работает метафора: вода смягчает (т.е. как бы «опресняет») боль, ведь она сама пресна^A. Бургаве делает вывод: «В сравнении с прочими гуморами нашего тела она преснее любого из них, не исключая даже нашего Жиры, что хотя и весьма пресен, однако все же раздражает наши сосуды необычным и беспокоящим образом: одною лишь своей вязкостью... Наконец, подтверждение ее необычайно мягкого и пресного характера и в том, что всевозможные едкие тела (при соприкосновении с нею) теряют свою естественную едкость, которая делает их столь вредными для человеческого организма»¹.

И пресность, и едкость не имеют здесь никакого отношения к вкусовым ощущениям, это субстанциальные качества, между которыми может завязаться борьба. И в этой борьбе пресность воды одерживает победу. Именно тут — признак ее субстанциальности².

Теперь можно проследить весь путь, пройденный от первичного ощущения до метафоры. Впечатление пресности в жаждущей гортани, на пересохшем языке, несомненно, бывает весьма определенным; но у впечатления этого нет ничего общего с визуальными впечатлениями размягчения и растворения веществ водою. В любом случае здесь работает материальное воображение; его задача — перенести на субстанции первичные впечатления. Потому оно неизбежно приписывает воде качества напитка, и прежде всего «перво-напитка». Значит, необходимо, чтобы в новом своем аспекте вода была как бы молоком; значит, необходимо, чтобы вода была пресной (или, если угодно, сладкой), как молоко. Пресная вода в человеческом воображении всегда останется водой, занимающей особое положение.

^A Подразумевается еще и то, что вода растворяет кислоты, щелочи и соли; и то, что вода ингибирует химические реакции, ведущие к усилению кислотной, щелочной и соляной среды.

¹ *Boerhaave H.* Éléments de Chymie. Т. II, p. 586.

² Пресность воды пропитывает даже душу. В книге (*Hermès Trismégiste*. Trad. Louis Ménard, p. 202): «Избыток воды делает душу пресной (здесь: кроткой), приветливой, уживчивой, общительной и склонной к покорности».

Глава 8. Необузданная вода

Весьма пагубная тенденция нашего века —
воображать, будто бы природа —
это какая-то греза, вялость, истома.

Мишле. Гора.

I

Океан кипит от страха. *Дю Бартас*^A.

Как только мы отведем динамической психологии причитающуюся ей роль, как только мы начнем различать типы материй в соответствии с человеческой деятельностью, которую они вызывают или требуют, — что, собственно, мы и попытались сделать в соображениях относительно сочетаний воды и земли — мы немедленно поймем, что *реальность* может воистину твориться на глазах у человека лишь тогда, когда человеческая деятельность достаточно наступательна, разумно агрессивна. Тогда все предметы мира получают надлежащий *коэффициент враждебности*. Нам кажется, что эти оттенки активности недостаточно объясняются одной «феноменологической интенциональностью». Примеры, приводимые феноменологами, затушевывают степень напряжения интенциональности; эти примеры остаются слишком «формальными», чересчур интеллектуальными. Это означает, что те-

^A **Дю Бартас** (Гийом де Саллюст) (1544—1590) — франц. поэт, гугенот. Автор поэмы «Седмица» (1578) - о семи днях Творения и незаконченной поэмы «Вторая седмица» (1585) — об истории человечества. Соперник Ронсара и при этом автор «Каталога естественно-научных знаний».

220

ории объективации, которая объективирует формы, а не силы, не хватает принципов интенсивной и материальной оценки. Для того чтобы понять какой-нибудь объект в его выразительности, в его прочности, в его материи, т.е. тотально, необходимы сразу три интенции: формальная, динамическая и материальная. Ведь мир — в такой же мере зеркало нашей эпохи, как и реакция на него со стороны нашей воли и организма в целом. Если мир — это моя воля, то он и мой противник. И чем сильнее воля, тем сильнее противник. Чтобы как следует понять философию Шопенгауэра, нужно сохранить за человеческой волей ее изначальные свойства. Битву между человеком и миром начал отнюдь не мир. Итак, мы до конца доведем уроки Шопенгауэра, мы поистине нечто прибавим и к вразумительному представлению, и к недвусмысленной воле из «Мира как воли и представления», если произнесем следующую формулу: *«Мир есть мой вызов»*. Я понимаю^A мир потому, что *застаю его врасплох*^A при помощи своих сил, делающих на нем надрез, при помощи сил, которыми я управляю, выстраивая справедливую иерархию своих обид, претворяя в жизнь свой радостный гнев, свой гнев — всегда побеждающий, всегда завоевательный. Коль скоро любое существо — источник энергии, оно *a priori* представляет собою некий гнев.

С этой активистской точки зрения, четыре материальные стихии суть четыре различных типа вызова, четыре типа гнева. И обратно, если психология по-настоящему займется наступательным характером наших поступков, то, изучая материальное воображение, она обнаружит четвероякий корень гнева. Именно так, за внешне субъективными вспышками темперамента, она увидит объективно обусловленное поведение. Именно так она доберется до стихий, символизирующих гнев то скрытый и неистовый, то упрямый и мстительный. Как добиться изящества в психологическом исследовании, если символ недостаточно богат, если нет леса символов?^B Как объяснить все эти воз-

^A Игра слов **comprendre—surprendre**.

^B Образ из Бодлера («Correspondances»).

221

вращения и возобновления грез о могуществе, всегда неудовлетворенных и неустанных, если не уделить внимания объективным — и столь разнообразным — примерам их триумфа?

Вызов — идея, необходимая для того, чтобы понять активную роль нашего сознания мира, поскольку с пораженческим сознанием психологию создать невозможно. Нельзя познавать мир познанием благодушным, пассивным, спокойным. Все созидательные грезы — а ничего более глубинно созидательного, чем грезы о могуществе, не бывает — оживают в уповании на преодоление препятствия, при лицезрении поверженного противника. Жизненный, энергичный, реальный смысл объективных понятий можно обрести не иначе, как создавая психологическую историю горделивых побед, одержанных над враждебными стихиями. Это гордость придает существам динамическое единство, это она создает и удлиняет нервное волокно. Это гордость привносит ощущение жизненного порыва в прямолинейные участки нервных путей, т.е. обеспечивает свой безусловный

успех. Чувство же безоговорочной победы сообщает рефлексам окрыленность, глубокую радость, мужскую радость «просверливания» реальности. Каждый последующий рефлекс, победоносный и живой, систематически превосходит по «дальнобойности» предшествующие. Он идет дальше их. Если бы радиус его действия с каждым разом не увеличивался, он давно уже стал бы автоматическим, он стал бы рефлексом животного. Защитные рефлексы, которые присущи одному лишь человеку, рефлексы, которые человек готовит, доводит до совершенства, держит в состоянии боевой готовности, способствуют действиям, которыми можно защищаться, атакуя. Они непрестанно динамизируются «волей-к-атаке». Они представляют собою ответы на оскорбления, но никак не на ощущения. Пусть читатель не обманывается: противник, наносящий оскорбления, — не обязательно человек, даже вещи дают нам целые опросные листы, остающиеся без ответа. Зато человек в минуты, исполненные дерзости и отваги, жестоко расправляется с реальностью.

222

Если принять это анагенетическое определение человеческого рефлекса, надлежащим образом динамизированного вызовом природе, потребностью «атаковать» вещи, наступательным трудом, станет ясно, что победам над четырьмя материальными стихиями свойственна какая-то особенная целебность, живительность, способность к возрождению. Эти победы определяют и четыре типа здоровья, и четыре типа бодрости и отваги, на основании которых можно создать классификацию разных типов походки и манеры держать себя; ведь эти характеристики, быть может, существеннее, нежели те, что принимаются во внимание теорией четырех темпераментов. Активная гигиена, характеризующаяся конкретным видом преобразуемой материи — и как не поставить на первое место материю, ставшую «объектом» деятельности, материю, подвергнутую обработке? — с абсолютной естественностью станет четверояким корнем естественной жизни. Четыре стихии определяют — и динамически в большей степени, нежели материально, — четыре типа терапевтического лечения.

II

Чтобы как следует оценить разницу между типами повадок и здоровья, обретенных в борьбе с разными материальными стихиями, мы собираемся исследовать по возможности непосредственное впечатление от покорения враждебного мира и каждый раз будем подчеркивать их сокровенные материальные приметы. С одной стороны, это случай динамогении «ходака против ветра», с другой же — динамогении «пловца против течения».

Поскольку цель этой работы состоит в том, чтобы внести некоторый вклад в психологию литературного творчества, то, чтобы проиллюстрировать наши тезисы на примерах, мы сразу же избрали двух героев из литературного мира: Ницше-ходака и Суинберна-пловца.

Ницше терпеливо муштровал свою волю к власти дол-

223

гими походами в горы, жизнью на вершинах, открытых семи ветрам. На вершинах же он возлюбил:

Суровое божество дикой скалы¹.

Мысль на ветру, саму ходьбу он превратил в битву. Лучше сказать, *ходьба и есть его битва*. Именно она придает Заратустре энергичную ритмичность. Говорит Заратустра, не сидя на месте, и не уподобляется перипатетикам, которые разговаривали, прогуливаясь. Учение свое он возвещает, энергично шагая. Он бросает его четырем небесным ветрам.

И какая же это легкая бодрость! Против ветра — чуть ли не любая битва окажется беспроегрешной. *Герои ветра*, опрокинутый шквалом, станет самым смешным из всех возможных побежденных. Герой, *провоцирующий* ветер, не принимает девиз тростника: «Гнусь, но не ломаюсь», ибо это девиз *пассивный*, советующий подождать, склониться перед силой. Но это не активный девиз ходака, ибо *бесстрашный* ходок склоняется лишь *вперед*, навстречу ветру, против ветра. Палка его пронзает ураган, продырявливает землю, рубит шквал, словно сабля. С динамической точки зрения, ходок против ветра — *противоположность* тростнику.

Больше печали: рыдания, исторгаемые у ходака северным ветром, — более искусственные, внешние, менее грустные. Это не женские слезы. Слезы *воинствующего ходака* льются не от мук, они текут от ярости. Гневом они отвечают на гнев бури. *Побежденный* ветер их осушит. Предаваясь выжиданию в духе д'Аннунцио, ходок, возбужденный своею битвой, дышит «серным воздухом урагана»².

Задрапированный в бурю ходок с легкостью становится символом вроде Ники Самофракийской! Он ощущает себя флюгером, вымпелом, знаменем. Он — знак храбрости, свидетельство силы, захват

пространства. Так развевающийся на ветру плащ превращается в своего рода неприступное знамя, неотделимое от героя ветра.

¹ Nietzsche F. Ecce Homo. Trad. H. Albert, p. 183.

² D'Annunzio G. Forse che si, forse che no, p. 37.

224

Поход против ветра, поход в горы — это физическое упражнение, несомненно, наилучшим образом помогающее преодолеть *комплекс неполноценности*. И точно так же бесцельная ходьба, *ходьба чистая*, словно *чистая поэзия*, неизменно дает непосредственное ощущение воли к власти. Это воля к власти в дискурсивном^A состоянии. Великие застенчивые и есть великие ходоки; на каждом шагу они одерживают символические победы; и каждым ударом трости они *компенсируют* свою робость. Вдали от городов, вдали от женщин, они ищут одиночества на вершинах: «Беги, мой друг, беги в свое одиночество» (Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit)¹. Беги от борьбы против людей — для обретения *борьбы чистой*, борьбы против стихий. Иди учиться борьбе, борясь с ветром. И Заратустра заканчивает строфу так: «Беги ввысь, где веет резкий и сильный ветер».

III

Теперь взглянем на вторую картину диптиха.

В воде победа достигается реже, она опаснее, но и достойнее победы над ветром. Пловец покоряет стихию, более чуждую его собственной природе. Юный пловец — это «до времени созревший» герой. Но какой же настоящий пловец не был сперва юным? Уже первые упражнения в плавании — удобный случай проявить способности к преодолению страха. У ходьбы же такого «преддверия» героизма не бывает. Впрочем, с этим страхом перед новой стихией объединяется еще и определенная боязнь по отношению к учителю плавания, который зачастую бросает своего ученика в пучину вод. Поэтому не надо удивляться, что там, где инструктор по плаванию играет роль отца, проявляется Эдипов комплекс «в легкой форме». Биографы сообщают нам, что Эдгар По, которому впоследствии суждено было стать бесстрашным пловцом, боялся воды, когда ему было шесть лет. С преодоленным страхом всегда соче-

^A Т.е. логически выстраивающая свои качества; но еще подразумевается, что в «дискурсивности» присутствует корень **курсус, бег** в прямом смысле слова.

