

Морис Бланшо



Пространство  
литературы



L'espace littéraire

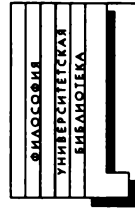
ecce homo

# Programme Pouchkine

*Издание осуществлено в рамках  
программы "Пушкин" при  
поддержке Министерства  
иностраннных 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.*



**Редакционный совет серии  
«Университетская библиотека»:**

Н.С. Автономова, Т.А. Алексеева, М.Л. Андреев,  
В.И. Бахмин, М.А. Веденяпина, Е.Ю. Гениева, Ю.А. Кимелев,  
А.Я. Ливергант, Б.Г. Капустин, Ф. Пинтер, А.В. Полетаев,  
И.М. Савельева, Л.П. Репина, А.М. Руткевич, А.Ф. Филиппов

**«University Library» Editorial Council:**

Natalia Avtonomova, Tatiana Alekseeva, Mikhail Andreev,  
Vyachaeslav Bakhmin, Maria Vedeniapina, Ekaterina Genieva, Yuri  
Kimelev, Alexander Livergant, Boris Kapustin, Frances Pinter,  
Andrei Poletayev, Irina Savelieva, Lorina Repina, Alexei Rutkevich,  
Alexander Filippov

ессе homo

Морис Бланшо

Пространство  
литературы

Maurice Blanchot  
*L'espace littéraire*

Éditions Gallimard, Paris, 1955

ЛОГОС

Москва 2002

ББК 87.3 – 4 Фр.  
Б 68

Перевод с французского –  
В.П. Большаков, Б.В. Дубин, С.Н. Зенкин, Д. Кротова,  
Ст. Офертас, Б.М. Скуратов  
Художественное оформление –  
А. Эльконин

Особую благодарность редакция выражает  
Б.В. Дубину и Н.Б. Маньковской за помощь в  
подготовке текста к публикации

Издание выпущено при поддержке Института  
«Открытое общество» (Фонд Сороса) в рамках  
мегапроекта «Пушкинская библиотека»

This edition is published with the support of the Open  
Society Institute within the framework of  
«Pushkin Library» megaproject

**Бланшо, Морис**

Б 68 Пространство литературы. Пер. с франц. / Перевод  
Б.В. Дубин, С.Н. Зенкин, Д. Кротова, В.П. Большаков,  
Ст. Офертас, Б.М. Скуратов. М.: «Логос», 2002. – 288 с.

ISBN 5-8163-0030-X

- © Maurice Blanchot. *L'espace littéraire*. Éd. Gallimard. Paris, 1955.
- © Издательство «Логос». Москва, 2002.
- © Перевод с франц. В.П. Большаков, Б.В. Дубин, С.Н. Зенкин, Д. Кротова, Ст. Офертас, Б.М. Скуратов, 2002.

## СОДЕРЖАНИЕ

- 9 .... *Глава 1. Сущностное одиночество – пер. Ст. Офертаса*
- 27 .... *Глава 2. Выход в пространство литературы*
- 30 .... *Опыт Малларме– пер. Ст. Офертаса*
- 43 .... *Глава 3. Пространство произведения и потребность в творчестве – пер. Д. Кротовой*
- 45 .... *I Художественное произведение и блуждание слова*
- 51 .... *II Кафка и потребность в творчестве*
- 81 .... *Глава 4 Художественное произведение и пространство смерти*
- 83 .... *I Смерть как возможность – пер. С.Н. Зенкина*
- 106 .... *II Опыт «Игитюра» – пер. В.П. Большакова*
- 119 .... *III Рильке и потребность в смерти - пер. Д. Кротовой*
- 163 .... *Глава 5 Вдохновение*
- 165 .... *I Внешнее, ночь – пер. Б.М. Скуратова*
- 174 .... *II Взгляд Орфея – пер. Б.В. Дубина*
- 180 .... *III Нехватка вдохновения – пер. Б.М. Скуратова*
- 191 .... *Глава 6 Произведение и коммуникация – пер. Б.М. Скуратова*
- 193 .... *I Чтение*
- 201 .... *II Коммуникация*
- 211 .... *Глава 7 Литература и опыт начала – пер. Д. Кротовой*
- 213 .... *I Вопрос искусства и его грядущего*
- 224 .... *II Черты произведения искусства*
- 238 .... *III Опыт начала*
- 253 .... *Приложения*
- 255 .... *I Сущностное одиночество и одиночество в мире – пер. Б.М. Скуратова*
- 258 .... *II Две версии воображаемого – пер. Б.М. Скуратова*
- 269 .... *III Сон, Ночь – пер. Б.В. Дубина*
- 274 .... *IV Путь Гельдерлина – пер. Б.В. Дубина*



*У книги, даже фрагментарной, есть некое средоточие, к которому она устремлена, – эта точка не стоит на месте, а постоянно смещается под действием самой книги и обстоятельств ее постройки. Вместе с тем, она непоколебима, ведь даже смещаясь эта точка, если уж она настоящая, будет еще большим средоточием, более скрытым, недоступным, а потому и более деспотичным. Пишущий книгу и одержим подобным средоточием, и не ведает о нем. Поэтому чувство, будто он к нему прикоснулся, может оказаться всего лишь иллюзией. Но когда речь о книге, озабоченной прояснением, простая верность методу заставляет сказать, к чему, по всей видимости, ведет эта книга. В данном случае – к страницам, озаглавленным: «Взгляд Орфея».*





## Глава 1

### *Сущностное одиночество*



По всей видимости, в искусстве мы начинаем хоть что-то понимать, когда испытываем нечто такое, что хотелось бы обозначить словом «одиночество». Словом этим слишком часто злоупотребляли. Но, тем не менее, что же такое «быть одному»? Когда мы одни? Постановка подобного вопроса не должна заманивать нас лишь в сферу патетических суждений. Одиночество мирское – это, само собою, рана, но тут не место распространяться о подобных вещах.

Мы также не имеем этим в виду и уединенность художника, которая ему, дескать, необходима, чтобы заниматься своим искусством. Когда Рильке пишет графине Зольмс-Лаубах (3 августа 1907): «Вот уж несколько недель, за исключением двух коротких перерывов, как я не произнес ни единого слова. Мое одиночество, наконец-то, замкнулось, и я весь в работе, как косточка в плоде» – одиночество, о котором он говорит, по своей сути не уединенность: оно – сосредоточение.

### *Одиночество творения*

Одиночество творения (произведения искусства, литературного сочинения) раскрывает нам одиночество еще более существенное. Ибо оно исключает самодовольную замкнутость индивидуализма, не ведает о стремлении к отличию, выделенности, и его не рассеивает даже то, что к выполнению дела, занимающего все время суток, которое оказывается в распоряжении художника, сохраняется какое-то мужественное отношение. Тот, кто сочинение пишет, поставлен отдельно, но тот, кто написал его – отставлен. И, – даже гораздо более: тот, кто отставлен, о том не ведает. Такое неведение хранит его, отвлекает, позволяя ему и далее подвизаться в этом деле. Ибо писатель никогда не знает, завершено ли творение. И то, что он завершил в одной книге, он вновь начинает или уничтожает в другой. Поль Валери, превозносящий в творении подобное преимущество бесконеч-

ности, смотрит на него, однако, только со стороны самой что ни на есть удобной, ибо то, что творчество бесконечно, означает (для него), что художник, будучи не в состоянии прекратить его, способен, тем не менее, сделать из него огороженное место бесконечного труда, чья незавершаемость раскрывает господство духа, выражает это господство, и выражает, развертывая его под видом силы. Но в определенный момент обстоятельства, то есть история, под личиной издателя, нужды в деньгах, либо общественных дел, принуждают художника провозгласить этот никак не достижимый конец, и художник, оказавшись свободным от этого чистого принуждения, продолжает незавершенное в следующем произведении.

При таком взгляде бесконечность творения – это всего лишь бесконечность духа. Дескать, дух свершится в одном-единственном творении, вместо того, чтобы осуществляться в бесконечности творений и в движении истории. Но Валери совсем не был героем. Он считал приемлемым говорить обо всем, обо всем писать – и потому распыленное «все» мира отвлекало его от строгости того единственного в своем роде деяния, от которого он так любезно позволил себе отвернуться. Ибо за разнообразием его мыслей и тем таилось «и так далее».

Однако творение (произведение искусства, литературное сочинение) не является ни завершенным, ни незавершенным: оно есть. То, что оно говорит, – исключительно только это: оно есть, и ничто более. Вне этого – оно ничто. Кто захочет, чтобы оно выражало что-нибудь еще, не найдет ничего, или обнаружит лишь, что оно ничего не выражает. Живущий в зависимости от произведения, занимаясь либо написанием его, либо чтением, принадлежит одиночеству того, что выражается лишь словом «быть» – словом, которое язык таит в себе, скрывая его, или же являет, пропадая сам в безмолвной пустоте сочинения.

Одиночество творения в качестве первой отличительной черты имеет ту невзыскательность, которая никогда не позволяет читать его ни как завершенное, ни как незавершенное. Оно ничего не доказывает, так же как и ни к чему не применяется. Оно не подтверждается, ибо истина может его уловить, молва – высветить, но существование первой его не касается, а свидетельство не делает его ни несомненным, ни действительным и даже не проявляет его.

Творение уединенно – но это не значит, что оно остается непередаваемым, что у него нет читателя. Ведь читающий его сам

подтверждает одиночество сочинения, подобно тому, как пишу - щий его сам рискует остаться одиноким.

*Творение, книга*

Если есть желание всмотреться пристальнее, к чему же нас побуждают подобные утверждения, может быть, стоит посмотреть, из чего они исходят. Писатель пишет книгу, но ведь книга – это еще не творение, творение является творением лишь тогда, когда им самим, в неотъемлемом от него неистовстве начинания произносится слово «быть», событие, которое свершится тогда, когда творение становится чем-то сокровенным для того, кто его пишет, и для того, кто его читает, и близость их состоится. Зна - чит, можно задать вопрос: что если одиночество – непредсказуе - мость писателя, не выражает ли оно того, что он обращен, на - правлен к откровенной необузданности творения, подмена, при - ближение и иллюзия которого всегда улавливается им только под видом книги? Писатель принадлежит творению, но то, что принадлежит ему самому – всего лишь книга, немое скопище бесплодных слов, и в мире нет ничего менее значимого. Писа - тель, который ощущает эту пустоту, просто полагает, что сочине - ние не завершено, верит, что будь у него еще немного времени для работы и еще несколько вдохновенных мгновений, ведущих его к успеху, и ему, только ему одному, наконец-то удастся завер - шить это творение. И вот он снова принимается за труд. Но то, что он хочет закончить сам, один, остается не завершаемым, свя - зывая его с наваждением труда. Ведь в конечном счете, творение ничего не ведает о таком труде, оно вновь замыкается в собствен - ной пустоте, в том безличном, безымянном утверждении, како - вым оно и является, и более ведь – ничем. Что подчас и выража - ют, замечая, что художник завершает свое творение лишь в то мгновение, когда умирает, никогда так и не познавши его. Это за - мечание, может быть, стоит перевернуть, ибо не тогда ль уже мертв писатель, когда творение только начинает существовать, подобно тому, как сам он временами предощущает это в одном из самых странных своих ощущений – впечатлении недеяния?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Подобное положение – это не состояние человека, который тру - дится, выполняет свою работу, и от которого затем этот труд усколь - зает, преображаясь в мире. То, что человек делает, преображается, но только в мире, и человек этим вновь овладевает через мир; по край-

• «*Noli me legere*»•

То же обстоятельство может описываться и так: писатель никогда не читает свое творение. Оно оказывается для него не прочитываемым – тайной, перед лицом которой не существует его самого. Секретом, потому что сам он от него отделен. Подобная невозможность прочесть, однако, не является обстоятельством исключительно неблагоприятным; она скорее единственный настоящий подход, каковой может быть у автора к тому, что мы зовем сочинением. Резкое *Noli me legere* уже выявляет в том, где пока существует лишь книга, отдаленное присутствие какой-то иной силы. Мимолетное, хоть и непосредственное переживание. Это не сила запрета, а упорное, в самой словесной игре и в самом смысле слов, жесткое и мучительное утверждение, которое ускользает там, во всеохватном присутствии окончательно отделанного текста, и тем не менее, выступает как резкая и пронзительная пустота отторжения или же с властным безразличием устраняет того, кто, написав его, хочет вновь обрести его через чтение. Невозможность читать – это обнаружение того, что теперь, в пространстве, раскрытом творением, для творения нет больше места, а для писателя – нет и иной возможности, кроме как постоянно дописывать это вот сочинение. Тот, кто создал произведение не может жить и оставаться рядом с ним. Произведение является той инстанцией, которая предрешает его отставку, его отстранение, именно оно превращает его в непричастного творению, в зажившегося, праздного бездельника, в ленивца, которому искусство уже не подвластно.

Писатель не может пребывать при творении – он может только писать, он только может, когда произведение пишется, различать его пришествие в том резком *Noli me legere*, что отстра-

---

ней мере, может этим овладеть, если отчуждение не обездвижится, не собьется со своего пути к чьей-либо выгоде, а будет продолжаться вплоть до скончания века. Напротив, то, что имеет в виду писатель, – это творение, а то, что он пишет, – книга. Книга как таковая может стать событием, на мир воздействующим (впрочем, действие всегда ограниченное и недостаточное), но художник имеет в виду вовсе не действие, а сочинение; и того, что делает книгу заменой творению, достаточно, чтобы превратить ее в некую вещь, которая, как и творение, вовсе не является частью истины мира, в вещь почти бесполезную, если ей не присущи ни действительность подлинного творения, ни серьезность труда в мире.

• Не читай меня (*лат.*) – Прим. пер.

няет и отбрасывает его самого, или которое обязывает его возвратиться к тому самому «отстранению», в каковое он первым делом вступает, чтобы оказаться в согласии с тем, что ему необходимо было написать. Так что теперь он снова как будто в самом начале своего дела и словно бы вновь открывает соседство, бросающую близость внешнего, которое ему так и не удалось сделать своим прибежищем.

Быть может, подобное испытание направит нас к тому, чего мы взыскуем. Писательское одиночество, то самое состояние, которое грозит писателю непредвиденными опасностями, происходит из того, что в самом творении принадлежит тому, что всегда пребывает до творения. И только благодаря этому, когда грядет творение, оно представляется решимостью начинания, но сам писатель полностью принадлежит тому времени, где правит нерешимость возобновления. Одержимость, которая привязывает его к некой избранной теме, каковая обязывает его повторять то, что он уже сказал, иногда с мощью бьющего через край таланта, но иногда и с занудством изматывающего многословного жевания одного и того же со все меньшей силой и все усиливающейся монотонностью, наглядно показывает эту необходимость, когда он как будто вынужден возвращаться к одной и той же точке, вновь ходить теми же путями, и, непрестанно начиная, сохранять то, что для него так никогда и не начинается; принадлежать тени событий, а не их действительности, образу, а не вещи, тому, что вызывает превращение самих слов в образы и мнимости – а не в знаки, ценности, могущество истины.

### *Хватательный рефлекс*

Бывает, что некий человек, держащий в руке перо, нарочно хочет его выпустить, но не может, ибо его рука ему этого не дает – она, напротив, сжимает перо все сильнее, так, что уже не может разжаться. Тогда в дело вступает другая рука, и с большим успехом, и вот тогда можно заметить, как рука, о которой можно сказать, что она недужна, выполняет какое-то замедленное движение, в попытке настичь удаляющийся предмет. И страннее всего сама замедленность этого движения. Рука движется в каком-то времени, которое вряд ли можно назвать человеческим, ибо оно не является ни временем живого действия, ни временем ожидания, но скорее тенью времени; ведь это сама тень руки, призрачно скользящей к предмету, ставшему собственной тенью. Такая



вот рука в какие-то мгновения испытывает сильнейшую потребность схватить: она должна взять перо, ей это необходимо, это повеление, властная непреложность. Явление, известное под названием «хватательный рефлекс».

Писатель может казаться хозяином собственного пера, может оказаться величайшим повелителем слов, полностью повелевая тем, что они выражают. Но подобному мастерству удастся лишь поставить и удержать писателя в соприкосновении с той природной страдательностью, в каковой это слово, отныне будучи лишь видимостью и тенью какого-то иного слова, никогда не может быть ни укрошенным, ни даже схваченным, оставаясь неуловимым и неотвязным, колеблющимся мгновением зачарованности.

Мастерство писателя находится не в пишущей руке, не в «недужной» руке, которая никогда не выпускает пера, не способна его отпустить, ибо то, что она держит, она на самом деле не держит, то, что она держит, принадлежит тени, и сама она – тень. Мастерство – всегда дело другой руки, руки не пишущей, способной вмешаться в нужный момент, схватить и отбросить перо. Стало быть, мастерство заключается в способности перестать писать, прервать то, что пишется, возвращая сиюминутности ее права и ее решительную категоричность.

Нам вновь надлежит приступить к вопрошанию. Мы сказали: писатель принадлежит творению, но то, что принадлежит ему, то, что завершает он один, – это всего лишь книга. «Он один» имеет как призывок ограничение «всего лишь». Писатель не может предстать перед творением, а там, где творение имеет место, писатель об этом не ведает, или точнее, ему неизвестно даже его неведение, оно дается только в невозможности читать, двусмысленном переживании, которое вновь возвращает его к творению.

И вновь писатель берется за сочинение. Почему он не перестанет писать? Почему, когда он порывает с сочинительством, как это сделал Рембо, подобный разрыв поражает нас, как что-то невозможное и загадочное? Имеет ли значение только желание совершенного произведения, и он не прекращает над ним работать только ли потому, что совершенство всегда недостаточно совершенно? Пишет ли он, имея в виду какое-то сочинение? Озабочен ли он тем, чтобы оно положило конец его делу, стало целью, которая заслуживает стольких усилий? Нисколько. Ведь творение никогда не есть то, на что рассчитывают люди, когда пишут (в виду чего люди относятся к тому, что пишется, как к упражнению некоей способности).

И то, что дело писателя обретает конец только вместе с его жизнью, лишь скрывает то, что как раз из-за этого дела его жизнь соскальзывает в дурную бесконечность.

*Незавершаемое, непрекращающееся*

Одиночество, каковое через творение приходит к писателю, открывается вот в чем: письмо теперь становится незавершаемым и непрекращающимся. Писатель отныне уже не принадлежит той области мастерства, где выражать себя означает выражать отчетливость и определенность вещей и ценностей, в соответствии с ощущением их границ. То, что пишется, отдает того, кто должен писать, во власть какого-то неподвластного ему утверждения, каковое само не обосновано, каковое ничего не утверждает, каковое не есть ни покой, ни достоинство молчания, ибо оно есть то, что еще говорит, когда все уже сказано; то, что не предшествует слову, ибо оно скорее мешает ему быть словом начинающимся, потому что отнимает у него право и способность прерваться. Писать – значит разрывать связь, единящую слово со мною самим, разрывать отношение, которое, заставляя меня обращаться к «тебе», дает мне слово по тому согласию, какое слово это получает от тебя, поскольку оно к тебе взывает; оно есть зов, начинающийся во мне именно потому, что оканчивается он в тебе. Писать – значит разрывать эти узы. Помимо того, это значит изымать язык из светского обихода, лишая его того, что делает из него способность, посредством которой происходит так, что если говорю я, то сказывает себя именно мир, люди; повседневность воздвигает себя посредством труда, дела и времени.

Писание – нечто незавершаемое и непрекращающееся. Говорят, писатель отказывается говорить «я». Кафка с изумлением, с восхищенным удовлетворением замечает, что он вступил в литературу, как только смог заменить «я» на «оно». Что правда – то правда, хотя преобразование это гораздо глубже. Ибо писатель принадлежит языку, которым не говорит никто, который ни к кому не обращается, не имеет средоточия и ничего не открывает. Он может полагать, что в этом языке он самоутверждается, но то, что он утверждает, совершенно лишено самости. В той мере, в какой он – писатель, он воздает должное тому, что пишется, и уже больше никогда не может самовыражаться, а тем более обращаться к тебе, или даже давать слово другому. Там, где он есть, говорит только бытие, и это значит, что слово больше не говорит, но есть, и обрекает себя на чистую бездеятельность бытия.

И если писать означает отдавать себя незавершенному, то писатель, что соглашается придерживаться сути этого, утрачивает способность говорить «я». Тогда же он теряет способность заставлять говорить «я» и других, нежели он сам. Точно так же он никоим образом не может наделить жизнью и тех разнообразных персонажей, свободу которых будто бы обеспечивает его творческое дарование. Ибо идея персонажа как традиционной романной формы является лишь одной из вынужденных уступок, через которую писатель, унесенный за пределы собственно «я» литературой, взыскующей своей сути, пытается спасти свои связи с миром и собою самим.

Писать – значит сделать себя эхом того, что не может перестать говорить, но как раз по этой причине, чтобы стать его эхом, я должен каким-то образом принудить его к безмолвию. В это непрерывающееся слово я привношу решительность, державность моего собственного безмолвия. Через свое безмолвное посредничество я делаю *оцутимым* то непрерывное утверждение, тот исполинский шепот, открываясь которому язык становится образом, становится воображаемым, говорящею глубиной, неразличимую полной, которая пуста. Исток этого безмолвия в самоустранении, к которому побуждается пишущий. Или все же безмолвие представляет собой источник его мастерства, то право вмешаться, которое хранит другая, не пишущая рука, часть его самого, которая всегда может сказать «нет» и, если необходимо, воззвать ко времени и восстановить будущность.

Когда в каком-нибудь сочинении мы восхищаемся его тоналностью, становимся чувствительными к его настроению, как к самому подлинному в нем, что же мы подразумеваем под этим? Отнюдь не стиль, интересность или качество языка, но именно это безмолвие, ту мужественную силу, через которую тот, кто пишет, лишив себя самости, отказавшись от «Я», обладает, тем не менее, в этом удерживаемом самоустранении высшим державным правом, решением умолкнуть для того, чтобы в том безмолвии обрело образ, лад и согласие то, что говорит без начала и без конца.

Настроение – это не голос писателя, но сокровенность безмолвия, которое он налагает на слово, нечто способствующее тому, чтобы это безмолвие являлось еще *его* безмолвием, то самое, что еще остается от него в том смирении, каковое отводит в сторону его самого. Настроение создает великих писателей, но, может быть, творение вовсе не заботится о том, чтобы делать их великими.

В том самоустранении, к каковому он понуждается, еще удерживается «великий писатель», ибо говорящий уже не он сам, но и не чистое скольжение в ничейное слово. От исчезнувшего «Я» он сохраняет державное, хотя и безмолвное утверждение. От времени действия, от сиюминутности он сохраняет категоричность, неистовую стремительность. Таким образом, он сохраняется внутри сочинения, содержится там, где больше нет места для удержания. Но также по этой причине творение сохраняет некое содержание, не оказывается совершенно замкнутым внутри себя самого.

Писатель, которого прозывают классиком (по крайней мере, во Франции), поступает в себе собственным своим словом, но для того, чтобы дать голос всеобщему. Спокойствие упорядоченной формы и убедительность слова, избавленного от непостоянства, в которых говорит безличное обобщение, обеспечивает ему связь с истиной. С истиной, что оказывается потусторонней по отношению к личности и стремится быть по ту сторону времени. И в таком случае литература обладает славным одиночеством разумности, той редкостной жизнью в лоне целого, которое требовало бы храбрости и решительности, если бы разумность такая на самом деле не представляла бы собой шаткое равновесие сословного аристократического общества, то есть благородное довольство одной части общества, что сосредоточивает в себе это целое, огораживая себя и держа себя над теми, кто дает ей средства к существованию.

Когда писать обозначает обнаруживать незавершаемое, писатель, который в эту область вступает, не преодолевает себя, направляясь к всеобщему. Он движется не к тому более надежному, более прекрасному, лучше оправдываемому миру, где будто бы все, озаренное светом справедливого дня, обретает свое собственное место. И открывает он не тот превосходный язык, что по достоинству своему должен говорить за всех. Ведь говорит-то в нем то обстоятельство, что так или иначе, он больше не является самим собой, что он отныне никто. «Оно», что заменяет «Я», – таково одиночество, которое через творение приходит к писателю. «Оно» не означает объективного бескорыстия, творческой отстраненности. «Оно» не превозносит сознания в ком-либо другом, кроме меня, порыва какой-то жизни человеческой, которая бы в воображаемом пространстве художественного произведения сохраняла свободу говорить «я». «Оно» – это я сам, ставший никем, другой, ставший иным; ведь там, где есть я, я больше

не могу обращаться к себе, и тот, кто ко мне обращается, не говорит «я» и сам таковым не является.

*Прибежище в «Дневнике»*

Может быть, удивительно то, что стоит творению превратиться в поиск художества, стать литературой, как писатель начинает постоянно испытывать все возрастающую потребность сохранять хоть какую-то связь с собой. Дело в том, что он ощущает крайнее нежелание отказываться от владения собой ради той ничейной силы, не имеющей ни вида, ни предназначения, что стоит за всем, что пишется, – нежелание и опасение, которые выдает свойственная стольким авторам забота «изготовить» то, что они зовут своим «Дневником». Это очень далеко от так называемой романтической слабости. Ведь Дневник по своей сути не является исповедью, повестью о себе самом. Это Памятник. Так о чем же должен писатель вспоминать? О себе самом, о том, кем он является, когда не пишет, когда живет обыденной жизнью, когда он живущий и подлинный, а не умирающий и выдуманный. Но странно, что средство, каким он пользуется для того, чтобы помнить о себе, это сама стихия забвения – письмо. Отсюда, однако, следует, что истина Дневника содержится не в интересных литературных заметках, которые в нем можно найти, но в тех незначительных подробностях, которые привязывают его к обыденной действительности. Дневник представляет собой вереницу вещей, которые писатель расставляет, чтобы вновь узнать себя, когда предчувствует то опасное превращение, коему он подвергается. Это пока еще проезжая дорога, своего рода дозорный путь, что идет вдоль другого пути, следит за ним, а иногда подменяет, и блуждание по которому становится бесконечным занятием. В нем пока еще говорится о вещах настоящих. В нем говорящий сохраняет имя и говорит от своего имени, и время, которым датируется произведение, – это дата во времени общепризнанном, где происходящее происходит на самом деле. И Дневник (эта, на первый взгляд, книга совершенного уединения) зачастую пишется писателем из боязни и тревоги за то одиночество, которое из-за творения писателя постигает.

Обращение к Дневнику показывает, что пишущий не хочет порвать со счастьем и удобством считать дни, которые и на самом деле сменяют друг друга так, что день на день не приходится. Дневник укореняет движение письма во времени, в смиренности датированной и хранимой этой датой повседневности. Быть может, то, что в нем пишется, пока всего лишь притворство, быть

может, все это говорится безо всякой заботы об истине, но говорится это под присмотром события, принадлежит к разряду действий, происшествий, светского общения, некоему активному на стоящему, поре, быть может, совершенно ничтожной и не имеющей никакого значения, но тем не менее, безвозвратной; работе того, что самое себя преодолевает, идет в завтрашнее и уходит туда окончательно.

Дневник указывает на то, что пишущий больше уже не способен соотноситься со временем через постоянство обыденных занятий, через общность труда, ремесла, через простоту задушевного слова и в силу бездумности. Пишущий более не является действительно историчным, но он также не хочет и терять время, а так как теперь он умеет только писать, он пишет на потребу собственной повседневной истории и в соответствии со своими каждодневными занятиями. Случается, что те писатели, что ведут дневник, слывут самыми литературными из всех – но, быть может, как раз потому, что так они избегают необычности литературы, коль скоро последняя и в самом деле является зачаровывающим царством безвременья.

### *Зачарованность безвременьем*

Писать значит предаваться зачарованности безвременья. Несомненно, здесь мы приближаемся к сути одиночества. Безвременье – не какой-то исключительно негативный образ. Это просто время, когда ничего не начинается, когда ни почин, ни первый шаг невозможны, когда до утверждения уже имеется возврат утверждения. Это не некий строй, только лишь отрицающий, это, напротив, скорее просто время без отрицания, без решимости, когда «вот тут» также означает и «нигде», когда каждая вещь укрывается в собственном образе, когда то «Я», каковым являемся мы, видится как проваливающееся в усредненность безликого «Оно». Время безвременья – это время без настоящего, без присутствия. Однако такая «безнастоящность» не отсылает к некоему прошлому. Ведь бывшее обладало действенной силой, достоинством дня тогдашнего, и о действенной силе той еще свидетельствует воспоминание, то самое, что избавляет меня от того, что в противном случае все время напоминало бы мне о себе; освобождает, давая мне способность свободно вызывать его в памяти, распоряжаться им согласно моему теперешнему усмотрению. Воспоминание – это свобода от прошлого. Но то, у чего нет настоящего, не признает также и настоящее какого-либо воспо-

минания. Воспоминание говорит о событии: то-то и то-то однажды было, а впредь никогда не будет. Но неисправимое естество того, у чего нет настоящего, того, что не существует здесь даже как давно прошедшее, говорит: то-то и то-то никогда не имело места, никогда не было в первый раз, но тем не менее, все время возобновляется, снова и снова, до бесконечности. Бесконечность и безначальность. Безбудущность.

Время безвременья не диалектично. В нем предстает как раз то, что является ничто, бытие, находящееся в глубине небытия, которое есть, когда нет ничего, но которого уже больше нет, когда что-либо есть; как будто бы разные сущие имеют место лишь посредством утраты бытия, когда бытия нет. Однако такое оборачивание, которое в безвременье нас постоянно возвращает к присутствию отсутствия и все-таки к этому присутствию как к отсутствию, к отсутствию как к отсутствию, к отсутствию как к утверждению самого себя, утверждению, в котором ничто не утверждается, ничто не перестает утверждаться в наваждении неопределенного, не является диалектическим развитием. Противоречия в нем не исключают друг друга и не примиряются, ибо лишь время, через которое отрицание становится нашей способностью, может быть «единством противоположностей». В безвременье же то, что ново, ничего не обновляет, настоящее – во все не настаивает на своей действительности, представленное – ничего не представляет, но само представляется, отныне и во веки веков принадлежит возвращению. Оно не есть, но возвращается, приходит как уже и всегда бывшее, так, что я его не знаю, но узнаю, и такое узнавание разрушает во мне всякую способность познавать, право схватывать, превращает неуловимое в неотступное, в недоступное, перестать добиваться которого я не в силах, в то, что я не могу брать, но могу только подхватывать – чтоб не выпустить уже никогда.

Это время – не идеальная неподвижность, которую перевозят под именем вечности. В той сфере, к которой мы пытаемся приблизиться, «вот тут» низринулось в «нигде», но нигде, тем не менее, тут, а время мертвое является действительным временем, в котором смерть пребывает, грядет, грядет непрестанно, словно наступая, она опустошает время, через которое она только и может прибыть. Мертвое настоящее – это невозможность овеществить некое присутствие, присутствующая невозможность, которая существует тут, как то, что удваивает всякое настоящее, тень настоящего, какову последнее несет и таит в себе.

Когда я один, я не один, а возвращаюсь в этом настоящем к себе под видом Кого-то. Там, где я один, Кто-то есть. Так что быть одному означает принадлежать к тому мертвому времени, которое не есть время ни мое, ни твое, ни время всеобщее, но время Кого-то. И этот кто-то – тот, кто еще присутствует, когда никого нет. Там, где я один, меня нет, там нет никого, есть только безличное: внешнее, как то, что предотвращает, упреждает, рассеивает всякую возможность личного отношения. Кто-то – это безликое «Оно», «Нечто», во что входят, частью чего являются, но что же является его частью? Ею никогда не бывают такой-то или такой-то, ты или я. Никто не может быть частью «Нечто». «Нечто» относится к области, которую нельзя извлечь на свет, но не потому, что она будто бы скрывает какую-то тайну, чурающуюся всякого обнажения, и даже не потому, что она будто бы непроглядно темна, но потому, что она преобразует все, что может достичь ее, даже сам свет, в безымянное и безличное бытие, в Неистинное, в Недействительное и, тем не менее, всегда там пребывающее. И с этой точки зрения, «Нечто» является тем, что оказывается в самой близи тогда, когда умирают.<sup>2</sup>

Там где я один, время дня – только трата проживания, близость к внешнему, у которого нет ни места, ни покоя. Приход сюда оборачивается тем, что приходящий становится рассеянием, расщелиной, для которой наружное является теснящим внедрением, обнажением, хладом того, в чем мы пребываем при открытости, где пространство становится головокружительным простиранием. Именно тогда правит зачарованность.

### Образ

Отчего зачарованность возникает? Видение предполагает расстояние, разделяющее разрешение, способность не находиться в соприкосновении и при соприкосании избегать смешения. Видение, однако же, означает, что разделение это становится встречей. Но что происходит, когда кажется, что-то, что мы видим, хотя бы и на расстоянии, затрагивает нас захватывающим прикосновением; когда способ видеть является своего рода касанием, когда видение – это *соприкосновение* на расстоянии? Ког-

<sup>2</sup> Ведь когда я один, тут нахожусь не я, и не ты находишься вдали от меня, и не другие, и не весь мир. Здесь открывается размышление, вопрошающее о «сущностном одиночестве и одиночестве в мире». Смотрите на эту тему и под тем же заглавием несколько страниц в приложениях.



да то, что видится, навязывает себя взгляду, как будто взгляд уже захвачен, затронут, введен в соприкосновение с видимостью? Но это не деятельное соприкосновение, не такое, в котором еще есть почин и действие настоящего касания, но такое, при котором взгляд вовлекается, поглощается в некоем недвижном движении и безглубинной глубине. Данное нам через соприкосновение на расстоянии есть образ, а зачарованность – это страсть к образу.

То, что нас зачаровывает, отнимает у нас способность надеяться что-либо смыслом, оставляет свою «чувственную» природу, покидает мир, изымает себя из посюсторонности мира и манит нас за собою, уже не открывает себя нам и между тем, утверждает себя в пребывании чуждом и времени настоящего, и присутствию в пространстве. И расщепление из возможности видеть, каковой оно было только что, застывает в самом лоне взгляда, становясь невозможностью. Итак, в том, что делает возможным сам взгляд, последний обнаруживает силу, которая обезличивает его, которая не прерывает его и ему не препятствует, но зато мешает когда-нибудь завершиться, отрывает его от всякого начала, превращая в ничейный блуждающий отблеск, который не светит, но и не затухает – в круговращение взгляда, замкнутого в себе. Здесь перед нами непосредственное выражение того превращения, каковое есть суть одиночества. Зачарованность – это взгляд одиночества, взгляд непрекращающегося и незавершаемого, в котором слепота еще является видением, и притом видением, каковое теперь есть не возможность видеть, но невозможность не видеть, невозможность, которая кажет себя, все длится и длится в видении, нескончаемом – мертвый взгляд, превратившийся в призрак вечного видения.

О всяком, кто очарован, можно сказать, что он не воспринимает никакого действительного предмета, никакого вещного облика, ибо то, что он видит, принадлежит не миру действительности, но неопределенной среде зачарованности. К безусловной, если можно так выразиться, среде. Из нее не исключается дистанция, но она становится безмерной, будучи бесконечной глубиной, существующей позади образа, глубиной безжизненной, неодолимой, присутствующей безусловно, хотя и не данной, куда проваливаются все предметы, покуда они, отдаляясь от собственного смысла, стремительно исчезают в собственном образе. Это среда зачарованности, где то, что видят, захватывает видение и делает его незавершаемым, где взгляд застывает в просвете, где свет становится безусловным сиянием глаза, который не виден

нам, но который, однако же, видим мы непрестанно, ибо это наш собственный взгляд в зеркале; это среда по преимуществу: влекущая, зачаровывающая – свет, который еще и бездна, путающий и манящий свет, куда мы проваливаемся.

То, что наше детство нас зачаровывает, происходит оттого, что детство есть пора зачарованности, оно само зачаровано, и золотая эпоха эта как будто купается в свете изумительном, оттого что не проявленном, но в том-то и дело, что последний чужд проявлению, ему нечего выявлять – чистое отражение, лучик, что является лишь светозарностью какого-то образа. Быть может, могущество материнского облика обретает свой ореол из самой силы зачарованности, и вполне можно было бы говорить о том, что если мать и вызывает подобное зачарованное влечение, то лишь потому, что, появляясь тогда, когда ребенок живет, обволакиваемый ее замороженным взглядом, она сосредоточивает в себе все возможности очарования. Именно потому, что очарован ребенок, зачаровывающей становится мать, и поэтому же все впечатления младенческого возраста несут в себе нечто незыблемое, след зачарованности.