¹ Nietzsche F. Ainsi parlait Zarathoustra. Trad. Albert, p. 72.

225

тается гордость. Г-жа Бонапарт цитирует одно из писем Эдгара По, в котором поэт обнаруживает свою гордость хорошего пловца: «Если бы я попытался переплыть Па-де-Кале между Дувром и Кале, то не счел бы это за нечто из ряда вон выходящее». Описывает она и сцены, когда Эдгар По, несомненно, воскрешая в себе воспоминания детства, играет роль энергичного учителя плавания, пловца-Отца и бросает сына Элен^A, своей возлюбленной, прямо в морскую пучину. Итак, другой мальчик прошел точно такую же инициацию, что и сам поэт; игра стала едва ли не смертельной, и Эдгару По пришлось броситься в воду, чтобы спасти ученика. И г-жа Бонапарт делает следующий вывод: «И тогда к этим воспоминаниям, оказавшим на поэта своеобразное воздействие, примешивалось еще и всплывшее из глубин подсознания сокровеннейшее эдиповское желание поставить себя на место собственного отца»¹. Без сомнения, Эдипов комплекс Эдгара По имеет и более существенные корни, но, по нашему мнению, небезынтересно отметить, что в бессознательном образы отца множатся, а при любой форме инициации возникают «эдиповские» проблемы.

Итак, гидрирующая психика Эдгара По весьма специфична. При этом активной ее составляющей, присущей Эдгару По — «инструктору плавания», так и не удалось перебороть меланхолическую, которая всегда доминировала в водных интуициях поэтики По. Теперь для иллюстрации типично мужского переживания плавания, мы обратимся к другому поэту. Суинберн поможет нам выявить основные черты героя необузданной водной стихии.

Много страниц можно посвятить описанию мыслей и образов Суинберна^B, относящихся к поэзии вод в той или иной форме. Годы детства Суинберн провел у моря, на

^A Подразумевается Сара Хелен Уитмен.

¹ Bonaparte M. Edgar Poe, p. 341.

^B **Суинберн**, Эджернон Чарльз (1837—1909) — англ. поэт и критик. Считается самым виртуозным мастером стихотворного размера во всей истории английской поэзии. Автор двух романов, один из которых, незаконченный, «Лесбия Брэндон», упоминается у Башляра. Сборник «Поэмы и баллады» — 1866.

226

острове Уайт¹. В другом имении его бабушки и деда, в двадцати пяти километрах от Ньюкасла, в краю рек и озер, широко раскинулись гигантские парки. Граница усадьбы проходила по реке Блайт:

ведь настоящий землевладелец тот, у чьих земель именно такие «естественные границы»! Итак, когда Суинберн был ребенком, он познал радость самого восхитительного из всех возможных обладаний: обладания собственной рекой. В таких случаях образы воды поистине принадлежат нам; они наши; мы и есть они. Суинберн понял, что он принадлежит воде, морю. Полный благодарности морю, он писал:

Me the sea my nursing-mother, me the Channel green and hoar
 Holds at heart more fast than all things,
 bares for me the goodlier breast
 Lifts for me the lordlier love-song bids for me more sunlight shine
 Sounds for me the stormier trumpet of the sweeter strain to me...²
 (Море, вскормившее меня, Ла-Манш, зеленый и пенный,
 Любит меня больше всего на свете:
 оно открывает для меня свою грудь щедрее
 Поет песнь любви торжественнее, приказывает солнцу,
 чтобы оно для меня ярче сияло,
 Играет для меня на трубе более яростных бурь,
 шум которых для меня слаще...)

Поль де Рэль отметил жизненную важность подобных стихов. Он писал: «Это не просто метафора — когда поэт называет себя сыном моря и воздуха и благословляет свои ощущения природы, придающие единство его жизни, связывающие ребенка с подростком, подростка же — со зрелым мужем»³. И в подтверждение этого тезиса Поль де Рэль цитирует следующее место из «Сада Кимодока»:

Sea and bright wind, and heaven, and ardent air
 More dear that all things earth-born; O to me
 Mother more dear that love's own longing. Sea...

¹ См.: *Lafourcade. La jeunesse de Swinburne. T. I, p. 43.*

² *Swinburne A. A Ballad at Parting.*

³ *Paul de Reul. L, oeuvre de Swinburne, p. 93.*

227

(Море и радостный ветер, и небо, и пылкий воздух
 Мне дороже всех земнорожденных вещей; О море,
 Ты для меня мать, ты мне дороже самих вожелений любви...)

Как еще лучше выразить то, что вещи, предметы, формы, все живописное разноцветье природы звучит и стихает, лишь откликаясь на *зов стихии*? Зов воды требует как бы тотального дара, и дара интимного. Вода хочет, чтобы в ней жили. Она зовет, словно родина. В одном из писем к У.М. Россетти, процитированном Лафуркадом, Суинберн пишет: «Я никогда не мог находиться на воде, не желая при этом быть в воде»¹. Видеть воду означает желать быть «в ней». В возрасте пятидесяти двух лет Суинберн с удивительным пылом сообщает нам: «Я побежал, словно ребенок, затем сбросил одежды и поплыл. И пусть продолжалось это всего несколько минут, все же я ощущал себя в небесах!»

Итак, поспешим пристальнее всмотреться в эту динамическую эстетику плавания: послушаем, как нас — вместе со Суинберном — зовет к себе волна.

Вот прыжок, вот бросок, первый прыжок, первый бросок в Океан: «Что касается моря, его соль, *должно быть*, шуршала у меня в крови еще до моего рождения. Первая радость, которую я помню в своей жизни, — это когда отец держит меня на вытянутой руке, перебрасывает из одной ладони в другую, а затем швыряет по воздуху, словно камень из пращи головой вперед — "в набежавшую волну", а я кричу и смеюсь от счастья — такое наслаждение может испытать лишь очень маленькое существо»². Вот сцена инициации, достаточно аккуратного анализа ее пока проведено не было; доверившись словам Суинберна, из нее убрали все, что могло бы свидетельствовать о страдании или же о враждебности стихии, и трактуя ее, как сцену впервые испытанного удовольствия. Суинберну поверили на слово, когда он в возрасте тридцати восьми лет написал в письме к другу: «Я помню, что боялся многого, но только не моря». Высказывая такие утверждения, обычно забывают о *первой*

¹ Цит. по: *Lafourcade. La jeunesse de Swinburne. T. I, p. 49.*

² Там же.

228

драме, о драме, основная тяжесть которой всегда падает на *первый акт*. Забывать о драматизме означает принимать, словно субстанциальную радость, праздник инициации, который даже в воспоминаниях затушевывает сокровенный страх иницируемого.

По существу же, *прыжок в море*, более чем любое другое физическое событие, воскрешает в

памяти отзвуки инициации, полной опасностей, прошедшей среди враждебной обстановки. Это единственный точный и рационально объяснимый образ *прыжка в неведомое*, который только можно пережить в реальной жизни. Других *реальных* прыжков — и притом «прыжков в неведомое» — не бывает. Прыжок в неизвестность есть прыжок в воду. Это *первый* прыжок того, кто учится плавать. Коль скоро такое абстрактное выражение, как «прыжок в неведомое», обретает свое единственное основание в реальном переживании, то в этом, очевидно, и кроется доказательство психологической важности данного образа. Мы полагаем, литературная критика не уделяет достаточного внимания реальным элементам образов. Нам кажется, что на этом примере можно ощутить, какой психологической весомостью порою наделяется даже столь явно избитое выражение, «как прыжок в неведомое», — когда материальное воображение возвращает его в родную стихию. Именно такое новое переживание свойственно прыгающим с парашютом. И если материальное воображение начнет «обрабатывать» это переживание, оно откроет для себя целую сферу новых метафор.

Так вернем же инициации ее качества, воистину впервые переживаемые и драматические. Когда падаешь из отцовских рук, когда тебя швыряют, «словно камень из пращи», в неведомую стихию, сначала можно испытать разве что горькое впечатление враждебности окружающего мира. Себя же при этом чувствуешь «очень маленьким существом». И, конечно, это отец смеется, смехом издевательским, смехом оскорбительным, в общем, как и подобает «инициатору». Если же смеется и ребенок, то принужденным, неестественным, удивительно сложным нервным смехом. После испытания, которое порою бывает весьма кратким, смех ребенка вновь обретает искренность, а вернув-

229

шаяся храбрость может и замаскировать первоначальную оскорбленность; легкая победа, радость посвященного, гордость «камня, выпущенного из пращи», за то, что он стал, как отец, водяным существом, не оставляет ему места для злопамятства. Блаженные ощущения, получаемые от плавания, изглаживают все следы его первоначального унижения. Эухенио д'Орс прекрасно проанализировал поливалентные свойства «смеха воды». Пока гид, водящий туристов по Хелльбруннскому дворцу в окрестностях Зальцбурга, показывает им восхитительную Ванну Персея и Андромеды, потайной механизм приводит в действие «сто фонтанных струй», и они обрызгивают посетителей с ног до головы. Эухенио д'Орс правильно понял, что «смех автора шутки и смех ее жертв» звучат в разных тональностях. «Купание врасплох, — говорит Эухенио д'Орс, — есть один из видов спорта самоунижения»¹.

Выходит, что и Суинберн обманывался, когда выдавал впечатления, накопленные на протяжении всей жизни, за первые впечатления, когда в «Лесбии Брэндон» писал: «К суровым переживаниям водной стихии ее привлекало и привязывало скорее желание, чем смелость». Он не понял точного соотношения желания и смелости. Он не увидел того, что пловец повинует *желанию смелости*, вспоминая о моментах, когда ему впервые пришлось проявить смелость — еще при отсутствии желания. При таком переживании всплеска жизненной энергии, как при плавании, у желания смелости просто нет альтернативы, смелость мощно занимает место родительного падежа^A. Как и множество прочих психологов допсихоаналитической эпохи, Суинберн соскальзывает к упрощенческому анализу, играя «наслаждением» и «болью», как сущностями изолированными, отделимыми друг от друга, противоположными друг другу. Между тем плавание амбивалентно. А первый в жизни опыт плавания — трагикомедия.

Впрочем, эту кинестетическую садо-мазохистскую радость правильно оценил Жорж Лафуркад. На многих стра-

¹ D'Ors E, La vie de Goya. Trad., p. 153.

^A Génitif можно понимать не только в грамматическом смысле, но и как «порождение».

230

ницах своего прекрасного исследования он уделил надлежащее внимание разнообразным психоаналитическим темам. Следуя тезису Лафуркада, мы постараемся произвести классификацию динамических свойств переживания моря. Мы увидим, как элементы объективной жизни вступают в сочетания с элементами жизни сокровенной, образуя при этом символы. В работе мускулов, характерной для плавания, проявляется специфическая амбивалентность, которую мы позволим себе выделить в особый комплекс. И этот комплекс, в краткой форме воплощающий столько характерных черт поэтики Суинберна, мы предлагаем назвать *комплексом Суинберна*.

Любой комплекс всегда представляет собою некий амбивалентный «стык». В рамках комплекса радость и боль всегда готовы обменяться своим пылом. Поэтому понятно, что при переживании плавания амбивалентные двойственности накапливаются. Например, холодная вода — когда над ней

одерживаешь отважную победу — дает ощущение разгоряченного кровообращения. От него происходит впечатление особенной свежести, свежести бодрящей: «Вкус моря, — говорит Суинберн, — поцелуй волны горек и свеж». Но в этом и состоит одна из амбивалентностей, возбуждающих волю к власти, и амбивалентности эти властвуют над всем. Как сказал об этом Жорж Лафуркад: «Море^А — это противница, стремящаяся к победе, но ее нужно победить; поскольку волны наносят пловцу удары, их нужно встретить лицом к лицу; у пловца возникает впечатление, что противница бьет его по всему телу и руками и ногами»¹. О весьма своеобразном характере этого олицетворения — как бы там ни было — очень точно, стоит подумать! *Борьбу видишь сначала и лишь потом — борющихся*. Точнее говоря, море — не то тело, которое видишь, а то, которое обнимаешь. Это некая динамичная среда, отвечающая на динамику наносимых ей нами оскорблений. Пусть в воображении возникают визуальные образы, пусть они даже придают форму «рукам и ногам противницы»,

^А Во франц. языке слово *mer* «море» — женского рода. ¹ *Lafourcade. La jeunesse de Swinburn. T. I, p. 50.*

231

все равно следует отдавать себе отчет в том, что эти визуальные образы являются уже во вторую очередь, что они второстепенны и происходят от потребности донести до читателя еще какой-то сугубо динамический образ, и вот он-то и есть первичный и непосредственный и относится к сфере динамического воображения, воображения мужественного движения. И этот фундаментальный динамический образ есть образ своего рода *борьбы как таковой*. С большим основанием, чем кто бы то ни было, пловец может сказать: мир есть моя воля, мир есть мой вызов. И море волну я.