То, что всякий зачарованный видит, он, собственно говоря, не видит, ибо это трогает его в непосредственной близости, захватывает его и овладевает им, хотя и оставляет его, безусловно, на расстоянии. В своей основе зачарованность связана с безучастным, безличным присутствием неопределенного Нечто, Кого-то, необъятного и безликого. Она сама есть безличное и безучастное отношение, связь, какую удерживает взгляд с непроглядной глубиной без очертаний, отсутствие, которое видят лишь потому, что оно ослепляет.

### *Писать...*

Писать – означает вступать в утверждение одиночества, где грозит зачарованность. Это значит отдаваться непредсказуемости безвременья, где правит вечное возобновление. Переходить от «Я» к «Оно» так, чтобы постигающее меня не постигало никого, было безымянным как раз из-за того, что то, что затрагивает меня, повторяется в бесконечном распылении. Писать – это настаивать язык на эту зачарованность и через нее, в ней пребывать в соприкосновении с безусловной средой, там, где вещь вновь становится образом, где образ из намека на некий облик становится намеком на то, что обличья не имеет, и из очертанья, начертанного на отсутствии, превращается в безвидное присут-

ствие этого отсутствия, смутную и пустую открытость тому, что есть, когда мира больше нет, когда мира еще нет.

Отчего это так? Отчего писательство имеет нечто общее с этим сущностным одиночеством, одиночеством, суть которого в том, что в нем проявляется утаивание?<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Мы не стремимся здесь прямо отвечать на этот вопрос. Мы спросим только: если, подобно тому, как статуя восславляет мрамор, всякое искусство желает увлечь к свету стихийную глубину, которую мир, для того чтобы утвердиться, отрицает и отталкивает, то это не оттого ли, что по отношению к обыденному языку язык в стихотворении, в литературе, оказывается тем, чем по отношению к вещи выступает образ? Мы охотно допускаем, что поэзия – это некий язык, который более остальных воздаст должное образам. Вероятно, что именно здесь намек на превращение гораздо более существенное, ведь стихи являются стихами не потому, что они будто бы включают в себя определенное количество образных выражений, метафор, сравнений. Напротив, у стихов есть такая особенность, что в них ничто образом не является. Стало быть, выразить то, к чему мы стремимся, нужно как-то иначе: не становится ли в литературе сам язык всецело образом, не языком, который бы содержал различные образы или перелагал бы в образные выражения действительность, но языком, который являлся бы своим собственным образом, образом языка (а не образным языком) или, более того, языком воображаемым, таким, на котором никто не говорит, то есть тем, который сказывается, исходя из собственного отсутствия, подобно тому, как образ появляется при отсутствии вещи; языком, который обращается к тени событий, а не к их действительности, и из-за чего слова, их выражающие, являются не знаками, но образами, образами слов и словами, в коих вещи превращаются в образы?

Что же мы пытаемся этим утверждать? Не стоим ли мы на пути, по которому нам нужно будет возвратиться к мнению, по счастью уже отброшенным, подобным представлению, согласно которому в искусстве некогда видели подражание, слепок действительного? И, в стихах язык превращается в собственный образ, не означает ли это, что поэтическое слово всегда вторично, второстепенно? Ведь в соответствии с расхожим рассуждением, образ идет за предметом: то есть он – его следствие, сначала мы видим, а потом уж воображаем. После предмета приходит образ. «После» вроде бы указывает на подчинительное отношение. Мы говорим действительно, потом мы говорим воображаемо, или воображаем себя говорящими. Не является ли поэтическое слово отпечатком, бледной тенью, перестановкой в пространстве одного лишь разговорного языка, где смягчаются требования действительности? Но, быть может, расхожий анализ ошибается. Может быть, прежде чем двинуться дальше, стоит задаться вопросом: что же такое образ? (См. в приложениях страницы озаглавленные «Две версии воображаемого».)

## Глава 2

### *Выход в пространство литературы*



Кажется, будто стихи (литература) связаны с таким словом, которое не может прерваться, ибо слово это не говорит, оно есть. Но сами стихи никоим образом не есть это слово, она есть начинание, а слово никогда не начинается, хотя все время говорит сызнова, все время вторит началу. Между тем, поэт – это тот, кто слово такое услышал, кто обрел с ним согласие, посредник, который, возвещая его, вводит его в безмолвие. В этом слове стихи близки к началу, ибо все изначальное непроницаемо для чистой немощности возобновления, бесплодного многословия, излишества того, что ничего не может, того, что никогда не есть творение, что разрушает творение и восстанавливает в нем бесконечную праздность. Быть может, оно является истоком, но истоком таким, который в некотором роде должен быть исчерпанным, чтобы превратиться в источник. Никогда поэт, пишущий, «творец» не смог бы из сущностной праздности выдавить сочинение, никогда ему одному из того, что существует в истоке, не родить чистое слово начала. Вот почему сочинение является творением только тогда, когда оно становится открытой близостью того, кто его пишет, и того, кто его читает; пространством, насильственно развернутым благодаря взаимному опровержению способности сказывать и способности внимать. И пишущий это также тот, кто «внял» незавершимому и непрекращающемуся, кто услышал его как слово, вошел в его согласие, справился с его требовательностью, утратил в нем самого себя, и все-таки, прервал его, и в этом перебое сделал его улавливаемым, изрек его, накрепко привязав его к этой границе, и укротил, придав меру.

## Опыт Малларме

Здесь необходимо обратиться к тем, сегодня достаточно известным, намекам, что позволяют прояснить, какому же превращению подвергся Малларме, как только он принял близко к сердцу то, что он занялся писательством. Эти намеки никоим образом не носят черты житейских историй. Когда он утверждает: «Я ощутил некие чрезвычайно тревожные симптомы, вызванные одним лишь действием письма» – важны как раз эти последние слова, в них проясняется обстоятельство самое существенное, улавливается кое-что необычайное, то, что имеет в качестве сферы и переворачивания содержания «только действие письма». Письмо предстает как обстоятельство необычайное, предполагающее коренное переворачивание. Малларме кратко намекает на это переворачивание, когда говорит: «К несчастью, уйдя в стих на такую глубину, я обнаружил две пропасти, которые ввергли меня в отчаяние. Одна из них – Небытие...» (отсутствие Бога, другая же – его собственная смерть). Здесь пока еще все богатство смысла черпается из того мелкотравчатого выражения, что как будто бы самым пошлым образом отсылает нас к простому ремесленному труду. Ибо «уйдя в стих», поэт входит в то время невзгод, каким является время отсутствия богов. Поразительное слово. Ведь тот, кто уходит в стих, избавляется от бытия как определенности, встречается с отсутствием богов, живет вблизи этого отсутствия, становится за него ответственным, принимает на себя его опасные стороны и сносит его милости. Уходящий в стих должен отказать от всякого кумира, порвать со всеми, не должен иметь ни истины в качестве горизонта, ни грядущего для прибежища, ибо ни в коей мере нет у него права на надежду – наоборот, ему необходимо отчаяться. Тот, кто уходит в стих, умирает, сталкивается со своею смертью как с бездной.

*Слово сырое, слово сущностное*

Если бы Малларме стремился отобразить язык таким, каким его ему открыло «только действие письма», он бы распознал «два разных состояния слова, тут сырое и непосредственное, там же – сущностное». Различение такое само по себе достаточно грубо, но тем не менее, его нелегко уловить, ибо тому, что Малларме различает столь безусловно, он приписывает одно и то же содержание, натываясь, чтобы определить его, на одно и то же слово – на слово «безмолвие». Чистое безмолвие, сырое слово, ибо «...для того, чтобы обменяться человеческим словом, каждому, может быть, было бы достаточно молча взять или положить в руку другого монетку...» Стало быть, безмолвное из-за того, что никакое, – чистая бессловесность, чистая мена, где ничто не обменивается, где нет ничего действительного, кроме обменивающего движения, которое ничем не является. Но так же дело обстоит и со словом, на которое направлены стремления поэта, с тем языком, вся сила коего заключается в том, что его нет, вся слава – в том, чтобы напоминать собственным отсутствием об отсутствии всего, ибо язык недействительного, вымышленного, отдающий нас во власть вымысла, идет из безмолвия и в безмолвие обращается.

Сырое слово «касается действительности вещей». «Рассказ, объяснение, даже описание» дают нам вещи в их присутствии, их «представляют». Слово сущностное их удаляет, заставляет их исчезнуть; оно всегда намекает, наводит на мысль, напоминает. Однако что же это означает: делать отсутствующим «естественный факт», улавливать его через это отсутствие, «перелгать в свое колышашее почти что исчезновение»? Главным образом – говорить, но еще и мыслить. Мысль – это чистое слово. И в ней надо распознать высший язык, язык, уловить отсутствие коего нам позволяет лишь необычайное разнообразие языков: «Если мыслить – значит писать без вспомогательных средств, без нашептывания бессмертного, но пока еще молчащего слова – то разнообразие земных наречий никому не мешает изрекать слова, которые в противном случае только одним-единственным ударом материально высекались бы как истина». Вот и идеал Кратила, и определение автоматического письма. Так и хочется сказать, что язык мысли есть язык по преимуществу поэтический и что смысл, чистое умозрение, идея должны стать заботой поэта, если это единственное, что избавляет нас от бремени вещей, от аморфной природной полноты. «Поэзии ближайшее – идея».



Однако сырое слово ни в коей мере не грубо. То, что оно представляет, не является настоящим. Малларме никоим образом не желает «переносить на хрупкий бумажный лист... саму глубину и плотность деревьев рощи». Ибо ничто так не чуждо дереву, как слово «дерево», хотя так употребляет его язык обыденный. Ибо это слово, которое ничего не называет, ничто не представляет и ни в чем не сохраняется; слово, которое даже словом-то не является и все целиком чудным образом исчезает сразу же при его употреблении. Что более достойно сущностного и ближе к безмолвию? Ведь оно истинно, оно «служит». По видимости, как раз вся разница в этом: оно является употребительным, обиходным, пригодным, посредством него мы обретаемся в мире, мы вбрасываемся в жизнь мира, туда, где оглашают себя цели и навязывает себя забота об их завершении. Разумеется, это чистое ничто, само небытие, но тем не менее, действующее; то, что движется, работает, созидает – чистое безмолвие негативного, которое завершается шумной лихорадкою дел.

Слово сущностное противоположно этому. Оно величаво само по себе, оно довлеет, но ничего не навязывает. Также чрезвычайно далекое от всякого мышления, от такого мышления, что все время вытесняет темноту стихий, ведь стих «заманивает не меньше, чем освобождает», «оживляет все рассеянные, неведомые и текучие залежи», ибо слова в нем снова превращаются в «стихии» и слово «ночь», несмотря на свое сияние, делается близостью ночи.<sup>4</sup>

В слове сыром или непосредственном язык умолкает как язык, но в нем говорят сущие, и в связи с тем, что его предназначением является *употребление*, поскольку он служит прежде всего тому, чтобы поставить нас в отношение к предметам, поскольку он есть орудие в мире орудий, где то, что сказывает – это полезность, ценность, сущие в нем сказывают себя как ценности,

---

<sup>4</sup> Но после сожаления о том, что слова не являются «истиной материально», что «день» по своему тембру является сумрачным, а «ночь» – сияющей, Малларме обнаруживает в этом изъяне языков то, что оправдывает поэзию, ибо стих служит их «высшим дополнением», «он философски искупает изъян языков». И каков же этот изъян? Языки не обладают действительностью, которую они выражают, так как, будучи чуждыми вещной действительности, в темной глубине естества принадлежат той вымышленной действительности, каковой является мир человеческий, оторванный от бытия и орудийный для сущих.

принимают устойчивую видимость существующих по одному предметом, и приписывают себе несомненность неизменного.

Слово сырое не является ни сырым, ни непосредственным. Однако оно задает призрачность бытия. Оно необычайно рефлексивно, обременено историей. Но чаще всего, и словно из-за того, что мы не способны в ходе обыденной жизни осознавать себя гласом времени, стражами становления, слово кажется местом непосредственно данного откровения, кажется знаком того, что истина непосредственна, всегда одна и та же и всегда у нас под рукой. Быть может, и в самом деле, слово непосредственное – это связь с непосредственным миром, с тем, что нам непосредственно близко и соседствует с нами; но то непосредственное, что слово обычное нам сообщает, есть лишь сокрытое дальнее; безусловно чужое, которое выдает себя за привычное, оказывается необычным, каковое мы принимаем за обычное благодаря покрову, каким является язык, а также благодаря привыканию к призрачности слов. Слово само в себе обладает утаивающим его свойством, и из-за этой способности скрываться в нем есть могущество, через которое опосредование (следовательно, то, что, разрушает непосредственное), кажется, наделяется свежестью, спонтанностью, невинностью начала. И кроме того, оно обладает этой способностью, передавая нам призрачность непосредственного, тогда как сообщает нам лишь привычное, уверяет нас, что непосредственное нам знакомо, и в итоге суть последнего является нам не как наиужаснейшее, как то, что должно было бы нас потрясти, – заблуждение сущностного одиночества, но как утешительное благоденствие естественной гармонии или привычность родных краев.

В мирском языке язык умолкает как бытие языка и как язык бытия – безмолвие, благодаря которому говорят сущие, в коем и они обретают забвение и упокоение. Когда Малларме говорит о языке сущностном, то сначала противопоставляет его лишь языку обыденному, который дает нам мерность, уверенность в непосредственном, каковое, однако, представляет собою всего лишь обычное; и тогда-то он относит на счет литературы слово мысли, то безмолвное движение, которое утверждает в человеке свое решение не быть, отделиться от бытия и, придавая действительность этому отделению, создавать мир – безмолвие, что является словом и делом собственно означивания. Но подобное слово мысли все-таки остается и словом «ходовым», ибо всегда отсылает нас к миру, показывает нам мир то как бесконечность некоей задачи и не-

предвиденный плод работы, то как некое упроченное положение, где нам вольно мнить о себе, что мы в безопасности.

Но в таком случае слово поэтическое противопоставляется теперь не только обыденному языку, но и языку мысли. Ведь в этом слове нас более не отсылают к миру, ни к миру как к пристанищу, ни к миру как к целям. Ибо в нем мир отступает, и намерений больше нет, в нем мир умолкает, и сущие с их хлопотами, намерениями и делами в конце концов, уже не являются тем, что сказывает. Как раз то, что сущие молчат, и выражается в поэтическом слове. Но как происходит такое? Сущие безмолвствуют, и тогда-то бытие вновь стремится стать словом, а слово хочет быть. Поэтическое слово более не является словом личности, ибо в нем никто не говорит, а говорящее не является кем-то, но, кажется, что говорится одно лишь слово. И тогда язык обретает всю свою значимость, становится сущностным, язык сказывает как сущностное, и именно потому о слове, вверенном поэту, можно говорить как о слове сущностном. Это прежде всего означает, что слова, обретая зачин, должны служить не тому, чтобы что-либо означать, предоставлять кому-либо слово, но являются целью в себе. Отныне уже не Малларме говорит, но сказывает язык, язык как творение и творение этого языка.

При таком взгляде нам вновь открывается поэзия как могущественная вселенная слов, чьи связи, соположение и возможности утверждают себя через звук, образ, ритмическое движение в однородном и в державно-самозаконном пространстве. Вот так поэт создает творение чистого языка, и в творении этом язык оказывается возвратом к собственной сути. Он творит языковой объект подобно тому, как художник не воспроизводит красками то, что есть, но достигает предела, где эти краски выдают бытие. Или же, как это искушало Рильке во времена экспрессионизма, а в наши дни, быть может, прельщает Понжа, он хочет сотворить «поэму-вещь», которая была бы нема как сам язык бытия, сделать из поэмы то, что само по себе будет и видом, и бытием, и существом: творение.

Однако это мощное языковое сооружение, эту систему, рассчитанную на то, чтобы исключить из языка случайность, систему, что поддерживается только сама собою и покоится в самой себе, мы нарекаем творением и прозываем бытием, но тем не менее, при таком взгляде она не является ни тем, ни другим. Это не творение потому, что она создается, составляется и рассчиты-

вается, но в этом смысле она подобна всякому сочинению, подобна любому предмету, созданному знанием ремесла и сноровистым приложением умения. Не является она и художественным произведением, сочинением, исток которого – искусство, через этот исток художество из безвременья, в котором ничто не свершается, возносится до исключительного, громоподобного утверждения этого начинания. И еще в таком случае поэма, понимаемая как самостоятельный, самодостаточный объект, как предмет языка, творимого лишь самим собою, как монада из слов, где не отражается ничто, кроме естества слов, может быть и действительностью, отдельным сущим особого достоинства и исключительной важности, но также и просто *одним* сущим, и по этой причине никоим образом не более близким к бытию, к тому, что ускользает от всякого определения и от всякого вида существования.

### *Собственный опыт Малларме*

Кажется, что собственный опыт Малларме начинается в то мгновение, когда он переходит от рассмотрения творения созданного, сочинения, которое всегда является такой-то отдельной поэмой, такой-то картиной, к рассмотрению заботы, из-за которой сочинение становится поиском своего начала и стремится отождествиться со своим началом, «страшным видением чистого творения». Тут его глубина, тут та забота, которая окутывает для него «только действие письма». Что такое творение? И что в творении – язык? Когда Малларме задается вопросом «существует ли что-то такое, как Словесность?» – то вопрос этот – сама литература, он – литература в то время, когда последняя превратилась в заботу о собственной сути. И от этого вопроса нельзя отмахнуться. Что происходит из-за того, что у нас есть литература? Что происходит с бытием, если говорят, что «существует что-то такое, как Словесность»?

Относительно природы литературного творчества у Малларме сложилось чувство, необычайно глубоко его терзавшее. Произведение искусства сводится к бытию. Именно в этом его задача, быть, вызывать присутствие «самого этого словечка: *есть*»... «все таинство в этом».<sup>5</sup> Но в то же время нельзя сказать,

---

<sup>5</sup> Письмо к Вьеле-Гриффену от 8 августа 1891 года: «...нет тут ничего, что бы я менее ясно не говорил бы самому себе в рассеянном шепоте».

что творение принадлежит бытию, что оно существует. Напротив, следует как раз сказать о том, что оно никогда не существует наподобие вещи или какого-либо сущего вообще. И в ответ на наш вопрос надо сказать, что литература не существует, или же что хотя она и имеет место, то только как нечто, «не имеющее места в качестве какого-либо существующего предмета». Конечно же, в ней присутствует язык, он в ней «выставлен напоказ», в ней он утверждает себя с большим правом, нежели в каком-либо ином виде человеческой деятельности, но в ней он осуществляется всецело, что означает также, что обладает он лишь действительностью целого: он есть все – и ничто иное, всегда готовый к низведению из всего в ничто. Этот переход бытиен и принадлежит самому бытию языка, ибо внутри слов действует именно ничто. Ведь, как нам известно, слова обладают способностью заставлять вещи исчезать, и показывать их в качестве исчезнувших – явление, представляющее собой лишь явление исчезновения, присутствие, которое, в свою очередь, возвращается к отсутствию через то действие размывания и износа, что есть сама душа и жизнь слов, что высекает из них свет, благодаря тому, что они гаснут, – сияние посредством темноты. Но обладая способностью «возводить» вещи в лоно их небытия, слова – повелители этого отсутствия, обладают также способностью исчезать в нем, становиться дивным образом отсутствующими в лоне целого, каковое они осуществляют, каковое они провозглашают, в нем упрямаясь, и которое они вечно исполняют, бесконечно в нем разрушаясь, – действие саморазрушительное, во всем напоминающее столь странное событие самоубийства, которое как раз и наделяет всей своей правдой высшее мгновение *Igitur*.<sup>6</sup>

---

те своего одиночества; но тут вы оказались прорицателем, это, конечно же, связано с самим этим словечком: *есть*, записи, что вот тут у меня под рукой, и то, что царит в самом дальнем закоулке моего разума. Все таинство в этом: устанавливать эти тайные тождества через некое одно к одному, что подтачивает и изнашивает предметы во имя главной чистоты».

<sup>6</sup> Мы отсылаем к другой части этой книги («Художественное произведение и пространство смерти»), собственно к рассмотрению опыта *Igitur*, опыта, который может изучаться только если мы окажемся в самом средоточии литературного пространства. В своем необычайно важном эссе «Внутренняя дистанция» Жорж Пуле показывает, что «*Igitur*» является «совершенным примером философского самоубий-

*Срединная точка*

Такова срединная точка, к которой Малларме постоянно возвращается как к близости неисповедимого, на что нас обрекает литературный опыт. Эта точка есть точка, в которой свершение языка совпадает с его исчезновением, где все сказывается (как сам он говорит «ничто не останется неизреченным»), все есть слово, но где само слово теперь лишь явление исчезнувшего, воображаемое, непрекращающееся и незавершимое.

Эта точка есть сама двойственность.

С одной стороны, в творении она есть то, что творение осуществляет; то, в чем оно утверждается; то, где необходимо, чтобы оно «допустило световую явленность, иначе же не существовало». В этом смысле срединная точка есть присутствие творения, и только творение делает ее присутствующей. Но в то же время она – «Полуночное присутствие», посюстороннее, то, исходя из

---

ства». Под этим он подразумевает, что поэма для Малларме зависит от глубинного отношения со смертью, является возможной, только если возможна смерть, если через самопожертвование и напряжение, которым подвергает себя поэт, она становится в нем способностью, возможностью, если она является действием, действием по преимуществу. «Смерть – это единственно возможное действие. Зажатые, как мы есть, между истинным материальным миром, чьи случайные сочетания производятся в нас без нашего участия, и обманчивым идеальным миром, чья ложь нас парализует и завораживает, мы имеем лишь одно средство – более не быть вверенными ни небытию, ни жребию. Это единственное в своем роде средство, это уникальное действие – смерть. Смерть добровольная. Через нее мы упраздняемся, но через нее мы и учреждаемся... Именно такой акт добровольной смерти совершил Малларме. Он совершил его в «Igitur».

Следует, однако, продолжить замечания Жоржа Пуле: «Igitur» является незаконченным повествованием, что свидетельствует о достоверности, на уровне которой поэт не смог удержаться. Ибо нет уверенности, что смерть является действием, ведь вполне может быть, что самоубийство невозможно. Могу я предать себя смерти? Обладаю ли я способностью умереть? «Бросок костей никогда не упразднит случая» – как будто ответ, где сохраняется этот вопрос. И «ответ» нам позволяет предчувствовать, что движение, которое в творении является приближением к смерти, переживанием и навыком смерти, является не развитием возможности (пусть даже возможности небытия), но приближением к той точке, где творение противостоит невозможности.

чего никогда ничто не начинается, пустая глубина праздности в бытии, та безысходная и безусловная сфера, в которой посредством художника творение становится заботой, бесконечным поиском своего истока.

Да, середина – средоточие двойственности. Ведь правда, что лишь творение, коль уж мы приходим к этой точке через движение и мощь творения, – лишь исполнение творения делает ее возможной. Присмотримся снова к поэме: что еще более действительно, более очевидно, ведь даже сам язык ее есть «светозарная явленность». Тем не менее, явленность эта ничего не показывает, ни на чем не зиждется, не схватывается в движении. Тут нет ни мгновений, ни мер. Там, где мы полагаем, будто у нас есть слова, сквозь нас проходит «полоска мнимых огней», что-то стремительное, пылко мерцающее; и взаимность, благодаря которой то, чего нет, освещается при таком прохождении, отражается в этой чистой мимолетности отражений, в которой не отражается ничто. Тогда «все становится неопределенностью, раздробленным взаиморасположением через чередование и взаимопротивостояние». И пока дрожь недействительного, ставшего языком, мерцает, чтобы тотчас угаснуть, утверждается странное присутствие вещей действительных, ставших чистым отсутствием, чистым вымыслом, местом славы, где блистают «уединенные и вольные празднества». Хочется сказать, что стихотворение подобна маятнику, который отмеряет временем ритм упразднения времени в «Igitur», чудесно качается от своего присутствия как языка к отсутствию вещей мира, но само это присутствие, является, в свою очередь, колеблющимся постоянством, колебанием между последовательной недействительностью выражений, которые ничего не выражают окончательно, и полным осуществлением этого движения – язык, ставший целостностью языка, где свершается как целое способность отсылать и возвращаться в ничто, которая утверждается в каждом слове и уничтожается во всех, «целостный ритм», «с которым воцаряется безмолвие».

В стихотворении язык не действителен никогда, ни в одно из мгновений, через которые он проходит, ибо в стихотворении язык утверждает себя как целое, и сущность его – обладать действительностью лишь в этом целом. Но в этом целом, где он является собственным естеством, где он бытиен, он также в высшей степени недействителен, он является всецелым осуществлением этой недействительности, безусловным вымыслом, сказываю-

щим бытие, когда «истрепав», «подточив» все наличествующие вещи, отстранив все возможные сущие, он сталкивается с этим несводимым, неустранимым остатком. Что остается? «Само это словечко: *есть*». Словечко, которое несет на себе все слова, которое поддерживает их, утаивая себя за ними, которое, будучи скрытым, является их присутствием, их хранилищем, но когда они иссякают, предстает («мгновение, когда они сияют в нем и умирают в мимолетном цветке на какой-то, как бы эфирной, прозрачности»), «молниеносным мигом», «раскатом грома».

Этот молниеносный миг брызжет из творения, как выплеск самого творения, как его целостное присутствие, его «одновременное видение». Этот миг есть в то же время миг, когда творение для того, чтобы наделить бытием и существованием ту «приманку», что «существует литература», провозглашает исключение всего, но тем самым исключается само, так что то мгновение, когда силой поэмы «растворяется всякая действительность», является также мигом, когда поэма растворяется и, мгновенно созданная, мгновенно распадается. Что, разумеется, чрезвычайно двусмысленно. Но двусмысленность касается самого существенного. Ибо тот миг, что подобен творению творения, который за пределами всякого значения, всякого исторического и эстетического утверждения выражает то, что творение есть, – этот миг таков, лишь если сочинение в нем вовлекается в противостояние тому, что всегда загодя обращает творение в развалины и постоянно восстанавливает в нем бесполезную избыточность праздности.

### *Глубина праздности*

Вот в чем самый потаенный миг опыта. То, что творение будет единственным светом того, что угасает, и через который угасает все, то, что оно предстает лишь там, где крайность утверждения подтверждается крайностью отрицания – подобную требовательность мы еще поймем, хотя она противоположна нашей потребности в покое, в простоте и сне; мы поймем ее душой, как близость того решения, которое и есть мы сами и которое дает нам бытие, только когда во всех наших терзаниях и превратностях мы огнем, железом и безмолвным отказом отвергаем постоянство и благосклонность. Да, мы понимаем, что в этом творении является чистым началом, первым и последним мгновением, когда бытие предстает через неисповедимую свободу, которая заставляет нас самовластно исключить его, однако еще не вклю-



чая его в явленность сущих. Но та требовательность, которая превращает творение в то, что провозглашает бытие в единственный миг разрыва, «само это словечко: *есть*», та точка, которую оно заставляет сверкать, получая от нее сжигающий его ряд, — мы должны также схватить, испытать то, что точка эта делает творение невозможным, потому что она есть то, что никогда не позволяет достичь творения, посюстороннего, где с бытием ничего не делается, в чем ничто не свершается; глубина праздности бытия.

Как представляется, творчество не просто подводит нас к тому пределу, где оно осуществляется в гибельном апофеозе, восходит к истоку, выявляя сущее в исключаяющей его свободе, — ведь предел этот недостижим, так как не способен породить произведение.

Может быть, мы слишком упрощаем, когда, восходя к истокам движения, которое является движением нашей деятельной жизни, мы, довольствуясь тем, что развернули его вспять, тем самым, верим, что придерживаемся развития того, что прозываем искусством. Та же простота вынуждает нас, говоря об объекте, усматривать образ, побуждает нас сказать: сначала дан объект, затем — образ, как будто бы образ является только отдалением объекта, отказом от него, его перестановкой. Так же точно нам нравится говорить, что искусство не воспроизводит мирские вещи, не подражает «действительному» и что искусство оказывается там, где художник, отойдя от мира публичного, мало-помалу устранил из него то, что является утилитарным, подражательным, то, что интересует жизнь деятельную. Тогда искусство кажется молчанием мира, молчанием или подавлением того, что является в мире обиходным и насущным, подобно тому, как образ есть отсутствие объекта.

Описанное таким образом, подобное движение согласуется с удобствами общепринятого анализа. Эти удобства позволяют нам полагать, что мы придерживаемся искусства, поскольку обеспечивают нас средством представлять себя исходной точкой художественной работы. Представление, которое, впрочем, не соотносится с психологией творчества. Никогда ни один художник не смог бы вознестись от того навыка, сообразно которому он пользуется каким-либо предметом в мире, к картине, где этот предмет превращается в живопись; никогда ему не было бы достаточно заключить этот навык в скобки и усреднить предмет

для того, чтобы вступить в свободу картины. Как раз напротив, потому что посредством коренного превращения он уже принадлежит непреложности творения, – глядя на какой-нибудь предмет, он ни в коей мере не довольствуется тем, чтобы *видеть* его таким, каким последний мог бы быть, если бы им не пользовались, но делает из предмета точку, через которую проходит требовательность творения, и следовательно, мигом, когда возможное приглушается, представления о ценности, полезности стираются, а мир «размывается». Как раз потому, что он принадлежит уже какому-то другому времени, времени иного, и потому, что он вышел из-под действия времени, чтобы обречь себя на испытание сущностным одиночеством, тем, где грозит зачарованность, как раз потому, что он приблизился к этой «точке», отвечая на непреложность творения, в этой изначальной принадлежности он, кажется, как-то совсем иначе смотрит на предметы мира обиходного, устраняет в них полезность, очищает их, путем последовательной отделки возносит их до той мгновенной уравновешенности, где они превращаются в картину. Другими словами, мы никогда не восходим от «мира» к искусству, даже посредством того движения отказа и отвержения, каковое мы только что описали, но всегда идем от искусства к тому, что вроде бы является усредненными явлениями мира – и что на самом деле оказывается таковым только при том прирученном взгляде, каким, вообще, является наш собственный взгляд, взгляд никчемного зрителя, прикованного к миру целей и способного самое большее на то, чтобы идти от мира к картине.

Кто не принадлежит творению как истоку, кто не принадлежит тому, другому времени, в котором творение предстает в заботе о своей сути, никогда не создаст творения. Но тот, кто принадлежит этому другому времени, принадлежит также пустой глубине праздности, где с бытием никогда ничто не делается.

Можно выразиться и по-другому: когда некое слишком известное слово, кажется, признает за поэтом способность «придавать более чистый смысл словам племени человеческого», значит ли это, что поэт есть тот, кто при помощи дара или творческого умения довольствуется переводом языка «сырого или непосредственного» в язык сущностный, возносит молчаливую ничтожность расхожего слова до исполненного безмолвия поэмы, в которой во славе исчезновения в отсутствие всего присутствует все? Этого не может быть. И столь же бессмысленно вообра-

жать, что писать означает то, чтобы с большим мастерством употреблять обиходные слова, пользоваться более богатой памятью или более гармоническим согласованием музыкальных возможностей слов. Но писать никогда не значит улучшать язык ходовой, делать его чище. Письмо начинается только тогда, когда писать – значит приближаться к той точке, где ничто не обнажается, где в глубине сокрытости говорение является еще лишь тенью слова, язык – лишь своим образом, языком воображаемым и языком воображаемого, тем, которым не говорит никто, шепотом прекращающегося и незавершенного, которому нужно навязать *безмолвие*, если мы хотим, в конце концов, быть услышанным.

Когда мы смотрим на скульптуры Джакометти, то имеется некая точка, откуда они уже не подчиняются ни колебаниям видимости, ни движению обзора. Мы видим их безусловно: уже не редуцированными, но изъятыми из редукции, несводимыми – владычицами пространства в самом пространстве благодаря присущей им способности замещать его не прощупываемой, не живой глубиной, глубиной воображаемого. Эта точка, откуда мы видим их несводимыми, помещающая нас самих в бесконечное, есть точка, где «вот тут» совпадает с «нигде». Писать – значит находить эту точку. Никто не пишет, не сделав язык пригодным к тому, чтобы удерживать или создавать связь с этой точкой.

## Глава 3

### *Пространство произведения и потребность в творчестве*



## I Художественное произведение и блуждание слова

Что это за точка?

Для начала нужно собрать воедино те несколько отличий, которые вышеизложенный подход к литературному пространству позволил нам обнаружить. Язык в этом пространстве не властен, у него нет права голоса. Он не в нашем распоряжении, и через него мы ничем не распоряжаемся. Это вовсе не тот язык, на котором я изъясняюсь. На этом языке я не изъясняюсь никогда, никогда не обращаюсь к тебе и тебя не окликаю. Все черты литературного пространства помечены знаком отрицания. Но за этим отрицанием скрывается еще более существенный факт: в этом языке все и всякое отрицание оборачивается утверждением и утверждает. Это оттого, что этот язык говорит, как отсутствие. Он говорит уже там, где еще не говорит: умолкая, он продолжает звучать. Он не молчалив, ибо в нем именно молчание говорит само с собой. Свойство привычной речи в том, что для нее совершенно нормально быть услышанной. Но в этой точке литературного пространства язык не высказывает ничего вразумительного. Откуда и особая рискованность поэтической речи. Поэт это тот, кто понимает невразумительный язык.

Говорение происходит, но не начавшись. Нечто становится высказанным, но не отсылая ни к чему – ни к чему, что в своем молчании гарантировало бы присутствие смысла. Когда говорит безличное, условия его слышимости готовит только тот, кто повергает его в молчание, но при этом услышанным может быть лишь то безличное слово, которое уже *всегда* было высказанным и просто не может ни умолкнуть, ни быть услышанным до конца.

Это блуждающее слово, всегда остающееся внешним для самого себя. Оно и обозначает бесконечно растянутое *внешнее*, которое занимает место внутреннего обычной речи. Это слово по-

добно эху, когда эхо не просто произносит во весь голос то, что было сначала лишь глухим бормотанием, но становится как бы шёпотом безмерности, молчанием, превратившимся в гулкое пространство, внешнее по отношению к самому слову. Только это внешнее пространство пусто, и эхо повторяет как бы загодя, как «пророчество в отсутствии времен».

### *Потребность писать*

Потребность писать связана с близостью к такой точке, когда со словами ничего уже нельзя сделать, откуда и ложное представление, что если удерживать связь с этим моментом и возвращаться при этом в мир возможного, «все» может состояться, «все» может стать высказанным. Эту потребность необходимо подавлять и сдерживать. Иначе, она настолько упрощается, что больше уже не остается ни места, ни пространства для ее осуществления. Писать начинаешь лишь тогда, когда в одно мгновение, в силу уловки или удачного шага или просто увлекшись, – нам удается ускользнуть от этого напора, который дальнейший поток произведения будет без конца пробуждать и смягчать, вмещать и устранять, охватывать и выявлять как неподвластную силу, – порыв столь сложный и опасный, что всякий писатель и художник каждый раз удивляются, что пережили его, избежав катастрофы. И никто из способных предостоять этому риску не сомневается, что многие безмолвно гибнут. Не оттого, что не хватает творческих ресурсов, хотя в любом случае их оказывается недостаточно, а оттого, что под этим напором ускользает мир: время теряет свою способность выносить решение, ничто больше не может по-настоящему начаться.

Произведение это такой замкнутый круг, в котором писатель подвергается опасной потребности писать и в то же время защищаться от письма. Отсюда – для большинства, по крайней мере, – величайшая, невообразимая радость, радость «освобождения», по словам Гете, встречи с одинокой мощью восторга, перед которой мы замираем, не изменяя ей, не избегая ее, но и не отказываясь при этом от собственных умений. Этот прилив свободы, правда, вынуждает писателя замкнуться во внешнем.