Дабы ощутить вкус, пыл, разнообразные мужественные радости этой «борьбы как таковой», не будем спешить ее закончить; не будем торопиться окончить физические упражнения, когда пловец радуется успеху, обретает умиротворенность в своей здоровой усталости. Наоборот, для характеристики *динамического воображения* рассмотрим — здесь и далее — действие, как силлогизм с предпосылками; и аналогично этому, если мы хотим построить образ «чистого плавания» как частный случай «динамичной чистой поэзии», нам придется подвергнуть психоанализу гордость пловца, грезящего о грядущем доблестном поступке. Мы осознали, что мысли его сводятся к *воображаемому вызову*. И вот, уже в грезах, он говорит морю: «Еще раз я поплыву *против* тебя; я буду бороться с тобою, гордый свежестью своих сил, ясно осознавая превосходство моих сил над твоими бесчисленными волнами». Этот подвиг, о котором грезит воля, — вот переживание, воспеваемое поэтами воды необузданной. И состоит оно не столько из воспоминаний, сколько из предчувствий. Необузданная вода есть некая схема храбрости.

И все-таки Лафуркад переходит к комплексам классического психоанализа слишком уж стремительно. Без сомнения, необходимо, чтобы психоанализ всякий раз отыскивал эти общие комплексы: все частные случаи комплексов на самом деле происходят от комплексов изначальных, однако первозданные комплексы обретают эстетическую значимость не иначе, как обособляясь друг от друга в кос-

232

мическом переживании, расцветиваясь живописными чертами, находя свое выражение в красоте объективного мира. Если комплекс Суинберна развивается из Эдипова комплекса, то нужно, чтобы его «обрамление» приличествовало персонажу. Именно поэтому только плавание в естественных водоемах — и притом на середине озера, на середине реки — может оживить дремлющие силы комплекса. Что же касается бассейна, то уже одно это смешное слово^А помещает этот комплекс в «недостойную» ситуацию, тем самым мешая его подлинному проявлению. Кроме того, для бассейна не характерен идеал одиночества, столь необходимый для психологии космического вызова. Для того чтобы осуществить успешную *проекцию воли*, необходимо быть одиноким. Поэмы о своевольном плавании — это поэмы одиночества. В бассейне всегда отсутствует этот фундаментальный с психологической точки зрения элемент, благодаря которому плавание становится нравственно целительным.

Если воля дает поэзии плавания ее преобладающую тему, то чувствительность в ней, конечно, тоже сохраняет определенную роль. Как раз благодаря чувствительности специфическая амбивалентность борьбы против воды со своими победами и поражениями проникает в классическую амбивалентность горя и радости. К тому же мы увидим, что амбивалентность эта недолго бывает в состоянии равновесия. Судьба пловца — усталость: рано или поздно садизм неизбежно уступает место мазохизму.

У Суинберна, в восторженности необузданных вод, садизм и мазохизм, как это и подобает «закомплексованной» натуре, в достаточной степени перемешаны между собою. Суинберн говорит волне: «Уста мои радостно примут пену твоих губ... твои сладкие и терпкие поцелуи крепки, как

вино, твои распростерты объятия остры, как боль». Но наступает момент, когда противница оказывается сильнее, когда, следовательно, приходит очередь мазохизма. И вот, «каждая волна причиняет муки, каждая струя хлещет, как ремень». «От плеч до колен он покрылся следами ударов

^A Франц. piscine — «бассейн» первоначально означало «пруд для разведения рыбы», «садок» (от лат. piscinus — «рыбный»).

233

бича, его хлестала зыбь, — и вся кожа его покраснела от морского кнута» («Лесбия Брэндон»). Заметив, что такие метафоры часто повторяются, Лафуркад справедливо вспомнил амбивалентные муки бичевания, столь характерные для мазохизма.

Если же теперь мы вспомним, что бичевание это фигурировало в *рассказе о плавании*, т.е. как метафора метафоры, нам станет понятно, что это — мазохизм литературный, мазохизм виртуальный. В психологической реальности мазохизма бичевание является предварительным условием наслаждения; в «реальности» же литературной бичевание предстает лишь как некое последствие или продолжение чрезмерного блаженства. Море бичует человека, которого оно победило и теперь извергает на берег. Между тем эта инверсия не должна вводить нас в обман. Амбивалентным характером и наслаждения, и наказания стихи отмечены ровно в такой же степени, что и жизнь. Когда в поэтическом произведении встречается какой-нибудь амбивалентный драматический акцент, то нетрудно почувствовать, что это — размножившийся отзвук момента, наделенного особой архетипичностью, когда в душе поэта неразрывно сплетаются добро и зло всей Вселенной. И вот, еще раз материальное воображение поднимает незначительные случаи из жизни индивидуума на космический уровень. Воображение одушевляется собственными образами, которые над ним властвуют. Значительная часть всей суинберновской поэтики может быть объяснена этим доминантным образом бичующих волн. Мы же полагаем, что у нас есть основания для того, чтобы присвоить этому своеобразному комплексу имя Суинберна. Все пловцы — мы в этом уверены — узнают комплекс Суинберна. И, в первую очередь, узнают его те пловцы, которые о своем плавании *рассказывают*, превращают свое плавание в нечто вроде поэмы, ибо это — один из комплексов поэтизации плавания. Следовательно, он послужит полезной темой для объяснения и характеристики определенных психологических состояний и определенных поэтических произведений.

234

Объектом аналогичного исследования мог бы стать и Байрон. Его творчество изобилует формулировками, относящимися к ведению поэтики плавания. С полным основанием они могут считаться вариациями на основную тему. Так, в «Двух Фоскари», читаем: «Сколько раз я могучей рукою рассекал эти волны, встречая их отважной грудью. Стремительным жестом я отбрасывал назад свои мокрые волосы... С презрением я отталкивал пену»¹. Жест, состоящий в откидывании волос назад, сам по себе весьма показателен и значим. И означает он наступление решающего момента; это знак того, что бой принят. Это движение головы поистине свидетельствует о воле пловца стать главою некоего движения^A. Пловец действительно повернулся к волнам лицом, и тогда «волны, — пишет Байрон в «Чайльд-Гарольде», — узнали своего властелина».

Само собой разумеется, кроме плавания агрессивного и активного, существует еще и масса других его типов, и некоторые из них мы рассмотрим в этой части главы. Если стремиться к полноте психологического описания воды, то в литературе можно отыскать и такие страницы, на которых проявляется динамическая общность между пловцом и волнами. К примеру, Джон Шарпантье очень хорошо говорит о Кольридже^B: «Он отдается соблазну грезы; он простирается по морю, словно стремительно плывущая медуза, которая, кажется, в такт движению волн ритмически раздувает свой парашют, ласкает морские струи своими мягкими плавучими зонтиками...»² Этим образом, который переживает динамически и сохраняет верность силам материального воображения, Джон Шарпантье иллюстрирует нам *плавание мягкое и «объемное»*, соблюдающее точнейшее равновесие между пассивностью и активностью, между волнообразными движениями и рывками; и такой

¹ Цит. по: Paul de Reul. De Wordsworth à Keats, p. 188.

^A По-видимому, намек на участие Байрона в движении за освобождение Греции.

^B **Кольридж**, Сэмюэль Тейлор (1772—1834) — виднейший представитель англ. романтизма; поэт и философ.

² Charpentier J. Coleridge, p. 135.

235

вид плавания смыкается с грезами об укачивании, ибо все это объединяется в бессознательном. И для Кольриджа этот образ глубоко правдив. Разве в 1803 году Кольридж не писал Веджвуду: «Существо мое переполнено волнами; они катятся и обрушиваются туда и сюда, словно вещи, у которых нет общего хозяина...»? Вот какие сны видит человек, не умеющий *бросать вызов* миру; грезится ему плавание человека, не умеющего *бросать вызов* морю.

Более обстоятельное исследование этой темы позволило бы нам проследить переход от различных типов плавания к рыбообразным метаморфозам. Т.е. неплохо было бы написать естественную историю воображаемых рыб. В литературе эти воображаемые рыбы довольно немногочисленны, ибо наше динамическое воображение воды достаточно небогато. Так в сказке «Водяной» (Wassermensch) попытался искренне проследить метаморфозу человека, посвященного водной стихии. Напротив того, «Ундина»^A Жироду нарушает традиции свойственной мифам искренности; она не извлекает никаких выгод для себя из глубоких онирических переживаний. Это объясняется еще и тем, что Жироду ускользает от своих «рыбных метафор», словно выходя из игры, которая быстро его утомляет. Перейти от метафоры к метаморфозе он не может. Требовать от сирены, чтобы она сделала шпагат, — всего лишь статическая, и притом формальная, шутка, и она нисколько не сочувствует динамическому воображению вод.

Поскольку психология комплексов зачастую уточняется посредством комплексов ослабленных, или же производных, теперь мы перейдем к рассмотрению ослабленных форм комплекса Суинберна. В сущности, «вызов морской стихии» имеет и своих хвастунов. С берега, например, бросать *вызов* морю легче; во всяком случае, там он более красноречив. Тут мы имеем дело со *скрытыми комплексами Суинберна*, которые украшаются весьма разнообразными эстетическими компонентами. Итак, мы анализируем сейчас кое-какие из этих новых аспектов грез и литературы о воде.

^A **Жироду**, Жан (1882—1944) — франц. писатель, один из первых драматургов своего времени. Драма «Ундина» — 1939.

236

IV

Можно ли придумать тему банальнее Океанского *гнева*? Спокойное море охватывает внезапная ярость. И вот, оно рычит и ревет. Оно принимает на себя все метафоры ярости, все символы животного неистовства и бешенства. Оно трясет львиной гривой. Пена его похожа «на слюну Левиафана», «вода полна когтей». Именно в таких выражениях Виктор Гюго в «Тружениках моря» прекрасно описал психологию бури¹. На этих страницах, которые так много говорят человеку из народа, Виктор Гюго нагромождает друг на друга разнообразнейшие метафоры, будучи уверен в том, что его поймут. Это связано с тем, что психология гнева, — по существу, наиболее богата нюансами состояний души. Простирается она от лицемерия и трусости до цинизма и преступления. Количество психических состояний, поддающихся метафорическому проецированию для гнева, значительно превосходит количество таких состояний для любви. Ведь метафоры моря блаженного и доброю гораздо малочисленнее метафор моря дурного.

Поскольку на этих страницах мы задались целью вычленив принцип динамической проекции, рассмотрим лишь один — ярко выраженный — случай проецирования агрессивности, устраняя, насколько возможно, воздействие визуальных образов и следуя в этом принципу причастности человека сокровенной динамике Вселенной.

К примеру, Бальзак в «Проклятом дитяти» дает нам массу случаев полного соответствия между жизнью души и динамической жизнью моря.

Этьен, проклятый ребенок, посвящен, если можно так выразиться, гневу Океана. В миг, когда он родился, «ужасная буря ревела в дымоходе; она снова и снова рассказывала ему что-то об Океане каждым своим завыванием, придавая этим порывам зловещий и заунывный смысл, и широкая дымовая труба была настолько открыта небу, что многие головешки в очаге как бы дышали, они вспыхивали и

¹ *Hugo V. Les Travailleurs de la Mer. Liv. III. La Lutte.*

237

гасли одна за другой, по воле ветра»¹. Станный образ, в котором труба дымохода, словно некая топорно и не до конца сработанная гортань неловко — но с неловкостью, несомненно, намеренной — дышит гневным дыханием урагана. Таким неуклюжим способом пророческий голос Океана доносится в наглухо закрытую комнату: и это рождение в ночь ужасной бури раз и навсегда наложило свой роковой отпечаток на всю жизнь проклятого ребенка.