Чаще всего, мы говорим о художнике, что в своем труде он находит удобный способ жить, ускользая от серьезности жизни. Он защищается от мира, где трудно совершать действия, утверждаясь при этом в воображаемом мире, где он – полноправный

господин. Такова и действительно одна из опасностей занимающихся искусством: удалиться от трудностей времени и труда во времени, не отказываясь при этом от удобств мира и мнимой легкости труда вне времени. Художник часто производит впечатление слабого человека, опасливо съжившегося в замкнутом пространстве своего творения, где он может беспрепятственно править, отыгрываясь за свои неудачи в обществе. Подозревать в этом можно даже Стендаля, даже Бальзака, не говоря уж о Кафке и Гельдерлине, а Гомер вообще слепец. Но такой вывод отражает лишь одну сторону вопроса. Другая сторона его в том, что художник, подвергаясь риску собственного опыта, чувствует себя не свободным от мира, а лишенным мира, не господином себя, а отсутствующим в самом себе и подчиненным такой потребности, которая, выталкивая его из жизни как таковой, заставляет переживать состояние, когда он ни на что не способен, когда он уже не он. Именно в такой момент Рембо и отправляется в пустыню, убегая от ответственности поэтических решений. Он хоронит свое воображение и славу. Он говорит «прощай» «невозможному», точно также как и Леонардо да Винчи и приблизительно в тех же выражениях. Он не возвращается в мир, а просто находит в нем укрытие, и постепенно жизнь его, обреченная на бесплодность золота, простирает над ним покров забвения. Если это правда, что, согласно некоторым сомнительным свидетельствам, он уже не страдал в свои последние годы, когда ему напоминали о творчестве или твердили по его поводу «абсурд, смешно, отвратительно», жестокость его отрешения, отказ вспоминать о том кто он есть, показывают до какой степени он по-прежнему испытывает ужас и силу потрясения, с которым так и не смог справиться. Его упрекают в бегстве, в отступничестве, но легко упрекать тем, кто не шел на риск.

В произведении художник находит защиту не только от мира, но и от стремления, увлекающего его *во вне* мира. Произведение мгновенно присваивает это «внешнее», восстанавливая в нем сокровенную закрытость: оно навязывает молчание и сокровенность молчания той внешности, лишенной нутра и покоя, которую представляет собой слово, как опыт начала. Но в то же время, произведение постоянно размыкается тем, что оно пытается в себе замкнуть, и по мере своего вызревания вынуждено либо отказать от своего истока, променяв его на легкий успех, либо все ближе устремляться к нему, отказывая себе в завершенности. Тре-



тий риск в том, что автор желает сохранить контакт с миром, с самим собой, с речью, в которой ему позволительно говорить «Я»: он желает этого потому, что стоит ему потерять себя, как его произведение тоже пропадет, однако если он слишком старательно будет оставаться самим собой, произведение будет *его* произведением, выражая его самого, его дарование, а вовсе не конечное требование творчества, не искусство, как исток.

Всякому писателю, всякому художнику знаком момент, когда он оторгнут и как бы изгнан собственным творением. Произведение удерживает его на расстоянии, смыкая свой круг, внутри которого у автора нет доступа к самому себе, но где, в то же время он замкнут, потому что произведение еще не окончено и не отпускает его. Не то чтобы автору не доставало сил, – это не момент бесплодия или усталости, вернее, сама усталость есть лишь форма такой отверженности. Это момент тяжелого испытания. Взору художника предстает лишь холодная недвижность, от которой он не способен отвести глаз, близость которой для него невыносима, она подобна загону, куску замкнутого пространства, лишенного воздуха и света, где часть его самого и, более того, его одинокая истина задыхается в непостижимой разлученности. Он может лишь блуждать вокруг да около этой разлученности или в лучшем случае прижиматься к поверхности, по ту сторону которой можно различить лишь пустую, неправдоподобную и вечную муку, вплоть до того момента когда благодаря какому-то необъяснимому движению, переключению внимания или от избытка ожидания, он вдруг оказывается внутри круга, смыкается с ним, находит примирение с его неявным законом.

Произведение завершено не тогда, когда оно действительно завершено, но когда тот, кто трудится над ним изнутри, может точно также завершать его и из-вне, более не удерживаемый внутренним пространством произведения, а удерживаемый лишь толикой себя, от которой он уже освободился, благодаря своей работе. Однако такая идеальная развязка никогда не бывает до конца оправданной. Многие вещи трогают нас, именно благодаря тому что несут печать создателя, который слишком поспешно оторвался от них, стремясь скорее завершить свой труд, боясь, что если он не завершит, то уже не сможет выйти на вольный свет. В этих произведениях, слишком великих, гораздо более великих, чем тот, кто вынес их на себе, всегда чувствуется близость верховного момента, той прямо-таки главной точки, оставаясь в

которой художник, очевидно, погиб бы за работой. Мы видим, как великие, мужественные творцы удаляются от этой точки, но очень медленно, почти спокойно, возвращаясь ровным шагом к поверхности, которую четкий и равномерный радиус их пути позволяет округлить впоследствии, приближая к совершенству сферической формы. Но сколько других, непреодолимо влекомых к центру, отрываются резко и негармонично, оставляя позади себя плохо залеченные шрамы, следы многократных побегов, безутешных возвращений, ошибочных блужданий. Наиболее искренние оставляют открытым то, что они сами забросили. Другие скрывают развалины и это сокрытие оказывается единственной правдой их книг.

Самое главное в творении – это творение как исток, то, чего нельзя достичь, но пожалуй единственное, чего стоит достигать.

Эта точка и является верховной потребностью, к удовлетворению которой можно приблизиться лишь работая над произведением, но только приближение к ней и может стать произведением. Даже тот, кого волнует один успех, на деле ищет именно эту точку, в которой никто не может преуспеть. И тот, кто пишет лишь в поисках истины, тоже находится в зоне притяжения этой точки, где истина отсутствует. Некоторые, благодаря то ли особому везению то ли невезению, подвергаются этому напору в наиболее чистом виде, они будто случайно оказываются в близости этого момента, и куда бы они ни направлялись, что бы ни делали, он удерживает их. Это высшая и пустая потребность, во все времена сохраняющая влияние и увлекающая за пределы временного. И те и другие не хотят писать, слава чужда им, бессмертия произведений не устраивает их, любые обязательства им чужды. Жить охваченными счастливой страстью бытия, – вот чего они хотят, – но их желания не принимаются в расчет, и сами они оказываются отторгнутыми, вытолкнутыми в сущностное одиночество, от которого спасаются только если понемногу пишут.

Известна история художника, которого заказчику пришлось запереть на ключ, чтобы он не растратил по-напрасну свой дар, но тот все равно ускользнул через окно. Но каждый художник в самом себе носит «заказчика», запирающего его там, где он не хочет оставаться, – и теперь уже безвыходно, да к тому же не кормит его, а наоборот, морит голодом, унижает и поработщает, без причины надламывает его волю, делает из него слабое и несчастное существо, без всякой опоры, кроме собственных не-

объяснимых мук, и все зачем? во имя вершины творчества? во имя чего-то бездарного? Он и сам не знает и никто не знает.

Действительно, многие творцы кажутся слабее прочих людей, менее приспособленными к жизни и поэтому более склонными удивляться ей. Возможно так оно зачастую и бывает. Но стоит, пожалуй, добавить, что они сильны именно своей слабостью, что для них новая сила рождается в тот самый момент, когда они готовы упасть от избытка слабости. Более того, когда они приступают к работе, проникнутые беззаботностью собственно-го дарования, многие кажутся существами нормальными, любезными, жизнелюбивыми, и только в самом произведении, в пробуждаемом им стремлении, они обретают тот избыток, который соизмерим лишь с величайшей слабостью, с аномалией, с потерей мира и себя. Таков Гойя, таков Нерваль.

Произведение требует от писателя, чтобы он утрачивал всякую «естественность», всякий характер; чтобы перестав соотносить себя с другими и с самим собой за счет решения, выявляющего его как «Я», он становился местом пустоты, в которой заявляет о себе безличное. Это требование без требования, так как оно ничего не требует, не принуждает, в нем нет содержания, оно просто напроосто воздух, которым необходимо дышать, пустота, над которой необходимо удержаться, истощение дня, делающее невидимыми любимые нами лица. Поскольку даже от наиболее смелых людей скрыта вся опасность этого риска, многие думают, что отвечать на его зов для них – все равно что отвечать на зов истины: у них есть что сказать, есть мир, который необходимо высвободить во вне, они берут на себя полномочия, или оправдывают неоправданную жизнь. И верно, что если художник не предавался бы опыту начала, разлучающим его со всем, заставляющим лишаться себя в этой отстраненности, если бы не подчинялся полностью безмерности ошибки и блужданиям вечного начинания, терялось бы слово начало. Но такое оправдание не предъявлено художнику, оно не заложено в опыте, а наоборот исключено из него, – и художник может знать о нем «вообще», так же как он верит в искусство «вообще», но его произведение этого не знает, и его собственный поиск несведущ, продолжаясь в гуще тревожного неведения.

## II Кафка и потребность в творчестве

Человек приступает к письму, побуждаемый отчаяньем. Но отчаянье не может ни к чему *побуждать*: «оно всегда и тотчас превосходит свою цель» (Кафка, «Дневники», 1910 г.). Поэтому писать – значит исходить лишь из «подлинного» отчаяния, такого, которое ни к чему не побуждает и заставляет от всего отвернуться, прежде всего – лишает пишущего пера. Получается, что у двух этих состояний нет ничего общего, кроме присущей им неопределенности, то есть ничего, кроме вопросительной интонации, через которую только и можно их удержать. Никто не может сказать себе «я в отчаянии», но лишь «ты в отчаянии?»; и никто не может утверждать «я пишу», но лишь «ты пишешь? да? ты будешь писать?».

Случай Кафки болезненный и сложный.<sup>7</sup> Страсть Гёльдерлина – чисто поэтическая страсть, она влечет его за пределы самого себя силой потребности, для которой нет иного названия.

---

<sup>7</sup> Почти все из приводимых ниже отрывков почерпнуты в полном издании «Дневников» Кафки. Это издание воспроизводит тринадцать тетрадей *in quarto*, в которых с 1910 по 1923 год Кафка записывал все, что было для него важным: события личной жизни, размышления о них, описания людей и мест, описания своих снов, рассказы, начатые, прерванные, возобновленные. Таким образом, это не «дневник» в теперешнем понимании, но само продвижение опыта письма, на самой начальной его стадии и в том существенном смысле, которым Кафка был склонен наделять это слово. Именно в такой перспективе «Дневники» следует читать и анализировать. Макс Брод утверждает, что убрал в них лишь несколько малозначимых мест, нет причин сомневаться в этом. С другой стороны, нам точно известно, что Кафка, в определенные моменты решимости, уничтожил значительную часть своих записей. А после 1923 года дневник вообще отсутствует.

Страсть Кафки также чисто литературная, но не всегда, не в любое время. Обеспокоенность спасением в нем также огромна, и тем сильнее она, чем безнадежнее, тем безнадежнее, чем меньше в ней компромисса. Эта обеспокоенность, безусловно, с удивительным постоянством находит себе воплощение в литературе, и в продолжении некоторого времени сливается с ней, затем проходит через нее, но уже не теряясь в ней, а стремясь ее использовать, и так как литература никогда не позволяет сделать себя лишь орудием, и Кафка это знает, то в результате возникают неясные даже ему самому, а нам тем более, конфликты, а также трудное, остающееся в тени развитие событий, которое, однако, просвещает нас.

### *Молодой Кафка*

Кафка не всегда был одним и тем же. Вплоть до 1912 года его желание писать было очень велико, но порождало произведения, не убеждавшие его в своем даре или убеждавшие меньше, нежели

---

Мы не знаем, была ли оставшаяся часть его тетрадей среди рукописей, уничтоженных Д. Димант: это вполне возможно. Надо отметить, таким образом, что после 1923 года Кафка становится для нас неизвестным, ибо мы осведомлены, что знавшие его ближе всего представляли его совсем не таким, каким он сам себе казался. «Дневники» (дополненные «Записными книжками») ничего не сообщают нам о его мнениях по тем важным вопросам, которыми он мог интересоваться. «Дневники» говорят нам о Кафке, находящемся на стадии, когда мнений еще нет, когда Кафка как таковой только начинает существовать. В этом их основная ценность. Книга Яноуха («Беседы с Кафкой», переведенная на французский под названием «Кафка мне говорил») позволяет нам, напротив, услышать Кафку в непринужденности будничных разговоров, когда он рассуждал и о грядущем мира, и об еврейском вопросе, и о сионизме, и о религиозности, а иногда и о своих книгах. Яноух познакомился с Кафкой в 1920 году в Праге. Он почти сразу начал записывать свои с ним беседы, и Брод подтверждает соответствие этого эха действительности. Но чтобы не ошибиться в важности сказанного, необходимо помнить, что эта речь была обращена к еще совсем молодому семнадцатилетнему юноше, чьи молодость, наивность, доверчивая непосредственность тронули Кафку, но также, несомненно, заставили его смягчать свои мысли, чтобы они не оказались опасными для юной души. Кафка, будучи очень чутким в дружбе, часто боялся потревожить своих друзей выражением истины, которая только у него одного могла вызывать отчаянье. Это означает, что, хотя он и говорил то, что думал, но свои глубинные размышления он оставлял в себе.

непосредственное осознание этого дара: этой дикой силы, раз - рушительной полноты, которую он почти никак не применяет из-за недостатка времени, а также оттого, что никак не может с ней совладать, ибо «эти моменты экстаза столь же сомнительны для него, сколь и желанны». Во многих отношениях Кафка напоминает в это время обычного молодого человека, в котором пробуждается вкус к письму и который распознает в нем свое призвание; он также узнает и о существовании некоторых требований, но не уверен при этом, что сможет им соответствовать. Наиболее убедительное доказательство того, что он, в определенном смысле, мало чем отличается от обычного молодого писателя, – это роман, который он начинает писать вместе с Бродом. Способность делить одиночество означает, что Кафка еще только блуждает на подходах к нему. Очень быстро он начинает отдавать себе в этом отчет, о чем свидетельствует запись в дневнике: «Мы с Максом сущностно различаемся. Насколько я преклоняюсь перед его произведениями, когда они находятся передо мной, недостижимые моему вмешательству и любому другому вмешательству... настолько же каждая фраза, написанная им для «Рихарда и Самуэля», кажется мне связанной с какой-то уступкой с моей стороны, вызывающей во мне отвращение и болезненно отзывающейся у меня внутри. По крайней мере так было сегодня» (19 ноября 1911 г.).

Вплоть до 1912 года, не до конца отдаваясь литературе, он находит себе следующее извинение: «Я не имею права ничем рисковать ради себя, пока у меня не получится более серьезная вещь, способная полностью удовлетворить меня». Этот успех, это доказательство даровано ему в ночь на 22 сентября 1912 года, когда в одном порыве он пишет «Приговор», – в ночь, решительным образом приблизившую его к тому моменту, когда, казалось, уже «все может быть выраженным, когда для всего, даже для самых странных идей уже готово большое пламя, в котором они гибнут и исчезают». Некоторое время спустя он читает эту новеллу своим друзьям, и чтение убеждает его: «У меня на глазах были слезы. Неоспоримые достоинства рассказа подтвердились». (Потребность читать только что написанное своим друзьям, сестрам, даже отцу также относится к среднему периоду. Он никогда полностью не откажется от этого. Это не литературное тщеславие – в котором он сам себя уличает, – но потребность физически опереться на свое произведение, позволить ему приподнять, вытащить себя, заставляя его разворачиваться в голосовом про-

странстве, которое Кафка был способен воссоздать благодаря своим прекрасным способностям чтеца.)

С этого момента Кафка знает, что может писать. Но для него эта уверенность – вовсе не уверенность; эта способность – вовсе не способность. За редким исключением он никогда не видит в том, что пишет, подтверждения своих дарований. В лучшем случае, это лишь прелюдии, попытки, пробы. О «Превращении» он говорит: «Рассказ кажется мне плохим – возможно, я окончательно потерял» – или, некоторое время спустя: «Очень недоволен «Превращением». Конец нечитаем. Почти все в нем несовершенно. Рассказ получился бы лучше, если бы меня тогда не отвлекла деловая поездка» (19 января 1914 г.).

### *Конфликт*

Последнее замечание напоминает о болезненном конфликте, который постоянно тревожит и беспокоит Кафку. У него есть профессия, есть семья. Он принадлежит миру и обязан ему принадлежать. Мир дарит ему свободное время, но и распоряжается им. В дневниках – по крайней мере вплоть до 1915 года – сквозят рассеянные замечания, в которых возобновляется мысль о самоубийстве из-за того, что ему не хватает времени: времени, физических сил, одиночества, молчания. Похоже, что внешние обстоятельства не на его стороне, приходится работать вечером или ночью, его сон нарушен, он сам изнурен беспокойством, но напрасно думать, что конфликт мог бы исчезнуть «при лучшей организованности». Позже, когда болезнь освобождает его от дел, конфликт остается, обостряется, меняет форму. Хороших обстоятельств не существует. Даже если «все свое время» посвятить работе, «все» еще не значит «достаточно», ибо речь идет не о том, чтобы посвящать время работе, проводить время за письмом, но о том, чтобы переноситься в другое время, в котором уже нет работы, приближаться к такому моменту, в котором время исчезает, когда предаешься восторженному одиночеству отсутствия времени. Если все время окажется в наших руках – у нас уже не будет времени, и внешне «дружественные» обстоятельства обернутся тем – недружелюбным – фактом, что обстоятельств больше не будет.

Кафка больше не может или не согласен писать «малыми дозами», обрывками разрозненных моментов. Это открылось ему в ночь на 22 сентября, когда, одним порывом написав рассказ, он познал во всей полноте безграничность того движения, что по-

буждает его писать: «Писать возможно только так: с такой продолженностью, с такой совершенной открытостью души и тела». И некоторое время спустя (8 декабря 1914 г.): «Вновь убеждаюсь, что все написанное кусками, а не одним махом, в продолжение большей части ночи или всей ночи, несовершенно, и что я своим образом жизни обречен на эту несовершенность». (Здесь мы находим первое объяснение для стольких незаконченных рассказов, впечатляющие руины которых открывают нам «Дневник» в его сегодняшнем виде.) Очень часто «история» ограничивается лишь несколькими строчками, иногда, быстро набрав связность и густоту, она все же обрывается в конце страницы, иногда, растянувшись на несколько страниц, обретает устойчивость и размах и, однако, все равно прерывается. Тому существует множество причин, но прежде всего – это время; время, которым Кафка располагает, лишено той длительности, которая позволила бы рассказу обрести необходимое развитие во всех направлениях; рассказ – это всегда лишь отрывок, затем еще один отрывок. «Как мне, исходя из отрывков, сложить историю, способную набрать высоту?» Таким образом, не обретя формы, не породив собственного пространства, в котором потребность писать должна окататься разом проявленной и снятой, рассказ теряет управление, сбивается с пути, воссоединяется с ночью, из которой он возник, и там удерживает того, кто не сумел наделить его днем.

Кафке необходимо больше времени, а также меньше постоянного присутствия. Присутствие это, прежде всего, образует его семья, чьи узы он с трудом выносил, но так никогда и не смог от них освободиться. Затем его невеста – насущное желание исполнить закон, который требует, чтобы человек осуществлял свое назначение в мире, имел семью, детей, участвовал в жизни общины. Здесь конфликт обретает новое обличье, становится противоречием, усугубленным религиозной принадлежностью Кафки. Когда, в связи со своей помолвкой, заключенной, расторгнутой и возобновленной вновь, с Ф. Б.\*, он с возрастающим напряжением неустанно анализирует «все за и против моей женитьбы», то постоянно наталкивается на такую потребность: «Моя единственная надежда и единственное призвание... – это литература... все, что я сделал, – это результат одиночества, теперь же я никогда уже не буду один. Нет, только не это». И во время помолвки в Берлине: «Я был закован в цепи, как преступник;

---

\* Фелица Бауэр. – *Прим. пер.*



если бы меня посадили в угол в настоящих кандалах и с полицейским на страже... то было бы ненамного хуже. А ведь это была моя помолвка! Все пытались вернуть меня к жизни, но, ничего не добившись, старались мириться со мной таким, какой я есть». Некоторое время спустя помолвка распадется, но в нем останется желание «нормальной» жизни, которое страданием по поводу нанесенной близкому человеку раны надеется раздирающей силой. Эта история сравнивалась, в том числе и самим Кафкой, с историей помолвки Кьеркегора. Но конфликты здесь разные. Кьеркегор оказывается способным отказаться от Регины, он способен это сделать на этическом уровне – доступ к религиозному уровню при этом не ставится под вопрос, а, скорее, становится более возможным. Но Кафка, отрекаясь от земного блага нормальной жизни, отрекается тем самым и от твердого основания жизни праведной, ставит себя вне закона, лишает себя почвы под ногами, опоры, необходимой ему, чтобы жить, – и в некотором смысле обкрадывает этим закон. Здесь вечный вопрос Авраама. От Авраама требуется принести в жертву не просто сына, но самого Бога: сын – это грядущее Бога на земле, ибо, на самом деле, время – это Земля Обетованная, то есть истинное и единственное место избранного народа и Бога – через свой народ. Так что Авраам, принося в жертву сына, должен пожертвовать временем, и принесенное в жертву время, конечно же, не будет возвращено ему в вечности потустороннего мира, так как потусторонний мир – это то же грядущее, грядущее Бога во времени. И потусторонний мир – это Исаак.

Испытание Кафки становится еще трудней от того, что облегчает его (чем было бы испытание Авраама, если бы у него не было сына, и тем не менее, требование принести его в жертву было предъявлено? Его бы нельзя было воспринимать серьезно, над ним можно было бы лишь смеяться, и смех этот и составляет форму страдания Кафки). Таким образом, в том, что он боится самого себя, а в своей нерешительности боится и того, кто хочет его поддержать. И другим писателям были знакомы подобные конфликты: Гёльдерлин противостоит своей матери, желавшей чтобы он стал священником, – он не может ни заняться конкретным трудом, ни соединиться с той, кого любит, а любит он как раз ту, с которой не может соединиться; конфликты, переживаемые им в полную силу, отчасти надламывают его, но никогда не ставят под сомнение нерушимую потребность в поэзии, вне ко-

торой, по крайней мере с 1800 года, для него нет жизни. Для Кафки все оказывается более запутанным, потому что он пытается совместить потребность в творчестве с потребностью в том, что могло бы называться для него спасением. Если письмо обрекает его на одиночество, делает его существование холостяцким, без любви и привязанности, и если тем не менее, он продолжает считать сочинительство – по крайней мере часто и подолгу – единственным делом, способным служить ему оправданием, то это оттого, что так или иначе одиночество угрожает ему во внутренней и во внешней жизни, оттого, что община – это лишь фантом, а закон, все еще говорящий через нее, – это даже не забытый закон, но сокрытие его забытости. Письмо становится тогда, внутри отчаянья и слабости, от которых это действие неотделимо, возможностью полноты, путем без цели, но, вероятно, способным соответствовать той единственной цели без пути, которую необходимо достичь. Когда он не пишет, Кафка не просто одинок – «одинок, как Франц Кафка», говорил он Яноуху, – но одинок тем бесплодным, холодным одиночеством, цепенящим своей холодностью, которое он называет отупением, и, похоже, представляющим для него страшнейшую угрозу. Даже Брод, столь заботившийся о том, чтобы сделать из Кафки человека без отклонений, признает, что иногда он бывал как бы отсутствующим, как бы омертвелым. Здесь, опять же, сходство с Гёльдерлином, вплоть до того, что, жалуясь на себя, оба употребляют одни и те же слова – Гёльдерлин: «Я весь оцепенел, я как камень», и Кафка: «Моя неспособность мыслить, наблюдать, констатировать, вспоминать, говорить, принимать участие в жизни других возрастает с каждым днем, я становлюсь камнем... Если я не найду спасения в работе, я погиб» (28 июля 1914 г.).

### *Литература как спасение*

«Если я не найду спасения в работе, я погиб...» Но почему именно работа могла его спасти? Похоже, что именно это ужасное состояние самораспадения, делающее его потерянными для других и для самого себя, Кафка с точностью определил как центр тяжести своей потребности писать. Как раз тогда, когда он чувствует себя почти окончательно разбитым, и рождается та глубина, что способна подменить разбитость возможностью самого высокого творчества. Чудесное превращение, надежда, всегда равная полному отчаянию, – очевидно, что из этого опыта на

него находит прилив такой уверенности, которую уже не так просто поставить под сомнение. Итак, работа становится, особенно в годы его юности, как бы способом психического спасения (пока еще не духовного), тем творческим усилием, «которое каждым словом связывает его с жизнью и которое он навлекает на себя, чтобы оно спасало его от самого себя»; наиболее наивно и горячо он выражает это в следующих словах: «Сегодня мне очень хочется вытянуть из себя, посредством письма, всю мою тревожность, и из той глубины, которой она принадлежит, перенести ее столь же глубоко на бумагу или записать так, чтобы я смог полностью вобрать в себя то, что написано» (8 декабря 1911 г).<sup>8</sup> Это желание, сколь бы мрачным оно ни представлялось, никогда до конца ему не изменит, и в его дневниках в разные годы можно будет обнаружить замечания такого типа: «Уверенность, даруемая мне малейшим движением письма, чудесна и несомненна. Этот взгляд, которым я вчера во время прогулки мог разом все охватить!» (27 ноября 1913 г.). В такие моменты писать – это не призыв, не ожидание милости или темное пророческое действие, но что-то куда более простое, более насущное: надежда не потухнуть или, точнее, потухая, настолько забежать вперед, чтобы удержать себя в последний момент. Таким образом, эта обязанность превосходит по важности все другие и побуждает его записать 31 июля 1914 г. такие примечательные слова: «У меня нет времени. Наступила всеобщая мобилизация. К. и П. уже призвали. Теперь я получил плату одиночеством. Эта плата, однако, плохо удовлетворяет. Одиночество расплачивается лишь наказаниями. Все равно, меня мало трогает весь этот ужас, моя решимость лишь возросла... Я буду писать несмотря ни на что, чего бы это ни стоило: это моя битва за выживание».

### *Перемена взглядов*

Однако потрясения войны, но в еще большей степени кризис, вызванный помолвкой, продвижение и становление письма и трудности, связанные с ним, да и в целом его несчастное положение, постепенно позволяют иначе осветить сущность Кафки как писателя. Об этом изменении он никогда не говорил, оно никогда не становилось решением, оставаясь лишь еле различимой перспективой, хотя определенные признаки его проступали: на-

---

<sup>8</sup> Кафка добавляет: «Это не прихоть художника».

пример, в 1914 году, когда он все еще страстно и отчаянно стремится к единственной цели – найти хоть несколько минут для письма, получить пятнадцатидневный отпуск, чтобы целиком посвятить его письму, чтобы все подчинить этой единственной высшей потребности – писать. Но в 1916 году, когда он просит очередной отпуск, то это уже для того, чтобы мобилизоваться. «Мой безусловный долг сейчас – стать солдатом» – этот план не получил претворения, но разве это важно: зарок, скреплявший его, показывает, насколько Кафка уже далек от «буду писать, не смотря ни на что», относившегося к 31 июля 1914 года. Позже он серьезно думал о том, чтобы присоединиться к пионерам сионизма и отправиться в Палестину. Он говорил об этом Яноуху: «Я мечтал поехать в Палестину, чтобы работать на заводе или на земле». – «И вы бы все здесь бросили?» – «Все, чтобы найти жизнь полную смысла, в спокойствии и красоте». Но так как Кафка был уже болен, мечта осталась мечтой, и мы никогда не узнаем, смог бы он, как новый Рембо, отречься от своего единственного призвания из-за любви к пустыне, в которой нашел бы спокойствие оправданного существования, – не узнаем также, смог бы он обрести такое существование. О всех предпринятых им попытках по-другому направить свою жизнь он сам говорил, что это были лишь неудачные поползновения, лучи, расходящиеся из центра той незавершенной окружности, какой была сама его жизнь. В 1922 году он перечислял все эти проекты, в которых видел лишь неудачи: пианино, скрипка, языки, германистика, антисионизм, сионизм, иврит, садоводство, столярное дело, литература, попытки женитьбы и независимой жизни, добавляя: «Когда мне удавалось продвинуться вдоль по лучу чуть дальше, чем обычно, как с изучением юриспруденции или с помолвкой, все это оказывалось не стоящим того чуть-чуть, которым было мое усилие продвинуться чуть дальше» (13 января 1922 г.).

Было бы глупо сводить случайные записи к этим категорическим утверждениям, и хотя сам он здесь забывает об этом, нам-то не забыть, что он никогда не прекращал писать, что он будет писать до самого конца. Но тем не менее, между юношей, говорившим тому, кого он считал своим будущим тестем: «Литература – это все, что я есть, и я не могу и не хочу быть ничем иным», – и зрелым человеком, десять лет спустя ставившим литературу на один уровень со своими скудными опытами садоводства, внутренняя разница остается огромной, и даже если внешне сила

письма остается прежней, она кажется нам под конец более неукоснительной и более оправданной, ибо именно ей мы обязаны «Замком».

Откуда берется это различие? Ответить на вопрос означало бы начать распоряжаться внутренним миром бесконечно скрытого человека, непонятного даже своим друзьям и, более того, мало доступного самому себе. Никто не может считать себя способным свести к нескольким точным утверждениям то, что сам Кафка был не в силах довести до прозрачности уловимого слова. Для этого потребовалась бы попросту невозможная близость замыслов. Во всяком случае, хотя бы внешне не будет ошибкой сказать, что помимо веры в силы искусства, бывшей в нем зачастую незаурядной, его уверенность в собственных силах, всегда подвергавшаяся испытанию, тоже освещала для него и само это испытание, и потребность в нем; освещала также и то, что он требовал от искусства, а именно: уже не просто наделить реальностью и целостностью его личность, то есть спасти его от безумия, но и спасти от гибели, – и когда Кафка почувствовал, что изгнание из этого мира действительности, похоже, превращает его в обитателя другого мира, где ему необходимо бороться не только за самого себя, но и за сам этот мир, тогда-то письмо больше не стало казаться ему то разочаровывающим, то чудесным способом борьбы, что можно потерять, ничего не теряя.

Сравним две записи – первая относится к январю 1912 г.: «Должен признать в себе глубокую сосредоточенность на занятиях литературой. Когда мой организм пришел к убеждению, что писать было самой плодотворной направленностью моего существования, он весь вдруг сосредоточился на ней, а все другие способности, связанные с удовольствиями любви, еды и питья, философских размышлений и, прежде всего, музыки, были забыты. Я обделил себя по всем этим направлениям. Так было необходимо, потому что мои силы, даже собранные воедино, были столь малы, что их лишь наполовину хватало для письма... Остается лишь разделаться с работой в конторе и, считая, что мое развитие завершено, и что мне самому, похоже, жертвовать больше нечем, начать жить настоящей жизнью, в ходе которой мое лицо сможет, наконец, стариться естественным образом, по мере продвижения моей работы». Его легкая ирония здесь нас не обманет, хотя эти легкость и беспечность довольно ощутимы, столь контрастно освещая напряженность другой записи, кажется, похожей

по смыслу (она датирована 6 августа 1914 года): «С точки зрения литературы мое назначение очень просто. Желание изобразить грезы моей души превратило все остальное в несущественное, которое потому страшно зачахло и продолжает чахнуть. Ничто другое никогда не сможет удовлетворить меня. Но в настоящий момент на мою способность изображать совершенно нельзя рассчитывать – может быть, она исчезла навсегда; может, когда-нибудь она вернется ко мне; обстоятельства моей жизни для нее, конечно, неблагоприятны. Так я и раскачиваюсь из стороны в сторону, все время взмываю к вершине горы, но не могу там задержаться даже на мгновение. Другие тоже раскачиваются, но на более низких высотах, да и сил у них больше; и когда им грозит падение, их удерживает кто-то из близких, для того и следующих за ними. Но я раскачиваюсь в вышине; это, к сожалению, не смерть, а вечные муки Умирания».

Здесь пересекаются три пути. *Уверенности*: «Ничто другое (кроме литературы) не сможет меня удовлетворить». *Сомнения в себе*, связанного с неумолимо сомнительной сущностью его дарований, на которые совершенно нельзя рассчитывать. *Чувства*, что эта неуверенность – факт того, что на способность писать никогда нельзя положиться, – относится к чему-то предельному в произведении, к тому его главному губительному требованию, которое, «к сожалению, не смерть» или смерть, но удерживаемая на расстоянии, «вечные муки Умирания».

Можно сказать, что эти три пути, в силу их изменчивости, и составляют испытание, истощающее в Кафке его верность «единственному призванию», которое, совпадая с его религиозными интересами, заставляет его прочитывать в этой единственной потребности нечто другое, иную потребность, склонную подчинять себе или, по крайней мере, преобразовывать первую. Чем больше Кафка пишет, тем меньше он уверен в письме. Иногда он пытается подбодрить себя, думая, что «однажды приобретенная способность писать уже не может измениться или заглухнуть – просто она очень редко порождает нечто превосходящее норму». Слабое утешение: чем больше он пишет, тем ближе продвигается к тому предельному моменту, к которому произведение тянется как к своему истоку, но тот, кто его прочувствовал, не может рассматривать его иначе, как пустую глубину неопределенности. «Я больше не могу писать. Я достиг окончательного предела, и в этом состоянии, возможно, мне придется просуще -

ствовать годы, прежде чем я смогу начать новую вещь, которая вновь окажется неоконченной. Эта участь преследует меня» (30 ноября 1914 г.)

Похоже, в 1915-1916 годах, сколь бы напрасным ни было желание датировать неуловимое во времени движение, в Кафке происходит перемена взглядов. Он возобновляет связь со своей прежней невестой. Их отношения, приведшие в 1917 году к новой помолвке и прервавшиеся сразу после нее в связи с болезнью, начавшейся в это время, обрекают его на страдания, которые он не в силах превозмочь. Он все больше убеждается в том, что не умеет жить один и не может жить с другими. Все, что есть преступного в его положении, в его существовании, поверженном в то, что он называет бюрократическими грехами, – скарденностью, нерешительностью, расчетливостью, – охватывает его и не отпускает. От этой бюрократии нужно избавиться во что бы то ни стало, но для этого он уже не может рассчитывать на литературу, ибо она сама ускользает, заключает в себе самой долю обмана и безответственности; она сама нуждается в одиночестве, но из-за него же и становится невозможной. Отсюда – решение: «Стать солдатом». В то же время в дневнике появляются отсылки к Ветхому Завету, слышатся крики потерянного человека: «Прими меня в свои объятия, это – пучина, приюти меня в пучине, не хочешь сейчас – так позже». «Прими меня, прими, я всего лишь комок безумия и боли». «Сжался надо мной, я грешен каждым изгибом моего существа... Не бросай меня среди пропащих».

Когда-то некоторые из этих текстов переводились на французский язык с добавлением слова «Бог». Но оно здесь отсутствует. Слово «Бог» почти не появляется в дневнике и никогда в прямом смысле. Отсюда не следует, что призывы эти, с их неопределенностью, не имеют религиозной направленности, но им необходимо сохранить силу этой неопределенности и не лишать Кафку присущей ему сдержанности, которую он проявлял в отношении всего, что было для него наиболее важным. Эти слова отчаяния относятся к июлю 1916 года и совпадают по времени с его поездкой в Мариенбад с Ф. Б. Поездка, поначалу неудавшаяся, но в конце концов интимно сблизившая их. Через год он вновь обвенчан, а еще через месяц кашляет кровью; в сентябре он уезжает из Праги, но заболевание его тогда еще умеренно и до 1922 года (кажется) не станет угрожающим. В 1917 году он еще пишет «Афоризмы» – единственный текст, в котором твердость

духа (в общей форме, не касающейся его лично) не подвергается, казалось, испытанию негативной трансцендентностью.