Кроме этого, в самой середине рассказа Бальзак открывает нам одну из своих сокровеннейших мыслей: между жизнью яростной стихии и жизнью несчастного сознания существует некое соответствие — в сведенборговском смысле этого слова^A. «Уже много раз он находил таинственные соответствия между своими переживаниями и волнением Океана. Угадывание мыслей материи, от которой он был наделен своим тайным знанием, способствовало тому, что ему это явление говорило гораздо больше, чем кому-либо еще» (р. 60). Можно ли яснее признать, что материя мыслит, обладает

собственными грезами и далеко не ограничивается тем, что мыслит в нас, грезит в нас, страдает в нас? Не будем забывать о том, что «тайное знание» проклятого ребенка это вовсе не какое-нибудь ловкое чудотворство; между ним и «ученой наукой» Фауста нет ничего общего. Это одновременно и смутное предзнание, и непосредственное знание сокровенной жизни стихий. Его приобретают не в лаборатории при обработке субстанций, а лицом к лицу с природой, лицом к лицу с Океаном, в уединенных медитациях. И Бальзак продолжает: «В тот роковой вечер, когда ему предстояло свидеться с матерью в последний раз, волнение Океана показалось ему чрезвычайным». Нужно ли подчеркивать, что *чрезвычайно* мощная буря есть буря с точки зрения наблюдателя, который сам находится в *чрезвычайном* психическом состоянии? Вот тогда между миром и человеком и устанавливается *чрезвычайное* соответствие, внутренняя, сокровенная, субстанциальная

¹ Balzac H. de. L'Enfant maudit. Éd. Librairie Nouvelle. Paris, 1858, p. 3. ^A По Сведенборгу («О Небесах, о Мире Духов и об Аде»), все явления природы соответствуют жизни сознания, и наоборот.

238

связь. Все такие соответствия «завязываются» в редкостные и торжественные моменты. Глубинная медитация приводит к созерцанию, в ходе которого открывается сокровенность мира. Медитация с закрытыми глазами и созерцание с широко раскрытыми глазами внезапно обретают одну и ту же жизнь. Душа страдает в самих вещах; душевной тоске соответствует скорбь Океана: «Это было волнение вод, показывавшее глубинные мучения моря; оно раздувалось большими волнами, которые, казалось, дышали с заунывным шумом, похожим на горестное завывание псов. Этьен и сам удивился, когда сказал себе: "Чего оно хочет от меня? Оно страдает и жалуется, словно живая тварь! Мать часто рассказывала мне, что в ночь, когда я родился, океан терзался в ужасных конвульсиях. Что же меня постигнет?"». Так конвульсии драматического рождения «возводятся в степень», превращаясь в судороги Океана.

И это *соответствие* подчеркивается буквально на каждой странице. «Он так долго искал свое второе "я", которому он мог бы доверить собственные мысли и жизнь которого стала бы его жизнью, что, в конце концов, начал сочувствовать Океану. Море стало для него одушевленным мыслящим существом...» (р. 65). Не поймет всей важности этих страниц тот, кто заметит на них один лишь банальный анимизм^A, или литературный прием, необходимый ради оживления окружающей персонаж обстановки. По существу же, Бальзак обнаружил психологические нюансы, на которые внимание обращают столь редко, что уже сама их новизна, пожалуй, может считаться гарантией психологически достоверного наблюдения. Нам следовало бы сохранить их в памяти, ибо наблюдения эти весьма поучительны для любого вида психологии динамического воображения.

Итак, посмотрим, как на сцене появляется воля к власти. Между Этьеном и Океаном существует не только смутная симпатия, не только симпатия мягкая. В первую очередь — это *гневная симпатия*, прямая связь и взаимный обмен необузданностью. И уже кажется, что Проклятый

^A **Анимизм** — олицетворение сил природы (обычно — в первобытных религиях или же в их пережитках).

239

Ребенок предсказывает бурю, не опираясь на *объективные приметы* бури. Предсказания эти — не семиологического, а психологического порядка. Они подлежат ведению психологии гнева.

Первые знаки общения двух гневающихся существ — это, в сущности, *пустяки*, но пустяки их никогда не обманывают. Можно ли представить себе диалог более интимный, нежели диалог двух гневов? И гневное «я», и гневное «ты» рождаются в один и тот же миг, в одной и той же атмосфере мертвого штиля. По своим первым признакам эти два гнева сразу и непосредственно явлены и скрыты. Будучи явными и непрявленными, гневное «я» и гневное «ты» вместе продолжают свою тайную жизнь; их лицемерие становится взаимно принятой системой, чуть ли не системой вежливых условностей. Наконец, гневное «я» и гневное «ты» вместе издают трубные звуки, похожие на боевые фанфары. Вот они слышны в одном и том же диапазоне. Между Проклятым Ребенком и Океаном устанавливается соответствие во гневе, одна шкала агрессивности, их воли к власти звучат в едином аккорде. Этьен «ощущал в душе настоящую бурю, когда (море) гневало; в гневе он вдыхал и выдыхал его пронзительный свист, он бегал наперегонки с гигантскими волнами, что дробились об утесы, превращаясь в жидкую бахрому; как море, он ощущал себя и бесстрашным, и страшным, и, как море, прыгал, выделявая невероятные акробатические номера; он хранил угрюмое молчание моря, старался подражать его внезапным милостям» (р. 66).

Здесь Бальзаку удалось найти реальную психологическую черту, доказывающую *общий характер необычных поступков*. И действительно, кто же не видел на берегу моря, как какой-нибудь лимфатический^A ребенок повелевает волнами? Ребенок рассчитывает, когда ему высказать свое повеление, и произносит его как раз в тот момент, когда видит, что море его послушается. Свою волю к власти он ритмически приспособливает к периоду, в течение которого волна падает на песок и

отступает. В самом себе он

^A Подразумевается то, что у «людей водной стихии» преобладающим гумором в организме является лимфа.

240

создает ловко ритмизованный гнев, где сочетаются несложная оборона и *всегда победоносное* наступление. *Бесстрашный* ребенок преследует отступающую волну; он бросает вызов враждебному морю, когда-то отступает; удирая, он издевается над морем, когда-то возвращается. Эта детская игра может символизировать любой вид человеческой борьбы. Так, ребенок, повелевающий волнами, в течение долгих часов действует согласно скрытому комплексу Суинберна, комплексу Суинберна в том виде, как он встречается у подлинных обитателей суши.

Нам кажется, что если все формы комплекса Суинберна отграничить друг от друга, то это поможет литературной критике уделить больше внимания страницам, хорошо его иллюстрирующим (чего пока критика не делает). А вот как с обычной для него глубиной психологической наблюдательности описал аналогичную сцену Мишле: «Воображение любого юного существа видит в агрессивности волн образ войны, своего рода битву — и сначала пугается. Затем, поняв, что у такой ярости есть границы, дальше которых она не простирается, вновь обретший уверенность в своих силах ребенок начинает, скорее ненавидеть, чем бояться это "дикое явление", которое, похоже, на него сердится. В свой черед, и он принимается забрасывать свою грозную противницу камушками. Такой поединок я наблюдал в Гавре, в июле 1831 г. Девочка, которую я привел на морской берег, в присутствии моря ощутила всю свою юную храбрость и вспылала негодованием на полученный вызов. Она ответила войной на войну. Эта неравная борьба между хрупким созданием с такими нежными ручонками — и жуткой силой, которая его почти не замечала, могла вызвать только улыбку»¹.

Впрочем, ясно, что для того, чтобы так хорошо понять любой комплекс, нужно самому быть хоть как-то к нему причастным. И Мишле представляет собою хороший пример личного переживания комплекса. Разве не кажется, что он на философский лад страдает от того, что Океан «почти не замечает» человеческого мужества?

¹ *Michelet J. La Mer, p. 12.*

241

В таких взаимных вызовах чем хуже писатель, тем многоречивее Океан. Но, как бы там ни было, при виде убегающей волны все равно возникает гордость. Все, что ни убегает от нас, будь это даже вода — инертная и безжизненная, — преисполняет нас сознанием собственной храбрости. В одном из романов Жюль Сандо^A мы встречаем тот же скрытый комплекс Суинберна с множеством подробностей: «Когда Океан выходил из берегов, Марианне нравилось гнаться за убегающей волной и наблюдать, как та к ней возвращается. И тогда она, в свою очередь, спасалась бегством... Она убегала, но только очень медленно; ноги ее отступали нехотя и жаждали прикосновения волны»¹. Порою лишь крики береговой охраны «вырывали ее из объятий валов, готовых пожрать ее». В дальнейшем, нагнетая ощущение опасности, писатель говорит нам, что волна «прыгает на Марианну, как гиена» и «буруны топчут ее грудь». Как видно, у моря бывает и животная, и человеческая ярость.

Итак, перед нами романист, поставивший себе задачей запечатлеть бунт оскорбленной души, неистовой жизнелюбки, которую предала сама жизнь, девушки, уязвленной самой несправедливой из измен, — и писатель для описания такого бунта не находит ничего лучшего, чем обращение к игре ребенка, бросающего вызов Океану! И это потому, что образы, владеющие нашим воображением в детстве, властвуют и над всею последующей жизнью. Потому что они, словно сами собой, располагаются по оси драмы человеческого бытия. Буря показывает нам естественные образы страсти. Как с гениально непосредственной выразительностью сказал об этом Новалис: «Буря благоприятствует страсти».

Следовательно, когда доходишь до самых корней образности, когда переживаешь образы в их первичной матери-

^A **Сандо**, Жюль (1811—1883) — франц. романист, «Марианна» — 1839. Считается, что природа его таланта отвечала вкусам буржуазии эпохи Июльской монархии и Второй Империи.

¹ *Sandeau J. Marianne. II^s éd. Paris, 1876, p. 202.*

242

альности и изначальной силе, то на страницах, несправедливо обвиняемых в напыщенности, можно обнаружить подлинную эмоцию. Как будто бы такая напыщенность — при всей своей приукрашенности — с самого начала не представляет собой словесную бурю, страсть к самовыражению! И потому стоит лишь понять реалистический смысл комплекса Суинберна, как искренность интонации начинаешь ощущать даже на таких страницах: «О тщета страдания! Находясь наедине с морем, Марианна не смирялась при виде этой Великой Безутешной, чьи вечные жалобы

выходили из берегов. Девушке казалось, будто она слышит, как некая душа отвечает на рыдания ее души. Между ними установилось какое-то таинственное общение. Когда в бурю волны, бывало, подсакивали от ярости, подобно белым кобылицам, она брела по прибрежному песку, бледная и растрепанная; вдруг начинала кричать, словно Дух Бури, и вопли эти смешивались с рокотом урагана. "Как хорошо, восклицала она, шествуя навстречу пенным бурунам, — хорошо! о ты, истерзанная, как и я, до чего же я люблю тебя!" И, отдаваясь с угрюмой радостью ледяющему прикосновению пены, брызгами которой ветер обдавал ей лицо, она думала, что ее целует сестра по отчаянию»¹.

Нужно ли более настоятельно подчеркивать, какой характер у этой свирепой меланхолии, активной меланхолии, меланхолии, жаждущей снова и снова оскорблять вещи в отместку за оскорбление, нанесенное людьми? Это меланхолия необузданных вод, и она весьма отличается от поэтической меланхолии вод мертвых.

Порою самые что ни на есть кроткие души проявляют на удивление героическое поведение, как бы «компенсирующее» слабость их характера. Вот и нежная Марселина Деборд-Вальмор^A — между прочим, старшую ее дочь звали

¹ Sandeau J. Marianne. II^e éd, p. 197.

^A **Деборд-Вальмор**, Марселина (1786—1859) — франц. поэтесса. В 1801 г. была вывезена родителями, разорившимися в ходе революции, в Америку. Стихам ее присущи «верленовская» чувствительность и выразительность. В 1888 г. Верлен отвел ей место в списке «проклятых поэтов».

243

Ундиной — рассказывает, что, когда ей было пятнадцать лет, она возвращалась из Америки одна. Она попросила матросов крепко привязать себя к вантам, а затем — без жалоб, без криков, без ропота — наблюдала за «волнующим зрелищем бури и борьбы человека с разбушевавшимися стихиями»¹. Не претендуя на роль судей, устанавливающих подлинность этого отдаленного воспоминания, не задаваясь вопросом, нет ли в этом рассказе «героизма», столь характерного для «воспоминаний детства» писателей, отметим мимоходом великую привилегию психологии воображения: преувеличение положительного факта отнюдь не свидетельствует против *факта воображения* — совсем наоборот. *Воображаемый факт* важнее *факта реального*. В воспоминании Марселины Деборд-Вальмор *драматизирует* события сама память; и следовательно, не может быть сомнений в том, что воображение писательницы работает. Драма юной сиротки оказывается вписанной в грандиозный образ. Ее бесстрашие перед жизнью обрело свой символ в храбрости, проявленной ею по отношению к разъяренному морю.

Впрочем, можно найти и такие случаи, когда действует еще одна разновидность комплекса Суинберна — комплекс укрощенного, побежденного Суинберна. Мы полагаем, что эти примеры способны служить ценным подтверждением наших тезисов о динамическом воображении. Что для человека является подлинным покоем? Покой, завоеванный в борьбе с самим собой, а не покой, обретенный естественным путем. Покой, завоеванный в борьбе с агрессией, с гневом. Он разоружает противника; он навязывает себя противнику; миру он объявляет мир. Мы мечтаем о взаимном магическом соответствии между миром и человеком. Эту магию воображения с необычайной силой выразил Эдгар Кине в большой поэме о Мерлине-Чароде:

¹ Pougin A. ^A La jeunesse de M^{me} Desbordes-Valmore, p. 56.

^A **Пужен**, Артур (1834—1921) — франц. музыкант и писатель. Автор книг: «Французские музыканты XVIII в.» (1863—1866); «Беллини» (1867); «Россини» (1871).

244

— Что ты делаешь, дабы умиловить разгневанное море?

— Сдерживаю свой гнев¹.

Можно ли лучше сформулировать то, что гнев есть своего рода изначальное знание динамического воображения? Ведь его «дают» и «получают»; в сердце, как и во Вселенной, его то «сообщают», то останавливают. Гнев — это самая непосредственная из сделок между человеком и вещами. Он не порождает суетных образов, ибо именно он производит динамические архетипы.

Необузданная воля — одна из первосхем вселенского гнева. Во всех эпопеях присутствуют сцены бурь. Это отметил г-н Ж. Руш, исследовавший как специалист по метеорологии бурю из ронсаровской «Франсиады»². Величию человека необходимо соизмерять себя с величию мира: «Благородные мысли рождают благородные зрелища», — сказал Шатобриан, описав бурю в «Мучениках».

В литературе можно найти и такие страницы, где комплекс Суинберна дает жизнь грандиозной философии, где человек, сознающий свою сверхчеловеческую силу, возвышается до уровня Нептуна-властелина. Неужели из Гете — как известно, сторонника так называемого геологического

нептунизма^A — лишь какое-то случайное обстоятельство сделало одного из наиболее явных *психологических Нептунов*? Во второй части «Фауста» читаем следующее: «Взор мой был устремлен к открытому морю. Оно вздувалось, наваливаясь на себя; затем отступало и потрясало своими валами, чтобы ударить по всему взморью; я же негодовал, видя, как приливом страсти гордость вызывает недовольство свободного духа, соблюдающего все права. Я принял

¹ Quinet E. Merlin l'Enchanteur. T.I, p. 412.

² См.: Rouch J. Orages et tempêtes dans la littérature, 1929, p. 22.

^A **Нептунизм** (в противоположность плутонизму) — геологическая теория, объясняющая возникновение пород земной коры воздействием воды.

245

это за случайность, мой взгляд стал острее: поток остановился и покатился назад, удаляясь от мишени, которую поражал с таким высокомерием... Он подползал, сам бесплодный, чтобы пролить свое бесплодие на многие тысячи берегов; затем он раздулся и вырос, и покатился, и покрыл собою ужасающее пространство пустынного взморья. И вздымались там один за другим неистовые валы, и отступали... так ничего и не сделав. И меня мучила и повергала в отчаяние эта слепая сила разбушевавшихся стихий. Но тут дух мой дерзнул превзойти себя самого. Вот когда я захотел сражаться! Вот где я возжелал победить! И это оказалось возможным!.. Каким бы необузданным поток ни был, ему приходилось нагибаться перед каждым холмом; сколь бы горделиво он ни продвигался, малейшая возвышенность страшно оскорбляла его, малейшая низина победоносно увлекала его за собой. И вот я вначале в духе своем громоздил один замысел на другой. Доставь же себе эту редкую радость! Отбросить от берега всевластное море, сузить границы водного пространства, отвести его подальше — в свои пределы... Вот мое желание»¹.

Взглядом остановить бурное море — как возжелала этого воля Фауста; бросать камни во враждебно настроенный поток — как это делал ребенок у Мишле: и то, и другое — варианты одного и того же образа динамического воображения. Это одна и та же греза воли к власти. Неожиданное сближение Фауста и ребенка может убедить нас в том, что в воле к власти всегда есть хотя бы крупинка наивности. Воля к власти, по существу, обречена грезить о власти, выходящей за рамки реального могущества. Если бы у воли к власти не было этого окаймления из грез, она сделалась бы немощной. Именно в грезах воле к власти присуща наибольшая наступательность. Коль скоро это так, желающий стать сверхчеловеком с абсолютной естественностью обретает те же грезы, что и ребенок, желающий стать человеком. Власть над морем — это сверхчеловеческая греза. Это одновременно воля и гения, и ребенка.

¹ Goethe I. Faust. Trad. Porchat, p. 421.

246

V

Для *комплекса Суинберна* характерна масса мазохистских элементов. С этим комплексом психологии необузданных вод можно связать комплекс, где ярче выражены черты садизма; назовем его *комплексом Ксеркса*.

Напомним читателю исторический анекдот, рассказанный Геродотом¹: «Ксеркс велел навести понтонные мосты меж городами Сестосом и Абидосом^A; когда же мосты сии были наведены, поднялась ужасная буря, разорвавшая снасти и разбившая суда. По получении этой новости Ксеркс велел в ярости своей задать Геллеспонту триста ударов бичом и сбросить в него пару виноградных лоз. Как я слышал, он послал вместе с исполнителями сего приказа и людей, имеющих своею задачею заклеить воды раскаленным железом. И он определенно велел, дабы при бичевании вод к ним были обращены сии речи, варварские и безрассудные: "О горькая волна, хозяин твой так тебя наказывает, ибо ты оскорбила его, он же не давал для сего никакого повода. Желаеть ты того или нет, царь Ксеркс перейдет тебя. И по справедливости никто не приносит тебе жертв, ибо ты — поток обманчивый и соленый". Так приказал он казнить море, тем же, кто руководил наведением мостов, отрубили головы»².

Если бы это был изолированный анекдот и какое-то из ряда вон выходящее умопомешательство, процитированная страница имела бы совсем небольшое значение для эссе о воображении. Однако дела обстоят совершенно по-иному, и даже самые странные виды психозов никогда не

¹ Hérodote. Histoire. VII. 34, 35.

^A Сестос — город во Фракии, на европейском берегу Геллеспонта; Абидос — город в Малой Азии на берегу Геллеспонта.

² Еще Кир отомстил реке Гинду^B за то, что тот унес одного из царских священных коней. «Возмущенный оскорблением, кое нанесла ему река, Кир грозился так ослабить ее, что впоследствии и женщины могли бы

перейти ее вброд, не замочив колен, — и велел войску своему вырыть триста каналов, дабы отвести в них воду реки».

^В Гинд — приток р. Тигр, ныне Диала.

247

бывают исключениями. Нет недостатка в легендах, где образ действия мидийского царя^А возобновляется снова и снова. Сколько же колдунов после того, как их заклятия не приводили к успеху, объективировали свою злобу, направляя ее на бичевание заболоченных вод¹! Вот и Сентив, ссылаясь на Пуквиля, сообщает, что этот обычай был распространен среди турок, населяющих берега Инакха^В. Около 1826 года этот ритуал был еще в ходу: «В прощении на имя кади^С, составленном в подписанном по всем правилам, турки сообщают, что Инакх вышел из берегов и опустошает их поля, и умоляют кади, чтобы тот повелел реке вернуться в свое русло. Рассмотрев требование истцов, судья выносит приговор, и обычно его приводят в исполнение. Если же воды продолжают прибывать, то кади в сопровождении местных жителей совершает выезд на место происшествия и настойчиво требует, чтобы река удалилась прочь. В нее бросают судебный акт с предупреждением, народ называет Инакх захватчиком, грабителем, швыряет в реку камни...» Аналогичный обряд упомянут и в «Народных песнях Греции и Сербии» Ашилла Милльена (1891, р. 68). На морском берегу собираются жены моряков, пропавших без вести. И каждая поет:

Секите по очереди морскую гладь.

О море, злое море с пенными волнами.

Скажи, где наши мужья? Скажи, где наши возлюбленные?

Все эти виды отчаяния и насилия подлежат ведению психологии злопамятства, символической и косвенной мести. В психологии вод можно встретить сходные виды насилия, где используется иная форма гневного возбуждения. При внимательном анализе психологии гнева мы увидим, что

^А Имеется в виду Кир, а не Ксеркс. ¹ Ср. *Sébillot P. Le Folk-Lore de France. T. II, p. 465.* ^В Инакх — река в Аргосе (ныне Греция).

^С Кади — судья (в мусульманских странах), руководствующийся нормами шариата.

248

все ее характерные черты обнаруживаются и на космическом уровне. В обрядах *темпестиариев* можно заметить, по существу, явную психологию *задиры*.

Чтобы добиться желанной грозы, темпестиарий^А, этот Homo faber бури, «задирает» воды подобно тому, как мальчишка-озорник дразнит собаку. Для этого ему хватает одного родника. С палкой из орешника, с «прутом Иакова» он подходит к кромке вол. Острым кончиком палки он оцарапает прозрачное зеркало источника; затем стремительным движением убирает палку; затем резким жестом снова погружает ее в воду; он протыкает воду.

Тихая и благодушная вода, в своей безмятежности поистине

L'eau telle une peau

Que nul ne peut blesser¹

Вода словно шкура,

Которую никто не может ранить

в конце концов начинает раздражаться. Нервы воды теперь обнажены. И тогда темпестиарий достает палкой до самого ила; он хлещет источник по его внутренностям. На этот раз стихия сердится, и гнев ее становится вселенским; гремит гроза, сверкает молния, потрескивает град, вода затопляет землю. Темпестиарий выполнил свою космологическую задачу. Для этого он *спроецировал* психологию поддразнивания на воду, будучи уверен в том, что обнаружит в воде все свойства, так сказать, универсальной психологии. В «Водном фольклоре» Сентива можно обнаружить многочисленные примеры из практики темпестиариев². Изложим в общих чертах некоторые из них. В «Демонолатрии»^В

^А **Темпестиарий** (лат.) — языческие жрецы, занимавшиеся вызыванием бури.

¹ *Éluard P. Les animaux et leur hommes. Les Hommes et leurs animaux. Mouillé.*

² См.: *Saintyves P. Folklore des eaux, p. 205, 211.*

^В **Демонолатрия** (греч.) — поклонение бесам или стихийным духам.

249

Никола Реми (1595) читаем: «Более двухсот лиц, суждениями свободными и не зависящими друг от друга, утверждали, что два человека, приговоренные к сожжению на костре за колдовство, в определенные дни встречались на берегу пруда либо реки, и там, вооружившись черным жезлом, каковой получили они от беса, — они с силой ударяли по воде до тех пор, пока с нее не начинали подниматься обильные пары, кои уносили их в воздух; впоследствии, исполнив свои хитрые штуки, они низвергались на землю посреди потоков града...»

Кое-какие озера отличались особой раздражительностью; они сразу же реагировали на малейшее *поддраживание*. Один старинный историк графств Фуа, Беарн и Наварра^А сообщает, что в Пиренеях есть «два озера, насыщенные пламенем, огнем и громом... Если в них что-либо бросить, то в воздухе тотчас же поднимается такой шум, что большую часть свидетелей гнева немедленно поражает огонь и сокрушают удары небесного грома, происходящего от ярости этого пруда». Другой летописец «поведал, что в четырех лье от Бада имеется озерцо, куда невозможно бросить ни ком земли, ни камень, ни какой-либо иной предмет без того, чтобы небо тотчас же не замутилось дождем либо бурей». Помпоний Мела^В упоминает также один особенно «обидчивый» родник. «Как только руке человека случится задеть (булыжником его кромку), источник сразу же чрезвычайно вздувается и выбрасывает в воздух целые вихри песку, подобные морским валам, взволнованным бурей»¹.

Как видно, бывают воды с чувствительной эпидермой^С. Мы могли бы и приумножить оттенки только что описанного явления, мы могли бы и продемонстрировать, что даже

^А Графства Фуа, Беарн и Наварра находятся на юго-западе Франции, в предгорьях Пиренеев. Принадлежали Бурбонам, королям Наваррским.

^В **Помпоний Мела** (I в.н.э.) — древнеримский географ испанского происхождения. Автор книги «De situ orbis», в которой описал народы и страны Средиземноморья.