В последующие годы дневник почти полностью отсутствует. Ни слова за 1918 год. Несколько строк в 1919 году, когда в продолжение шести месяцев он состоит в помолвке с одной девушкой, о которой мало что известно. В 1920 году он знакомится с Миленой Есенской, молодой чешкой, чувствительной, умной, способной на большую открытость духа и страсть, – с которой в течение двух лет он оказывается связанным неистовым чувством, сначала исполненным надежды и счастья, позже обреченным на отчаянье. Дневник вновь становится важным в 1921 и, в особенности, в 1922 году, когда переживания этой дружбы, при обостряющейся болезни, приводят его в состояние такого напряжения, что дух его, кажется, колеблется между безумием и согласием на спасение. Здесь необходимо привести две длинные цитаты. Первый текст датирован 28 января 1922 года:

«Немного оглушен, устал от катания на санках. Есть еще приспособления, очень редко используемые, но я с таким трудом обращаюсь с ними, так как мне незнакома радость пользования ими – не научился ей в детстве. Я не научился ей не только «по вине отца», но и потому что хотел уничтожить «покой», нарушить равновесие, а потом уже не мог позволить себе возродиться с одной стороны таким, каким пытался похоронить себя с другой. Это правда, я вновь обращаюсь здесь к «вине», ибо почему я хотел оставить мир? Потому что «он» не позволял мне жить в мире, в его мире. Естественно, теперь я уже не могу судить об этом с той же ясностью, ибо теперь я уже состою жителем этого другого мира, чье отношение к обычному миру подобно отношению пустыни к плодородной земле (сорок лет я блуждал вдали от Ханаана), и назад я оглядываюсь, как чужеземец; правда, и в этом другом мире я лишь самый маленький и самый беспокойный (это свойство я принес с собой, оно – отцовское наследство), и если мне удастся жить там, то лишь благодаря особому тамошнему порядку, при котором даже для самых ничтожных возможны ошеломляющие взлеты, но также, естественно, и падения, погребаящие меня на миллионы лет на дне пучины. Разве не должен я быть благодарным, несмотря ни на что? Разве мне не пришлось искать дорогу сюда? А ведь могло случиться, что «изгнание» отсюда, совпавшее с исключением отсюда, раздавило бы меня о границы. Разве не властью отца изгнание стало настолько неотвратимым,



тимым, чтобы ничто не могло ему противостоять (ему – не мне)? Оно и вправду подобно возвращению в пустыню, с постепенным приближением к ней и детскими упованиями (в особенности в отношении женщин): «А смогу ли я еще пожить в Ханаане?»; но тем временем я уже давно нахожусь в пустыне, и все это лишь иллюзии отчаяния, особенно тогда, когда и там я бываю самым несчастным из всех, а Ханаан должен казаться единственной Землей Обетованной, ибо третьей земли людям не дано».

Второй текст датирован следующим днем:

«Приступ на дороге, вечером, в снегу. Все представления смешиваются примерно так: в этом мире мое положение ужасно, – как здесь, в Шпидлермюле; я один, к тому же на заброшенной дороге, на которой все время оступаешь, в темноте, в снегу. Кроме того, эта дорога лишена смысла, земной цели (она ведет к мосту? почему туда? к тому же я дотуда даже не дошел); кроме того, в местечке и сам я всеми покинут (я не могу рассчитывать на личную поддержку врача, моих достоинств не хватило, чтобы ее заслужить, у меня с ним, по сути, гонорарные отношения), не способен ни с кем знакомиться, не способен вынести знакомства, в глубине души полон бесконечного удивления перед веселым обществом (в гостинице, правда, не очень весело; я, конечно, не стану утверждать, что это из-за меня, из-за моего свойства быть «человеком со слишком большой тенью», но моя тень и в самом деле слишком велика, и я каждый раз с удивлением обнаруживаю настойчивость, упорство иных людей в их желании жить, «несмотря ни на что», в этой тени, именно в ней; но здесь добавляется еще кое-что, о чем предстоит сказать) или перед родителями с детьми, – кроме того, я покинут не только здесь, но и вообще, даже в Праге, на моей «родине», и покинут не людьми – это не было бы самым ужасным, пока живу, я мог бы бегать за ними по пятам, – но самим собой в отношении людей, моими силами в отношении людей; я знаю это благодаря тем, кто любит, но сам я не могу любить, я слишком далек, я изгнан; и, несомненно, лишь потому, что я все-таки человек и корням моим нужно питание, у меня остаются где-то там, «внизу» (или вверху), мои ходатаи, жалкие и бездарные комедианты, которые лишь потому могут меня удовлетворять (по правде, они меня совсем не удовлетворяют, и поэтому-то я столь покинут), что моя главная пища исходит из других корней, из другого воздуха, и эти корни тоже жалкие, но все же более жизнеспособны. – Так смешиваются представления.

Если бы все было таким, каким кажется на этой дороге в снегу, – это было бы ужасно, я бы погиб, это надо понимать не как угрозу, а как мгновенное исполнение приговора. Но я не здесь. Однако сила притяжения мира людей чудовищна, и в один миг она может заставить все забыть. Но не менее велика и сила притяжения моего мира; те, кто меня любит, делают это потому, что я «покинут» (надеюсь, не как вакуум Вайса), но также, может быть, из-за ощущения, что в счастливые времена, в этом моем мире, я могу обладать той свободой движения, которой мне полностью не достает здесь».

### *Позитивный опыт*

Комментировать эти страницы представляется излишним. Необходимо, однако, обратить внимание на то, как в этот момент обделенность миром оборачивается позитивным опытом<sup>9</sup>, опытом другого мира, в котором он уже обитает, где он, конечно же, оказывается лишь самым маленьким и самым испуганным, но где ему также знакомы ошеломительные взлеты, где ему подвластна свобода, чью ценность люди осознают и чье влияние ощущают на себе. Однако, чтобы не исказить смысл этих образов, необходимо интерпретировать их не с точки зрения общепринятой христианской перспективы (в соответствии с которой существует здешний мир, а также потусторонний мир, и только он наделен значимостью, реальностью и славой), но всегда в перспективе «Авраама», ибо для Кафки так или иначе быть разлученным с миром значит быть разлученным с Ханааном, блуждать в пустыне, и такая ситуация делает его борьбу патетической, а его упования безнадежными, как если бы, выброшенный вне мира в ошибочность нескончаемого блуждания, он должен был бы не прекращая бороться, чтобы сделать из этого внешнего (*dehors*) другой мир, а из ошибки – принцип, основание новой свободы. Борьба эта – без исхода и уверенности, в ходе которой он воюет за собственную гибель, за правду изгнания и за возвращение в гущу распада. Эту борьбу сравнивают с подлинно иудейскими рассуждениями, возникшими, когда, в особенности после высылки из Испании, религиозные души пытались преодолеть

---

<sup>9</sup> Некоторые письма к Милене также имеют дело с тем, что менее всего понятно в этом ужасном изменении (см. ниже работы: «Кафка и Брод», «Неудача Милены», «Самое последнее слово»).

изгнание, положив ему конец<sup>10</sup>. Кафка с очевидностью отсылает ко «всей этой литературе» (своей), как к «новой Каббале», к «новой тайной доктрине», которая «могла бы получить развитие», «если бы между делом не возник сионизм» (16 января 1922 г.). Отсюда нам становится понятно, почему он одновременно и сионист, и антисионист. Сионизм – это излечение от изгнания, утверждающее, что земное существование возможно, что для еврейского народа не только Книга, Библия, является местом обитания, но и земля, и что он не рассеется во времени. Кафка от всей души желает такого примирения, даже если сам он будет исключен из него, ибо величием его справедливого сознания всегда было желать для других больше, чем для себя самого, и не де-

---

<sup>10</sup> В связи с этим необходимо сослаться на книгу Г. Шолема «Основные течения иудейской мистики»: «Ужасы изгнания повлияли на завоевавшую тогда огромную популярность каббалистическую доктрину метемпсихоза, настаивавшую на различных этапах изгнания души. Наиболее страшная участь, какая могла постигнуть душу, – гораздо более ужасная, чем адовы муки – это стать «отвергнутым» (или «обнаженным»): это состояние исключало не только возрождение, но даже возможность быть принятым в аду... Необратимое лишение крова было мрачным символом полной нечестивости, крайней моральной и духовной деградации. Единение с Богом и абсолютное изгнание стали теми полюсами, между которыми была разработана целая система, позволявшая евреям жить при господстве режима, пытавшегося разрушить силы Диаспоры». И еще: «Возникало страстное стремление превозмочь Изгнание – усугубляя его муки, максимально наслаждаясь его горечью (вплоть до самой ночи Шехины)» (стр. 267). Можно вообразить, что тема «Превращения» (как и навязчивая фантазия на тему животного) – это воспоминание и отсылка к каббалистической традиции метемпсихоза, хотя «Замза» вовсе не обязательно является сходным с «самсара» (имена Кафка и Замза похожи, но Кафка отвергает это сравнение). Иногда Кафка утверждает, что он еще не родился: «Нерешительность перед рождением: если переселение душ существует, то я еще не достиг и самой низшей ступени; моя жизнь – это медленье перед рождением» (24 января 1922 г.) Напомним, что в *Hochzeitvorbereitungen auf dem Lande* Рабан, герой этого юношеского рассказа, выразит, играя, желание стать насекомым (Kafer), способным нежитья в постели и уклоняться от неприятных общественных обязанностей. «Каркас» одиночества, представляется тем самым образом, что найдет воплощение в поразительной теме «Превращения».

лать из своих собственных невзгод меру всеобщего несчастья. «Все это прекрасно, но не для меня и напрасно». Этой истине он не принадлежит, и поэтому ему необходимо перед самим собой быть антисиионистом – под страхом оказаться приговоренным к немедленной гибели и к отчаянию абсолютного безбожия. Он уже принадлежит другому берегу, и его блуждание состоит не в том, чтобы приближаться к Ханаану, но в том, чтобы приближаться к пустыне, к действительности пустыни, и продолжать идти все дальше в ее направлении, даже когда, лишенный милости в этом, другом, мире и прельщаемый радостями реального мира («в особенности в том, что касается женщин»: это ясный намек на Милену), он пытается убедить себя, что, может быть, все-таки он еще в Ханаане. Если бы он не был настолько антисиионистом в отношении себя самого (это говорится в чисто фигуральном смысле), если бы существовал только этот мир, тогда «положение было бы ужасным», он бы немедленно погиб. Но он «не здесь», и при том, что сила притяжения человеческого мира остается достаточно большой, чтобы притягивать его к границе и там удерживать как бы раздавленного об нее, не менее велика и сила притяжения его собственного мира – того, где он свободен той свободой, о которой он говорит с содроганием, с оттенком пророческого величия, столь непохожего на его обычную скромность.

Нет сомнений в том, что этот другой мир как-то связан с сочинительством, и доказательство здесь в том, что Кафка, говоря о «новой Каббале», говорит о ней, как о «всей этой литературе». Но также становится ощутимым, что взыскательность и истина этого другого мира впредь превосходят в его глазах взыскательность творчества, не исчерпываются последним и лишь не полностью претворяются в нем. Когда писать становится «формой молитвы», очевидно, что есть и другие формы ее, но даже если их и нет в этом несчастном мире, письмо, в такой перспективе – уже не продвижение в сторону произведения, а ожидание того единственного момента милости, которого Кафка, по собственному признанию, и ждет: момента, когда уже не надо будет писать. Яноуху, спросившему его: «Так поэзия близка к религии?», он ответил: «Этого я бы не сказал, но к молитве – наверняка» – и, противопоставляя литературу и поэзию, добавил: «Литература старается выставить вещи в приятном свете, поэзия обязана возвышать их до уровня истины, чистоты и непрерывности». Это важный ответ, так как он согласуется с записью дневника, в которой

Кafka спрашивает себя, какую еще радость может доставить ему письмо: «Я еще могу получать минутное удовлетворение от вещей типа «Сельского врача», если предположить, что я еще в состоянии создавать нечто подобное (очень маловероятно). Но счастлив я смогу быть только в том случае, если мне удалось бы вознести мир до чистого, истинного, неизменного» (25 сентября 1917 г.). «Идеалистическая», или «духовная», потребность становится здесь необратимой. Писать – да, писать и писать, но единственно с тем, чтобы «возвысить до бесконечной жизни то, что само по себе хрупко и единично; до области закона – то, что зависит от воли случая», – как говорит он опять же Яноуху. Но тут же возникает вопрос: возможно ли это? уверен ли он, что письмо не зло? а утешение от письма – не иллюзия, не опасная иллюзия, от которой надо отказаться? «Это, конечно же, неоспоримое благо – быть в состоянии спокойно писать: «Задохаться – так ужасно, что трудно даже вообразить». Это, и правда, *трудно вообразить*, что ничего бы еще не было написано» (20 декабря 1921 г.). Но не наделена ли даже самая ничтожная реальность мира той прочностью, которой недостает даже самому сильному произведению: «Действию письма недостает независимости: оно зависит от служанки, разжигающей огонь, от кошки, греющейся у плиты, даже от этого бедного старика, пытающегося согреться. Все они относятся к независимым действиям, следующим каждое своему закону; только письмо совершенно беспомощно, не существует само по себе; оно – забава и отчаянье» (6 декабря 1921 г.). Грима-са, гримаса лица, уклоняющегося от света; «защита небытия, ручательство небытия, дыхание веселости, позаимствованной у небытия»: таково искусство.

Однако, хотя доверчивость юных лет уступает место куда большей строгости, в самые трудные моменты, когда кажется, что весь он под угрозой, когда он подвергается почти ощутимым нападкам со стороны неизвестного («Как это подстерегает, например, по дороге к доктору; там – постоянно»), даже тогда он продолжает видеть в своей работе не угрозу, но нечто, способное ему помочь, открыть возможность спасения: «Письмо дает необычайное, таинственное, возможно, опасное, возможно, спасительное утешение: оно позволяет выпрыгнуть из рядов убийц, оно – наблюдение, ставшее действием (TatBeobachtung). Наблюдение-действие становится возможным по мере того, как возникает высшего типа наблюдение – высшего типа, а не более про-

ницательное; и чем оно выше, чем недоступнее «рядам» [убийц], тем свободней, тем неуклонней оно следует внутренним законам своего движения, тем выше и радостней его путь, не зависящий от чьих-либо ожиданий» (27 января 1922 г.). Здесь литература утверждает себя как воля преодоления, как сила, противостоящая нападкам мира – того мира, в котором «всякая вещь чувствует себя взятой за горло»: она – освободительный переход от «Я» к «Оно», от самонаблюдения, бывшего мучением Кафки, к наблюдению более высокому, приподнимающемуся над смертной действительностью в направлении другого мира, мира свободы.

*Почему искусство оправдано или не оправдано*

Откуда такое доверие? Можно задать себе этот вопрос. И можно ответить, вспомнив, что Кафка принадлежит к такой традиции, в которой все самое высокое воплощено книгой, то есть письмом в высшем смысле<sup>11</sup>, – традиции, внутри которой экзистенциальные опыты основывались на сопоставлении и перестановке букв и считающей, что мир букв, алфавита, есть подлинный мир блаженства<sup>12</sup>. Писать – это заклинать духов, возможно – освобождать их во вред себе, но сама опасность эта принадлежит сущности высвобождающей силы<sup>13</sup>.

Однако Кафка не относился к «суеверным» душам, в нем была некая холодная трезвость, заставлявшая его говорить Броду,

---

<sup>11</sup> Кафка говорил Яноуху, что «задача поэта является пророческой задачей: верное слово указывает путь, неверное слово совращает с пути; не зря Библия называется Писанием».

<sup>12</sup> Отсюда и то беспощадное неприятие (затрагивающее и его самого), которое Кафка питает в отношении еврейских писателей, пользующихся немецким языком.

<sup>13</sup> «Но что же следует из самого этого факта: быть поэтом? Акт письма – это дар, мистический, молчаливый дар. В ночи ответ всегда открывается моим глазам с ослепительной ясностью: это вознаграждение от диаболических сил, которым услужили. Покинутость во власти темных духов, высвобождение сил, обычно удерживаемых в стороне, нечистые объятия и все прочее, что происходит в этих глубинах, – что знаем мы об этом, здесь наверху, когда пишем истории на свету, при свете солнца?... Сохраняет ли поверхность хоть какие-нибудь следы? Может быть, есть возможность писать по-другому? Почему я могу это делать только так, ночами, когда тревога удерживает меня мучениями на границе сна».

когда они выходили с хасидских празднеств: «Право, все это как в каком-нибудь негритянском племени – грубые суеверия».<sup>14</sup> Так что не стоит полагаться на объяснения, возможно, и справедливые, но не позволяющие даже нам понять, почему, столь чувствительный к ошибке, лежащей в основе каждого его поступка, Кафка с такой настойчивостью предается такому несомненному заблуждению, как сочинительство. Опять же здесь недостаточно напомнить, что еще в юности своей он находился под необычайным влиянием таких мастеров, как Гёте и Флобер, которых он часто готов был поставить выше всех, потому что сами они ставили свое искусство превыше всего. Этим взглядам в глубине души Кафка никогда не изменил, но его собственная страсть к искусству была с самого начала столь сильна и так долго казалась ему спасительной оттого, что изначально и по «вине отца» он оказался выброшен из мира и приговорен к одиночеству, в котором поэтому он не должен обвинять литературу, а скорее благодарить ее за то, что она осветила и оплодотворила это одиночество, открыла через него другой мир.

Можно сказать, что разногласие с отцом отбросило в тень негативную сторону его литературного опыта. Даже когда он видит, что работа заставляет его чахнуть, даже, что еще хуже, замечая противоречие между работой и женитьбой, он не приходит в связи с этим к выводу, что в этой работе заключена смертельная сила, приговор, произносящий «изгнание» и заранее обрекающий его на пустыню. Он не приходит к такому выводу, потому что с самого начала мир для него был потерян и истинное существование отнято или так никогда и не разрешено, и когда он вновь упоминает об изгнании, о невозможности избежать его, то говорит: «Мне кажется, что меня здесь нет и не было, что уже маленьким ребенком меня вытолкнули отсюда и потом цепями приковали *там*» (24 января 1922 г.). Искусство не было источником этого зла и никак ему не способствовало, но, наоборот, освещало его, было «осознанием зла», его новым ракурсом.

Искусство – это прежде всего сознание зла, а не его компенсация. Непреклонность Кафки, его верность требованиям твор-

---

<sup>14</sup> Но в дальнейшем Кафка выказывает себя более внимательным к такого рода формам поклонения – Дора Димант принадлежала «к уважаемой хасидской семье». Возможно также, на него оказал влияние Мартин Бубер.