¹ Цит. по: *Saintyves P. Folklore des eaux*, p. 109.

^С **Эпидерма** — верхний слой кожи.

250

если оскорбление, нанесенное водам, «пойдет на убыль», реакция необузданных вод не изменится; мы могли бы еще показать, что оскорбление вод может переходить от бичевания к простой угрозе. Гнев воды может пробудиться и от одного-единственного тычка ногтем, и от совсем незначительного жеста пренебрежения.

Однако если бы мы ограничивались цитированием легенд и древних историков, то не выполнили бы своей задачи, состоящей в описании психологии литературного творчества. В сущности же, можно продемонстрировать, что те или иные разновидности комплекса Ксеркса проявляются в грезах некоторых писателей. Несколько случаев, объединяемых под этой рубрикой, мы сейчас проанализируем.

И сначала — случай весьма нехарактерный; в нем оскорбление вод не выходит за рамки обыкновенного презрения. И находим мы его в «Агасфере» Эдгара Кине (р. 76). Исполненный гордыни король, ведомый волею к власти, бросает вызов Океану, который раздулся так, что вот-вот произойдет наводнение, и произносит следующие слова: «Океан, далекое море, успел ли ты заблаговременно сосчитать ступеньки лестницы в моей башне... Остерегайся, о бедное разгневанное дитя, скользить ногою по моим плитам и смачивать слюною мои лестницы. Не дойдя до половины моих ступенек, пристыженный, едва переводящий дух, брызжащий пеной, ты возвратишься к себе, думая: "Как же я устал"». У Оссиана^А с бурей сражаются шпагой. В третьей песни Кальмар приближается к морю с обнаженным мечом: «Когда мимо него проходила низкая черная туча, он хватался за ее черные хлопья и вонзал меч в ее сумрачную мглу. Дух бури покинул небесную сферу...» С вещами сражаются точно так же, как и с людьми. Дух битвы всегда одинаков.

^А **Оссиан** — легендарный шотландский бард. Сначала стал известен в Европе по подделке Джеймса Макферсона (1736—1796), опубликованной в 1760 г. Подлинные песни Оссиана, однако, были переведены лишь в 1807 г.

251

Порою смысл метафор поворачивается в обратную сторону: сопротивление людям черпает свои образы из отпора морю. Вот, например, как Виктор Гюго изображает Месса Летьерри: «Никогда непогоде не удалось заставить его отступить; и объяснялось это тем, что он всегда оставался глух к перечившим ему. Непослушания океана он не терпел точно так же, как и непослушания всех остальных. Он требовал повиновения; если же море сопротивлялось, тем хуже для моря; морю всегда надлежало быть на его стороне. Месс Летьерри не отступал ни на пядь. И если какая-нибудь волна поднималась на дыбы, она не могла остановить его, как не мог с ним справиться ни один препирающийся сосед»¹. Этот человек — воплощение цельности. Любой вид сопротивления пробуждает в нем одинаково сильную волю. В царстве воли нет различий между поступками, направленными против вещей, и поступками против людей. Образ моря, которое отступает, обидевшись на отпор одинокого человека, вроде бы не может вызвать никакой читательской критики. И все же, если хорошенько призадуматься, этот образ представляет собою просто-напросто метафору безумного деяния Ксеркса.

Первозданные мысли подхватывает великий поэт, и под его пером — перед лицом какой-то легендарной красоты наивность легенды улечивается. Ксеркс приказал заклеить раскаленным

железом взбунтовавшийся Геллеспонт? Этот образ находит и Поль Клодель, и притом, похоже, даже не думая о тексте Геродота. В самом начале первого акта «Солнцеворота» мы встречаем вот такой великолепный образ (мы пытаемся восстановить его по памяти): «Море, блистающий хребет,— словно ошеломленная корова, которую клеймят раскаленным железом». Разве в этом образе не чувствуется волнующая красота вечернего неба, ранящего до крови ошарашенное море? И создан он на лоне природы, самой природой поэта — вдали от книг и всяческих советов ученых мужей. Как раз такого рода стра-

¹ *Hugo V. Les Travailleurs de la Mer Ire partie. Liv. IV.*

252

ницы и бесценны для иллюстрации нашего тезиса. Они демонстрируют, что поэзия — это естественный и прочный синтез по внешней видимости искусственных и надуманных образов. И победитель, и поэт стремятся запечатлеть свою власть над мирозданием: у обоих в руках клеймо, и оба метят раскаленным железом покоренную вселенную. То, что в истории, в прошлом кажется нам безумным, — сию секунду, вечно длящемуся настоящем раскрывает глубочайшие истины свободного воображения. Метафора — физически недопустимая, психологически безумная — вопреки всему становится поэтической истиной. Это потому, что метафора — феномен поэтической души. А еще это — явление природы, проекция человеческой природы на природу мироздания.

VI

Тем не менее, объединив все эти легенды и поэтические формы, психозы под рубрикой анимизма, мы сказали далеко не все. По существу, нужно уяснить себе, что речь тут идет о таком анимизме, который анимирует, оживляет взаправду, об анимизме, состоящем сплошь из одних деталей и тонкостей: с его помощью в совершенно неанимированном, неодушевленном мире можно с уверенностью обрести жизнь чувства и воли во всех ее оттенках, читая по книге природы, словно по изменчивой мимике человеческого лица.

Если мы хотим понять психологию воображения в ее ипостаси естественной способности, а вовсе не как способности приобретенной, то нам придется отдать должное этому велеречивому анимизму, всеоживляющему и всепроецирующему анимизму, который кстати и некстати смешивает желание и видение, сокровенные порывы и природные силы. И тогда, как, собственно, и подобает, мы поставим образы впереди идей. В первый ряд, как и надлежит, мы поставим образы *естественные*, те, что порождаются непосредственно природою, следуют одновременно и зову

253

сил природы, и зову сил нашей природы, те, что берут материю и учатся движению у природных стихий; образы, чью активность мы ощущаем в нас самих, в наших органах.

Можно взять какой угодно поступок человека: мы обнаружим, что когда он совершается среди людей — это одно, а когда на лоне природы — совсем другое дело. Например, когда ребенок в спортзале пытается совершить прыжок в длину и приземлиться на опилки, он ощущает разве что дух соревнования меж людьми. Если он окажется первым в этом упражнении, то будет среди людей первым. Но до чего же иную гордость, сверхчеловеческую гордость доставляет ощущение перепрыгивания через *естественное* препятствие, как хорошо одним прыжком перемахнуть через ручей! Неважно, что у тебя нет зрителей, ты первый... Первый — уже в порядке явлений природы. И ребенок, продолжая бесконечную игру в ивняке, перебегает с одной лужайки на другую, он властелин двух миров, бросающий вызов шумным водам. Сколько же образов берут естественное начало именно тут! Сколько же грез берут отсюда вкус к власти, вкус к триумфу, вкус к презрению по отношению к тому, что преодолеваешь! Ребенок, перепрыгивающий через ручей посреди широкого луга, умеет грезить о приключениях, он умеет грезить о силе, о взлете, он умеет грезить об отваге. Поистине он обут в семимильные сапоги!

Кроме всего прочего, прыжок через ручей — как через *естественное* препятствие — больше всего похож на прыжки, которые мы так любим совершать во сне. Если изо всех сил постараться (что, собственно, мы и предлагаем) ранее всяких реальных переживаний обнаружить переживания воображаемые, такие, которые мы обретаем в великой стране снов, мы поймем, что — в царстве воображения и грез — день нам дается для того, чтобы проверять подлинность наших ночных переживаний. Шарль Нодье в своих «Грезах» писал: «Один из искуснейших и глубочайших философов нашего времени поведал мне... что с тех пор, как в мо-

254

лодости он несколько ночей подряд видел во сне, что обрел чудесную способность держаться и двигаться в воздухе, он уже не мог отделаться от этого впечатления и всегда пытался взлететь,

перепрыгивая через ручей либо ров» (р. 165). При виде ручья наши давние сновидения обретают новую жизнь; наши грезы витализируются.

И наоборот, правильно динамизированные литературные образы динамизируют читателя; в созвучных душах они развивают своеобразную физическую гигиену чтения, воображаемую гимнастику, гимнастику нервных центров. Нервной системе нужны именно такие поэтические произведения. К несчастью, в нашей запутанной поэтике мы не можем с легкостью найти подходящий нам режим. Риторика — с ее пошлой^А энциклопедией прекрасного, с ее ребяческими рационализациями света — не позволяет нам оставаться по-настоящему верными нашей стихии. Она не дает нам следовать за набравшим максимальную высоту *реальным призракам нашей воображаемой природы*; а если бы этому призраку удалось воспарить над нашей жизнью, он вернул бы нам подлинность бытия, энергию присущего нам динамизма.

^А Здесь как раз слово **fade**, более соответствующее всем ассоциациям рус. **пресный**, чем **doux**.

Заключение. Слово, ставшее водами

Я держу речной поток, словно скрипку.

Поль Элюар. Открытая книга.

Зеркало меньше, чем дрожь... сразу и медлит, и ласкает — пробег текучего смычка по оркестру мха.

Поль Клодель. Черная птица на восходе солнца.

I

В своем заключении нам хотелось бы соединить все уроки лиризма, которые дает нам река. В основании этих уроков лежит некое весьма значительное единство. Это воистину уроки одной из фундаментальных стихий.

Чтобы продемонстрировать единство голосов в поэзии воды, мы сразу же выскажем крайний парадокс: Вода — хозяйка текучего языка, языка «бесперебойного», языка непрерывного, тягучего, языка, смягчающего свой ритм, наделяющего разные ритмы материальным единообразием. Итак, без колебаний возвратим должный смысл выразительности, в которой звучат качества поэзии струящейся и оживленной, вытекающие из собственных родников.

Не перегибая палку — как это теперь делаем мы — Поль де Рэль как раз в связи с только что сказанным отмечает пристрастие Суинберна к плавным согласным^A: «Склон-

^A Подразумевается согласная I.

256

ность использовать плавные согласные для того, чтобы воспрепятствовать нагромождениям и столкновениям других согласных, позволила ему приумножить и другие звуки на стыке слов. Употребление артикля, производных слов вместо простых часто используется для того же самого: "in the June days — Life within life in laid" (в июньские дни — Жизнь была вложена в жизнь)¹. Там, где Поль де Рэль видит средства, мы усматриваем цель: по-нашему, *текучесть* — это даже желание языка. Язык хочет течь. Он течет естественным образом. Его резкие скачки, камни, «жесткости» — это лишь более сложные, более искусственные его попытки *стать явлением природы*.

Наш тезис не ограничивается уроками поэзии имитативной. Нам кажется, что поэзия имитации, по существу, обречена оставаться поверхностной. От живого звука в ней сохраняется только его грубость и неловкость. Она воспроизводит лишь механику звучности, у нее не получается звучности по-человечески живой. Например, Спирмен^A утверждает, что в нижеследующем стихе слышится едва ли не галоп:

I sprang to the stirrup, and Joris, and he

I galloped, Dirck galloped, we galloped all three.²

(Я вскочил в стремя, и Джорис, и он,

Я мчался галопом, Дирк мчался, мы мчались все трое.)

Чтобы как следует воспроизвести шум, нужно воспроизводить его с еще большей глубиной, нужно пережить в самом себе волю к его воспроизведению; еще было бы неплохо, если бы поэт здесь заставил нас двигать ногами, внушил нам ощущение бега и вращения, чтобы мы пере-

¹ *Paul de Reul. L'oeuvre de Swinburne, p. 32* (в примечании).

^A **Спирмен**, Чарльз Эдвард (1863—1945) — английский психолог-экспериментатор, занимавшийся теорией интеллекта. Пытался обнаружить законы психологии, подобные естественно-научным. Сформулировал несколько законов познания.

² *Spearman Ch. Creative Mind, p. 88.*

257

жили асимметричное движение галопа; эта динамическая подготовка, однако, отсутствует. Но ведь именно динамическая подготовка вызывает *активность* вслушивания; такого вслушивания, от которого хочется говорить, двигаться, видеть. На самом деле, теория Спирмена, в общем и целом, чересчур концептуальна. Ее аргументы основаны на изображаемых в поэзии картинах и «чертежах», и потому зрение попадает в привилегированное положение. Таким путем можно прийти только к формуле воспроизводящего воображения. Но ведь воспроизводящее воображение преграждает путь и мешает воображению творческому. В конце концов область, где можно по-настоящему изучать воображение, это отнюдь не живопись, это литературное творчество, слово, фраза. Ведь именно здесь форма — это такой пустяк! Ведь властвует материя, и как! И ручей — такой великий властелин и мастер!

Есть, говорит Бальзак, «тайны, скрывающиеся в любых речах человека»¹. Но подлинная загадка не обязательно находится у истоков, у корней, в стародавних формах... Бывает она и в словах, которые

вошли в силу именно теперь, расцвели именно в наши дни, в словах, которые в прошлом были как бы «незавершенными», — ведь древние не догадывались, сколь они прекрасны, — слова, являющиеся таинственными сокровищами того или иного языка. Таково, например, слово *rivière* (река). В нем запечатлен феномен, не передаваемый средствами других языков. Стоит лишь предаться фонетическим грезам о грубости звучания английского слова *river*^A! И тогда станет ясно, что слово *rivière* — самое французское из всех. Это слово, творящееся посредством неподвижного визуального образа *rive* (берега), и, тем не менее, оно никогда не перестанет течь и струиться...^B

¹ *Balzac H. de. Louis Lambert. Éd. Leroy, p. 5*

^A Башляр хочет сказать, что у английского **river** стерта этимологическая память: оно ни с чем не ассоциируется.

^B Башляр хочет сказать, что в слове **rivière** берег в какой-то степени важнее самого течения. Внутренняя форма слова **rivière** — два берега, а между ними активный суффикс; **rivière** — это **берег-иня!** Для француза течение должно быть в берегах. Недаром большие реки (**fleuves**) получают у Башляра отрицательную коннотацию — ведь они часто выходят из берегов. А с точки зрения исторической этимологии **fleuve** соответствует русскому **пловать**.

258

Как только поэтическая выразительность предстает чистой и самовластной, появляется уверенность в том, что между ней и материально-стихийными истоками языка имеется определенная взаимосвязь. Меня всегда поражало, что поэты связывают с поэзией вод губную гармонику. Добрая слепая из жан-полевского «Титана» играет на губной гармонике. В «Бокале» герой Тика обрабатывает края кубка так, что получается губная гармоника. И я не раз задавал себе вопрос — по какому праву стекляшка, в которой звучит вода, получила свое название гармоники? Позднее я прочел у Бахофена, что гласная «а» — это гласная воды. Она властвует в таких словах, как *aqua*, *ара*, *Wasser*^A. Это фонема^B сотворения мира при помощи воды. Это «а» и обозначает первоматерию. Это начальная буква поэмы мироздания. Это буква, обозначающая отдохновение души в тибетской мистике.

И тут мы рискуем навлечь на себя обвинение в том, что за достоверные основания мы принимаем какой-то набор словесных приближений; нам скажут, что *плавные согласные* вызывают в памяти не более чем любопытную метафору, придуманную фонетистами. Нам, однако, кажется, что такое возражение есть отказ прочувствовать соответствие между словом и реальностью во всей его глубинной жизненности. Такое возражение есть произвольное отбрасывание в сторону всей сферы творческого воображения, как чего-то несущественного: и воображения при помощи речи, и воображения при помощи *говорения*, воображения, мускульно играющего говорением, воображения говорливого и увеличивающего психический объем бытия. Уж это-

^A Вода (лат. санскр., нем.).

^B Слово «фонема» употреблено в свободном значении, а не как термин.

259

му-то воображению доподлинно известно, что река — это речь без знаков препинания, элюаровская фраза, не допускающая в свои рассказы «пунктуаторов». О песнь реки, чудесное словоизлияние^A природы-дитяти!

Да и как же нам не пережить речи воды, насмешливого журчания на жаргоне ручья!

И если этот аспект *разговорчивого воображения* не так легко понять, то лишь потому, что функциям ономотопей^B зачастую придают чересчур ограниченный смысл. Почему-то всегда желают, чтобы ономотопея была чем-то вроде эха, чтобы она целиком и полностью опиралась на вслушивание. По существу же, ухо гораздо либеральнее, чем предполагают; оно с легкостью соглашается на определенные перестановки в процессе имитации и, скорее, даже имитирует саму первичную имитацию^C. Со своею радостью слушания человек мысленно связывает и радость активного говорения, радость, в которой участвует вся физиономия, ибо на ней выражается его имитаторский талант. *Звук — это всего лишь одна из частей мимологизма* (т.е. игры мимики и речи).

Шарль Нодье, этот добрый малый со всей своей наукой хорошо понял *проективный* характер ономотопей. Он придерживался того же мнения, что и президент де Бросс: «Множество ономотопей были образованы если не в соответствии с шумом, производимым при движении, которое они обозначают, то, по крайней мере, соответственно шуму, зависящему от восприятия того, как представляется это движение; на кого, как представляется, это движение направлено; по аналогии, оно (движение, обозначающееся ономотопеей) ассоциируется с другими движениями такого же рода и с их обыкновенными следствиями. Например, действие, заключающееся в *мигании*, на основе которого он

^A **Логоррея** (греч.) — букв. «словесный понос».

^B **Ономатопея** (греч.) — звукоподражание.

^C Башляр затрагивает одну из древних теорий происхождения языка, отвергающую произвольность знака и видящую корни языка в звукоподражании (так называемая *буль-буль-теория*).

260

строит свои догадки, не производит какого бы то ни было реального шума, но другие действия того же рода воспроизводятся сознанием с достаточной отчетливостью, ибо этому помогает сопровождающий их шум, звуки, послужившие созданию корня этого слова¹. Так, значит, здесь мы имеем дело с как бы перемещенной или сдвинутой ономотопеей, которую — для того, чтобы ее услышать, — нужно *произнести, спроецировать* со своеобразной абстрактной ономотопеей, «озвучивающей» дрожащее веко.

После грозы с листьев падают капли, которые тоже мигают (по-русски, скорее, мерцают. — *Прим. перев.*); и от них дрожит свет и зеркало водной глади. Чтобы их *увидеть, вслушиваются* в их трепет.

Итак, по нашему мнению, в поэтическом творчестве присутствует некий условный рефлекс, рефлекс необычный, ибо у него *три* корня: в нем объединяются впечатления зрительные, слуховые и речевые. Радости же самовыражения свойственно такое богатство характеристик, что в пейзажах запечатлеваются ее доминантные «лады», ее выражения в звучащей речи. Голос *проецирует* видения. И тогда уста и зубы порождают разнообразные *зрелища*. Кисти рук и челюсти начинают пейзажи... Есть пейзажи «губовидные»^A, нежные, прекрасные, удобопроизносимые... В частности, если бы можно было объединить в одну группу все слова с плавными фонемами, совершенно естественно получился бы водный пейзаж. И наоборот, поэтический пейзаж, выражающийся гидрирующей психикой, глаголом вод, совершенно естественно обретает плавные согласные. Звук, живой и естественный, т.е. голос, расставляет вещи в соответствии с их иерархией. Над изобразительным даром истинных поэтов властвует голосоведение. Мы попытаемся привести хотя бы один пример голоса, определяющего сущность поэтического воображения.

Вот, например, когда я слушаю шум ручьев, мне начи-

¹ *Nodier Ch. Dictionnaire raisonné des Onomatopées françaises, 1828, p. 90.*

^A **Губовидные** — ботанический термин.

261

нает казаться абсолютно естественным, что во многих стихах в ручьях цветут лилии и гладиолусы. Проанализировав этот пример немного пристальнее, приходишь к пониманию победы словесного воображения над визуальным, или же, просто-напросто, — победы творческого воображения над реализмом. И становится понятной поэтическая инерция этимологии.

Гладиолус^A получил свое название — визуально и пассивно — от меча (*glaiive*, есть русское слово «шпажник». — *Прим. перев.*). Этим мечом не «орудуют», он не режет, и остриё у него весьма тонкое и великолепно обрисованное, но столь хрупкое, что даже не колет. Форма его, как и цвет, не принадлежит сфере водной поэзии. Этот пронзительный цвет — горячий, это адское пламя; гладиолус в некоторых краях так и называется: «адское пламя». Наконец, его не так-то просто разглядеть, когда смотришь вдоль ручья. Но если ты поешь, то неправым всегда будет реализм. Физическое зрение перестанет командовать, а этимология — думать. И вот у слуха тоже пробуждается страсть к именованию цветов; слух хочет, чтобы все, чье цветение слышит ухо, цвело бы и взаправду, цвело бы в языке. Да и плавность течения тоже стремится показать кое-какие образы. Так вслушайтесь же! И тогда *гладиолус* станет каким-то особым вздохом реки, и мы синхронно с нею вздохнем, и легкая, легчайшая печаль выйдет из нас, утечет прочь, и больше никто никогда не назовет ее по имени. Гладиолус — это полутраур навевающей грусть воды. И в памяти всплывает и отражается отнюдь не пронзительный цвет, а легкое рыдание, уходящее в даль забвения. И «плавные» слогги смягчают и уносят с собой образы, задерживающиеся лишь миг над стародавним воспоминанием. Они придают печали немного текучести¹.

^A Лат. *gladius* «меч», *gladiolus* — уменьшительное от «меч».

¹ У Малларме гладиолус ассоциируется с лебедем: «рыжеватый гладиолус с лебедями у тонкой шеи» («Цветы»), Нам представляется, что ассоциация эта имеет водное происхождение.

262

А как иначе — если не поэзией водных звуков — объяснить то, что столько *потонувших колоколов**, колоколов, оставшихся лежать на речном дне, все еще звонят; столько золотых арф все еще придают какую-то силу притяжения голосам зеркальной глади вод! В одной немецкой песне, приводимой Шюре^B, возлюбленный девушки, которую похищает водяной, тоже начинает играть на золотой арфе¹. Водяной^C постепенно покоряется этой гармонии и возвращает жениху суженую. Чары преодолевают чарами, музыку — музыкой. Так и движется очарование^D в диалогах...

Точно так же у смеха вод совершенно нет сухости, и для того чтобы передать его, словно звук каких-то обезумевших колоколов, требуются звуки «цвета морской волны», ибо в них звучит некая

прозелень. Вот и лягушка по самой своей фонетике — здесь имеется в виду единственно верная фонетика, это фонетика воображаемая — существо водное^E. Кроме того, она зеленая и в народе не зря называют воду «лягушачьим сиропом»: ведь тот, кто ее пьет — простофиля! (здесь игра слов grenouille — Gribouille)².

^A «Потонувший колокол» — название пьесы Г. Гауптмана.

^B Шюре, Эдуард (1841—1929) — франц. писатель. Исследователь народных легенд и песен, а также восточных религий («Великие Посвященные») («Histoire du Lied») (1868).

¹ Schuré E. Histoire du Lied, p. 103.

^C Никс — водяной, никса — русалка из германской мифологии.

^D Enchantement и charme восходят к лат. **carmen** — «магическая песнь».

^E Возможно, имеется в виду, что grenouille «лягушка» ассоциируется с англ. green, нем. grün «зеленый».

² Чтобы перевести одно «намеренно запутанное место» из ведического гимна «К лягушкам», г-ну Луи Рену понадобился эквивалент мужского рода к слову «лягушка». В сказках одной шампанской деревни Папаша Грибуй (простофиля) выступал партнером Мамаши Грибуй. И вот две строфы, переведенные Л. Рену: «Когда в начале сезона дождей дождь пошел на терзаемых жаждой (лягушек), они вскричали: "аххала!" — и, как сын идет к своему отцу, они пошли, и каждая болтала с другой». «Если же одна из них повторяла слова другой, как ученик — слова учителя, все успокаивалось, ибо голоса их звучали в лад — словно отрывок песни, которую вы вашими прекрасными голосами поете над водами»^F.

^F Таким образом, Л. Рену самцом лягушки сделал «грибуйля», т.е. простофилю.

263

И какая же радость услышать и познать — после «а» бурь, после грохота аквилонов^A — «о» воды, смерчи и прекрасную округлость ее звуков! Вновь обретенная веселость столь велика, что слова меняются местами, словно безумные: ручей журчит, а «журчей» «ручит».

Если вслушаться в смерчи и вихри, если изучать и крики, и карикатурное журчание водосточных труб, поиски всех дублетов воображаемой фонетики вод не кончатся никогда. Чтобы выплюнуть грозу, будто обиду, чтобы изрыгнуть оскорбления, нанесенные воде горлом^B, водосточным трубам понадобилось придать чудовищные формы: все они подобны глоткам^C, губастые, несуразные, зияющие. Водосточная труба^C непрерывно подсмеивается над потопом. Перед тем же, как стать образом, водосточная труба была своего рода *звуком*, или, по меньшей мере, таким звуком, который сразу же нашел свой образ в камне.

В муках и радостях, в суете и в покое, в насмешках и жалобах, родник — это, как сказал Поль Фор, «Слово, становящееся водами»^{1, D}. Кажется, что у воды «слюнки текут». Ну зачем тогда молчать; в конце концов все блаженства — от «влажного языка»^E. Но как тогда понимать некоторые формулы, где подчеркивается глубокая сокровенность всего влажного? Например, в одном из гимнов Ригведы сравнению моря с языком посвящены целых две строки: «Грудь Индры^F, возжаждавшая сомы, должна быть всегда наполненной: так, море всегда вздувается от воды, а язык — непрерывно увлажняется слюною»². Жидкое состояние

^A Аквилон — борей, северный ветер.

^B Или **гуттуральными** звуками (т.е. k, kh, g, gh).

^C **Водосточная труба** по-французски — gargouille, т.е. «булькалка» (от gargouiller — булькать); по своему звучанию она ассоциируется со словами, обозначающими **горло, глотку**.

¹ Ermitage, juillet 1897.

^D Здесь несколько библейских ассоциаций.

^E Влажный язык — в древней медицине — считался признаком здоровья.

^F **Индра** — бог грозы и бури, владыка небесной сферы, царь богов в ведический период.

² Le Rig-Véda. Trad. Langlois. T. I, p. 14.

264

— один из первопринципов языка: в действии язык должен вздуться от вод. С тех пор как люди обрели дар речи, по выражению Тристана Тцара^A, «тмы бурных потоков наводнили пораженные засухой уста»¹.

Но великой поэзии не бывает и без длительных периодов разрядки и замедления; великих же поэм — без молчания. Следовательно, вода — еще и образец покоя и тишины. Дремлющая и молчаливая вода, как сказал Клодель, заливают пейзажи «песнословными озерами». Подле нее поэтичность углубляется и обретает большую значительность. А живет вода — словно великое материализованное молчание. Недаром у родника Мелисанды Пеллеас шепчет: «Тут всегда необычная тишина... Слышно, как спит вода» (акт I). Похоже, для тою чтобы как следует понять тишину, душе нашей необходимо увидеть *нечто* молчащее; ведь, чтобы увериться в покое, ей необходимо ощутить подле себя некое гигантское природное дремлющее «существо». Метерлинк работал на границе поэзии и молчания, пользуясь минимальными голосовыми средствами — и

звучностью спящих вод.

II

У воды есть и косвенные голоса. Природа оглашается онтологическими отзвуками. Существа отвечают друг другу, подражая голосам стихий. Из всех стихий вода — наиболее верное «зеркало голосов»². Дрозд, к примеру, поет, словно чистый водопад. В своем большом романе под названием «Вулф Солент», Поуис^B, по-видимому, увлечен этой

^A **Тцара**, Тристан (1896—1963) — франц. писатель румынского происхождения. В 1916 г. в Цюрихе создал группу дадаистов. «Там, где пьют волки» — 1933.

¹ *Tzara T. Où boivent les loups*, p. 151.

² Ср. там же, p. 161.

^B **Поуис**, Джон Каупер (1872—1963). Английский писатель ирландского происхождения. Увлекался кельтской мистикой и магией, а также архетипической символикой бессознательного в духе Юнга, «Вулф Солент» — 1929 г.

265

метафорой, этой метафонией^A. Например: «В особых звуках пения дрозда, проникнутых духом воздуха и воды, больше чем во всех остальных звуках в мире, для Вулфа всегда была какая-то таинственная прелесть. Казалось, в сфере звука они содержали то, что в сфере материи пряталось в прудах, устланных мглой, с зарослями папоротника вокруг. Казалось, в этих песнях — вся печаль, какую только можно пережить, не переходя той незримой черты, за которой грусть становится отчаянием»¹. Я перечитал эти страницы несколько раз, в результате чего понял, что рулады^B дрозда — это опускающееся зеркало водной глади, замирающий водопад. Дрозд поет не для неба. Он поет для ближайшей воды. В дальнейшем (p. 143) Поуис, подчеркивая сходство песни дрозда с водою, услышал в ней еще и «этот мелодичный каскад текучих нот, свежих и дрожащих, который [как кажется] желает иссякнуть».

Если бы в голосе природы не было подобных «двойничеств» и звукоподражаний, если бы в водопадах не отдавались эхом звуки пения дрозда, мы, похоже, так и не смогли бы услышать природные голоса как своего рода поэзию. Искусство имеет потребность учиться по отражениям, музыка — по отзвукам. Изобретают только тогда, когда имитируют. Людям свойственно полагать, что они следуют реальности, а они переводят ее на язык человека. Подражая реке, дрозд как бы слегка проецирует на нее чистоту собственного голоса. Тот факт, что Вулф Солент стал именно жертвою подражания, а голос дрозда в ветвях оказался чистым голосом прекрасной Герды, придает миметизму естественных звуков еще больший смысл.

Во Вселенной нет ничего, кроме эха. Если некоторым языковедам-грезовидцам вздумалось сделать птиц первыми «озвучивателями», вдохновившими людей на речь, то сами птицы подражали голосам природы. Кине, в течение

^A **Метафония** (греч.) — перенос звучания с одного субъекта (или объекта) на другой.

¹ *Powys J.C. Wolf Solent. Trad.*, P. 137.

^B Слово **roulade** — это и «перекатывание ручья по камушкам», и «рулада».

266

долгого времени вслушивавшийся в голоса Бургундии и Бресса^A, обнаружил «прибрежный плеск в гнусавости болотных птиц, кваканье лягушек, в хрипе "пастушка"^B, свист камышей — в пении снегиря, вопли бури — в голосе птицы-фрегата». Так откуда же ночные птицы взяли свои дрожащие, трепещущие голоса, похожие на многократный отзвук сейсмического толчка в руинах? «Так, все звуки природы, будь то одушевленной или мертвой, обладают в живой природе собственными отзвуками и созвучиями»¹.

Арман Салакру тоже находит эвфоническое родство между песнями дрозда и ручья. Заметив, что морские птицы не поют, Арман Салакру тотчас же задается вопросом — по каким случаям раздается птичье пение в наших рощах: «Знал я одного дрозда, выросшего у болота, — пишет он, — и тот примешивал к своим мелодиям голоса хриплые и резкие. Может, он пел для лягушек? Или же превратился в одержимого?»² Вода — это огромное единое пространство. Она сливается в гармонию колокольный звон жаб и дроздов. Во всяком случае, поэтическое ухо, покоряясь песне воды, как фундаментальным звукам, приводит хор нестройных голосов к единению.

Итак, и ручей, и река, и водопад ведут такие речи, которые понятны людям. Как сказал Вордсворт, все это — «музыка человечества»:

^A **Бресс** — небольшая историческая область на Востоке Франции. Центр — г. Шалон-на-Соне.

^B **Rôle d'eau** — «птица-пастушок», а также «хрип воды».

¹ *At liquidas avium voces imitari ore*

Ante fuit multo quam laevia carmina cantu
 Concelebrare homines possent, auresque juvant.
 Подражая струящимся голосам птиц побережья,
 Прежде певали множество легких песен.
 Люди тогда могли праздновать, уши же — радоваться.

Лукреций^С. О природе вещей, кн. V, ст. 1378.

^С **Тит Лукреций Кар** (98—55 до н.э.) — римский поэт. Автор поэмы «De nature rerum», в которой излагает основы физики Эпикура на манер Парменида или Эмпедокла. «Открыт заново» в XVII в., когда П. Гассенди объявил себя его учеником.

² *Salacrou A. Le mille têtes // Le théâtre élizabéthain. Éd. José Corti, p. 121.*

267

The still, sad music of humanity
 Тихая, печальная музыка человечества.
 Лирические баллады.

Как же голосам, в которые вслушиваются со столь глубоко прочувствованной симпатией, не быть вещами? Чтобы вернуть вещам оракулическую значимость, с какого расстояния следует их слушать: с близкого или далекого? Нужно ли, чтобы они нас загипнотизировали или же нам самим следует предаться их созерцанию? Подле предметов рождаются два великих движения воображаемого: все тела в природе «продуцируют» карликов и великанов, шум вод заполняет собою безмерность неба или пустое пространство раковины. Это и есть те два движения, в которых обычно живет живое воображение. Вслушивается оно только в приближающиеся либо в удаляющиеся голоса. Слушающему вещи хорошо известно, что говорят они или чересчур громко, или чересчур тихо. Так спешите же услышать их! Ведь водопад уже грохочет, а ручеек — лепечет. Воображение — это «шумовик», его задача — усилить или заглушить звук. Стоит воображению стать повелителем динамических соответствий, как *образы начинают в самом деле говорить*. Если медитировать над «этими тонкими стихами, где дева, склонившись над ручьем, чувствует, как в чертах ее сквозит *красота, рождающаяся из шепчущих звуков*», то станет понятным взаимное соответствие между образами и звуком:

And beauty born of murmuring sound Shall pass into her face.

Three years she grew

И красота, рожденная из шепчущих звуков,
 Да засквозит в ее лице.

Вордсворт. Росла она три года...^A

Эти соответствия между образами и речью поистине целебны. Свежесть ручьев или рек дает утешение психике

^A Из цикла, посвященного Люси Грэй (1799).

268

болезненной, склонной к помешательству, опустошенной. Однако нужно, чтобы свежесть эта была *выговоренной*. Нужно, чтобы несчастная тварь поговорила с рекой.

Так отправляйтесь же, о друзья мои, ясным утром петь гласные ручья! В чем наше изначальное горе и застой? В том, что мы колеблемся — высказаться или нет... Страдание рождается в час, когда мы в самих себе нагромождаем друг на друга умолкнувшее. Ручей научит вас говорить вопреки всему, несмотря на горести и воспоминания; через эвфуизм^A он научит вас эйфории, посредством поэмы обучит энергии. Каждый миг он снова и снова будет говорить вам какую-нибудь идеально округленную остроту^B, что катится по камушкам.

Дижон, 23 августа 1941 г.

^A **Эвфуизм** — напыщенный стиль (по имени **Эвфуэса**, героя романа англ. писателя Дж. Лили). Можно предположить, что в данном контексте это еще и «благо-убегание», т.е. эскапизм. На последнее предположение наводит дата, которой отмечена эта книга Башляра.

^B **Bon mot** — игра слов: «острота» и «доброе слово».

Б 33**Башляр Г.**

Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). 268 с.

ISBN 5-87121-014-7

Гастон Башляр — один из крупнейших французских философов и литературоведов XX в. Книга «Вода и грезы» представляет собой вторую часть башлярской пенталогии о воображении и стихиях. Главная проблема, интересующая автора, — как наше бессознательное индуцируется стихиями, каким образом возникают соответствия между жизнью природы и психической жизнью человека. Эта проблема волновала столь на первый взгляд несравнимых авторов, как, например, даосские мыслители, Эммануил Сведенборг и Шарль Бодлер. Подзаголовок «Опыт о воображении материи» намеренно оставляет непроясненным вопрос о том, мы ли воображаем материю или же, как говорил Тютчев, мы сами — лишь грезы Природы.

Для студентов и преподавателей вузов, историков философии, а также широкого круга читателей, интересующихся культурой Франции XX века.

0301080000-02 Б-----

6с(2)03-98

ББК 87

Научное издание

Башляр Гастон

ВОДА И ГРЕЗЫ

Опыт о воображении материи

Перевод с французского Б.М. Скуратова

Редактор *Л. Б. Комиссарова*

Художник *О. Г. Платова*

Компьютерный набор и верстка

Н.П. Ильичева, СВ. Киселева

Корректор *В.М. Панова*

Сдано в набор 15.12.97. Подписано в печать 09.02.98.

Формат 84x108 1/32. Бумага офсетная № 1.

Гарнитура "Таймс". Печать офсетная.

Уч.-изд.л. 15,6. Тираж 10 000 экз.

Заказ 184.

Издательство гуманитарной литературы

(лицензия ЛР № 062452 от 23 марта 1993 г.)

117049, Москва, Крымский вал, 8.

Типография ООО "Пандора-1", 107143, Москва, Открытое шоссе, 28.

Электронная версия книги: [Янко Слава](#) (Библиотека [Fort/Da](#)) || slavaaa@yandex.ru || yanko_slava@yahoo.com || <http://yanko.lib.ru> || Isq# 75088656 || Библиотека: <http://yanko.lib.ru/gum.html> ||

Номера страниц - вверху

update **15.05.07**