чества, его верность требованиям зла избавили его от райских видений, в которых находят себе уладу столько слабых писателей, разочарованных жизнью. Предмет искусства – не фантазии или «конструкции». Но истину оно тоже не описывает: истина не может быть ни описана, ни узнана; она и сама себя познать не может, точнее, спасение земное не может быть изображено или подвергнуто вопрошанию, но должно лишь свершиться. В этом смысле для искусства нет оснований: строгий монизм исключает любых идолов. Но в том же самом смысле, искусство, в целом не оправданное, оправдано лично для Кафки, ибо оно относится, как и сам Кафка, к тому, что вне мира, и выражает глубину этого «вне» с его недостатком близости и покоя, глубину того, что возникает, когда даже с самим собой, даже с собственной смертью уже нет отношений возможности. Искусство – это сознание «такого зла». Оно описывает положение того, кто сам для себя потерян, кто больше не может говорить «Я», в том же порыве потеряв и мир, и действительность мира, – кто принадлежит изгнанию, тому времени тоски, когда, как говорит Гёльдерлин, богов уже и еще нет. Это не значит, что искусство утверждает иной мир, хотя, возможно, и верно, что оно происходит не из другого мира, а из совсем другого мира (как видно, именно в связи с этим – хотя и в записях, раскрывающих его религиозный опыт, а не в произведениях – Кафка совершает, или готов совершить, тот скачок, который искусство не может позволить).<sup>15</sup>

Кафка патетически непоследователен. То, кажется, он все делает для того, чтобы обеспечить себе пребывание в мире людей, чья «сила притяжения – чудовищна». Он хочет совершить помолвку, занимается садоводством, пробует себя в ручном труде, думает о Палестине, находит себе квартиру в Праге, чтобы отвоевать не только одиночество, но и независимость зрелого и живого человека. С этой точки зрения, решающими остаются разногласия с отцом, что подтверждается все новыми записями дневника, которые показывают, что Кафка ничего не прячет от себя из того, что мог бы раскрыть ему психоанализ. Его зависи-

---

<sup>15</sup> Кафка почти готов отказаться от того, что соблазняет, от соблазнительной легкости в слишком определенном различении между этими двумя мирами: «В остальном разделение (этих двух миров) кажется мне слишком определенным, опасным в этой определенности, грустным и слишком властным» (30 января 1922 г.).



мость от семьи не только сделала его слабым, не способным на проявления мужества (он сам это утверждает), но, кроме того, нагоняя на него ужас, эта зависимость делает для него невыносимыми все формы зависимости – и прежде всего, женитьбу, до отращения напоминающую ему о браке его родителей<sup>16</sup>, о семейной жизни, от которой он хотел бы освободиться, но куда он также хотел бы и погрузиться, ибо в этом – подчинение закону, в этом – правда, правда отца, влекущая его в той же мере, что и отталкивающая; так что «на деле, я встаю во весь рост перед лицом моей семьи, и в ее кругу я постоянно храню нож наготове, чтобы наносить ей раны, но также чтобы ее защищать». «Это – с одной стороны».

Но с другой стороны, он все больше понимает, и болезнь, конечно же, помогает ему понять, что он принадлежит другому берегу, что ему, изгнанному, нельзя шутить с этим изгнанием, а также нельзя оставаться пассивно повернутым – и как бы раздавленным о ее границы – в сторону той реальности, исключенным из которой он себя чувствует и которой никогда не принадлежал, – так как еще не родился. В этой новой перспективе трудно увидеть что-либо, кроме абсолютного отчаяния, нигилизма, который многие ему с такой легкостью приписывают. Да, отчаянье – его стихия, это нельзя отрицать; оно – его пространство и его «время». Но его отчаянье никогда не бывает безнадежным; а надежда – это часто лишь приступ отчаяния: не то, что дает надеж-

---

<sup>16</sup> Необходимо, по крайней мере, процитировать этот отрывок из письма к его невесте, в котором он с наибольшей ясностью описывает свои отношения с семьей: «Но я плоть своих родителей, я кровно связан с ними, как и с моими сестрами, в повседневной жизни, так как я следую своим собственным целям, я этого не ощущаю, но по сути это представляет для меня гораздо большую ценность, чем я думаю. Однако тотчас я начинаю это ненавидеть: от вида супружеской постели, от использованных простыней, от аккуратно развешенных ночных рубашек меня тошнит, меня просто выворачивает: это как если бы я еще не родился окончательно, если бы я все еще появлялся на свет где-то вне пределов этой мрачной жизни и мрачной комнаты, как если бы мне все еще нужно было искать в ней подтверждения себе, как если бы, в некоторой мере, я был все еще неразрывно связан с этими отвратительными вещами, – все это до сих пор спутывает мне ноги, желающие бежать, но продолжающие увязать в бесформенной первородной грязи» (18 октября 1916 г.).

ду, но то, что не позволяет пресытиться отчаяньем, то, от чего в конце концов «приговоренный к концу приговорен также до конца защищаться», и ему обещано, что, возможно, в результате приговор заменят на помилование. В этой новой перспективе – отчаяния – главное – не повернуться к Ханаану. Блуждание имеет своей целью пустыню, и ее приближение становится отныне новой Землей Обетованной. «Так ты туда меня ведешь?» Да, туда. Но куда это – «туда»? Он никогда там не был; пустыня еще сомнительнее мира, она всегда остается лишь приближением пустыни, и в этой земле блужданий никогда не бываешь «здесь», но всегда «далеко отсюда». И все же в этой области, где отсутствуют условия для подлинного обитания, где нужно жить в недоступной пониманию разлученности, в изгнании, из которого тоже оказываешься изгнанным, как и из себя самого, в этой области – области заблуждения, так как там только и делаешь, что без конца заблуждаешься, – сохраняется некая напряженность в самой возможности блуждать, погружаться в ошибку, приближаться к собственному концу, преобразовывая этот путь без цели в несомненность цели без пути.

### *Продвижение за пределы истинного: землемер*

Мы знаем, что наиболее впечатляющий образ такого продвижения являет нам история землемера. С самого начала этот персонаж, с его неколебимым упорством, предстает перед нами навсегда отказавшимся от своего мира, от родной страны, от жизни, где возможны жена и дети. Таким образом, он с самого начала не на пути спасения, а в изгнании, то есть там, где он не просто «не у себя», но «вне» себя, в самой внешности, в области, совершенно лишенной всего личного, где существа предстают отсутствующими, где все, что кажется уловимым, ускользает. Трагическая сложность его предприятия такова, что стоит лишь остановиться в этом мире абсолютного изгнания и разлученности, как все оказывается ложным и поддельным, стоит лишь положить на что-нибудь, как всего начинает не хватать, но, однако, фон этого отсутствия все время вновь возобновляется как несомненное, абсолютное присутствие, и слово «абсолютное» здесь подходит идеально, означая «разлученное», как если бы разлученность, прочувствованная со всей полнотой, могла бы перейти в абсолютную разлученность, абсолютный абсолют.

Необходимо уточнить: Кафка, всегда справедливый и совсем не принимающий дилемму «все или ничего», но все же рассмат-

ривающий ее с большей принципиальностью, чем какую бы то ни было другую, дает понять, что в этом продвижении за пределы истинного существуют определенные правила – возможно, противоречивые и никуда не годные, но допускающие некоторую возможность. Первое заложено в самой ошибке: необходимо заблуждаться, а не быть невеждой, подобно Йозефу К. из «Процесса», думающему, что все будет продолжаться вечно и что он все еще внутри мира, тогда как с самой первой фразы он был из него выброшен. Грех Йозефа, как, несомненно, и тот, в котором Кафка упрекал самого себя во время написания этой книги, состоит в том, чтобы хотеть выиграть процесс в самом мире, которому он считает себя принадлежащим, но где его остывшее и пустое сердце, его существование холостяка и бюрократа, его безразличие к семье – все эти черты, найденные Кафкой в самом себе – не позволяют ему обосноваться. Конечно, его беззаботность мало-помалу улетучивается, но это уже результат самого процесса, так же, как красота, озаряющая осужденных и делающая их привлекательными для женщин, – это отражение их собственного распада, смерти, направленной на них, как самый подлинный свет.

Процесс – изгнание – это, несомненно, великое бедствие, но, возможно, и необъяснимая несправедливость или неумолимое наказание, а кроме того, это верно лишь в некоторой степени, но такова отговорка героя, – ловушка, в которую он позволяет себе попасться, – процесс это такая данность, которую недостаточно опровергнуть, упоминая в пустых разговорах какую-то более высокую справедливость, но в которой необходимо участвовать, в соответствии с правилом, принятым Кафкой и для себя: «ограничиться тем, чем все еще обладаешь». «Процесс» имеет, по крайней мере, то преимущество, что позволяет К. узнать, как в действительности обстоят дела, рассеять иллюзию, обманные утешения, которые, в силу того, что у него была хорошая работа и несколько незначительных удовольствий, позволяли ему верить, что он существует, существует как человек мира. Но Процесс – все же не истина, наоборот, это процесс заблуждения, как и всё, что связано с внешностью, с теми «внешними» сумерками, в которые нас выбрасывает сила изгнания, нарастание, в ходе которого если и остается надежда, то она отдана тому, кто продвигается вперед, а не сопротивляется движению бесплодным сопротивлением, совпадающим по направлению с ошибкой.

*Верховный грех*

Землемер практически лишен недостатков Йозефа К. Он и не стремится вернуться на родину: жизнь в Ханаане для него потеряна; истина здешнего мира забыта; он едва вспоминает о ней в краткие патетические моменты. К тому же он не совершает оплошностей, а все время пребывает в движении, никогда не останавливаясь, никогда не разочаровываясь, переходя от неудачи к неудаче в неутомимом движении, пробуждающем охлаждающее смятение беспросветности. Да, с нестигаемым упорством он идет вперед, всегда в направлении чрезмерной ошибки, презирая деревню, в которой еще есть доля реального, и стремясь к Замку, возможно, лишенному и этой малости, отдаляясь от Фриды, несущей в себе некоторые проблески жизни, чтобы сблизиться с Ольгой, сестрой Амелии, вдвойне изгнанницей, отвергнутой, более того – сознательно принявшей страшное решение, избравшей быть таковой. Так что все можно было повернуть к лучшему. Но этого не происходит, ибо землемер беспрестанно впадает в грех, называемый Кафкой самым страшным, – в грех нетерпения<sup>17</sup>. Нетерпение, погрязшее в ошибке, и есть верховный грех, поскольку оно не учитывает истинность самой ошибки, требующей, как закон, никогда не верить, что цель близка или что к ней приближаешься: никогда нельзя разрешать неразрешимое; никогда нельзя принимать за близкую, непосредственно данную, глубину неисчерпаемого отсутствия.

Но это, конечно, неизбежно, в чем и состоит разочарование подобного поиска. Тот, кто избавлен от нетерпения, оказывается невеждой. Тот, кто впадает в смятение, теряет беззаботность, помогающую убить время. Едва появившись, ничего еще не поняв в этом испытании устраненностью, которому он подвергается, К. тотчас устремляется вперед, чтобы прийти к цели. Он пренебрегает посредниками, и хотя тяга к абсолюту – это несомненное достоинство, но на ее фоне еще очевидней становится его заблуждение, заключающееся в том, чтобы принимать за цель то,

---

<sup>17</sup> «Существует два верховных греха, от которых происходят все остальные: нетерпение и невежество. Из-за их нетерпения они были изгнаны из рая. Из-за невежества они туда не могут вернуться. Может быть, существует лишь один верховный грех, нетерпение. Из-за нетерпения они туда не возвращаются» («Афоризмы»).

что заключает в себе лишь посредника, ничего собой не представляющего.

Мы, конечно же, ошибаемся, как ошибается и землемер, когда нам кажется, что в бюрократической фантазмагории мы опознали верный символ высшего мира. Этот образ соразмерен только лишь нетерпению, чувственной форме блуждания, через которую перед нетерпеливым взглядом постоянно происходит подмена абсолюта неумолимой силой дурной бесконечности. К. все время хочет коснуться цели до того, как она достигнута. Такая потребность в преждевременной развязке – принцип, лежащий в основе представления, она порождает образ, или, если угодно, фетиш; связанное с ним проклятие – это то же проклятие, что связано с идолопоклонством. Человек желает немедленного воссоединения и желает его внутри разлученности; он представляет его себе, и это представление, образ единства, тотчас восстанавливает элемент разложения, в котором он теряется все больше и больше, ибо образа как такового никогда нельзя достичь, и кроме того, он скрывает от человека и то единство, образом которого является, разлучает с ним и, становясь недоступным, делает недоступным и его.

Кламм вовсе не невидимка; землемер хочет его увидеть и видит. Замок – высшая цель – вовсе не укрыт от взгляда. В качестве образа он постоянно находится в распоряжении К. Естественно, при близком рассмотрении эти фигуры разочаровывают: Замок – это всего лишь нагромождение деревенских хибар, Кламм – грузный толстяк, сидящий перед конторкой. Все это лишь посредственность и уродство. В этом землемеру также везет, ведь в этом истина, обманчивая честность их образов: сами по себе они не привлекательны, в них нет ничего такого, что оправдало бы зачарованный интерес к ним, – тем самым они напоминают, что не в них подлинная цель. Но в то же время перед ничтожностью этой забывается другая истина, а именно то, что они все же – образы цели, что они участвуют в ее сиянии, в ее невыразимой значимости, и что не замечать их – это все равно, что отвернуться от самого главного.

Ситуацию эту можно обобщить так: нетерпение делает цель недоступной, подменяя ее близостью образа-посредника. Нетерпение расстраивает приближение развязки, так как не позволяет опознать в посреднике непосредственный образ.

Здесь необходимо ограничиться несколькими указаниями. Бюрократическая фантазмагория, присущая ей суетливая празд-

ность, двойственные существа – ее исполнители, хранители, помощники, вестники, везде появляющиеся вдвоем, как бы показывая, что они являются отражением друг друга и отражением некоего невидимого целого, – вся эта цепь превращений, это постепенное возрастание дистанции, которая никогда не задается как бесконечная, но как бы вынуждена бесконечно раздвигаться вследствие превращения цели в препятствие, а также препятствий в посредников, ведущих к цели, – вся эта насыщенная образность не представляет собой ни истину высшего мира, ни трансцендентность его, но показывает, скорее, преимущества и недостатки представления, то есть той потребности, из-за которой человек изгнания вынужден превращать заблуждение в способ быть истинным, а то, в чем он без конца обманывается, – в последнюю возможность ухватить бесконечность.

### *Пространство произведения*

Осознавал ли Кафка схожесть всего этого предприятия с тем движением, через которое произведение тянется к своему истоку, к той сердцевине, в которой оно только и может осуществиться, разворачиваясь по мере продвижения к ней, но, достигнув ее, становится невозможным? Сравнивал ли он испытания своих героев с тем, как сам он с помощью искусства пытался проложить себе путь к произведению, а через произведение – к чему-то истинному? Часто ли он вспоминал слова Гёте: «Лишь поставив себе условием невозможность, художник обретает все возможности»? Во всяком случае, поражает такой факт: сам художник упрекает себя в том же грехе, за который наказывает К. Этот грех – нетерпение. Это оно стремится подогнать историю к развязке еще до того, как она успела развернуться во всех направлениях, исчерпать запас заложенного в ней времени, возвести неопределенность до подлинного единства, в котором всякое ложное движение, всякий наполовину поддельный образ могли бы воплотиться в неколебимую достоверность. Задача невозможная, такая, что, если осуществить ее до конца, она разрушила бы ту истину, на которую нацелена, как разрушается роман от соприкосновения с точкой своего истока. Многие причины не позволяют Кафке завершить никакую из его «историй», заставляют его, едва начав одну из них, бросать ее, чтобы искать облегчения в следующей. Он сам говорит о том, насколько ему знакомы муки художника, отторгнутого произведением в момент, когда оно ут-

верждает себя и закрывается. Он также говорит о том, что порой не заканчивает историю из-за тревоги, – если она не оказывает уже брошенной из-за невозможности через нее выйти к миру; но нельзя утверждать, что это стремление занимало его сильнее всего. Немаловажную роль, похоже, играет и другое: он часто не заканчивает ее оттого, что развязка несет в себе преимущество определившейся истины, с которой он не вправе согласиться, так как его собственное существование с ней пока не согласуется; но все эти тенденции сводятся к следующему: Кафка, возможно не отдавая себе отчета, глубоко прочувствовал, что писать – это обрекать себя на нескончаемое, и из-за тревожности, вызываемой нетерпением, из-за пристрастного отношения к требованиям, выдвигаемым письмом, он часто отказывал себе в скачке, единственно который и позволяет закончить; обрести то счастливое и беззаботное доверие, которое (мгновенно) способно положить конец нескончаемому.

То, что столь неверно называли у него реализмом, выдает, по сути, лишь инстинктивное стремление разделаться с нетерпением. Кафка часто демонстрировал подвижность своего гения, способного несколькими штрихами добрать до существа дела. Но он все больше и больше принуждал себя к кропотливости, к неспешности подхода, к детальной точности (даже в описании собственных снов), ибо без всего этого человек, отторгнутый реальностью, обречен очень быстро поддаться заблуждению и почти что мнимости. Чем больше теряешься во внешнем, в чуждости и незащищенности такой потери, тем чаще приходится взывать к духу сомнения, строгости и точности, заполнять пустоту обилием образов, их четкостью и сдержанностью (без примеси восторга) и их активно поддерживаемой осмысленностью. Человек, принадлежащий реальности, не нуждается в таком количестве уточнений, которые, как мы знаем, никак не соответствуют реальной форме видения. Но тот, кто принадлежит области нескончаемого и далекого, несчастью чрезмерного, тот и в самом деле оказывается обреченным на избыток меры и на поиск непогрешимой продолженности, без пустот и несоответствий. Само слово обречено, ибо терпение, точность и холодное мастерство – это качества, необходимые, чтобы не пропасть, когда не осталось ничего, за что можно было бы ухватиться; но терпение, точность и холодное мастерство – это также недостатки, распределяющие трудности и растягивающие их до бесконечно -

сти, что, возможно, и замедляет крушение, но также тормозит из-бавление, непрерывно превращая нескончаемое в неопределенное; они же – мера, не позволяющая в произведении свершиться бесконечности.

### *Искусство и идолопоклонство*

«Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли». Друг Кафки Феликс Вельч, хорошо описавший его борьбу с нетерпением, думал, что он принимал всерьез библейскую заповедь. Если это так, то надо представить себе человека, на которого давит этот важнейший запрет, и он должен под страхом смерти отказать от образов, но вместо этого вдруг обнаруживает себя изгнанным в воображаемое, не имеющим иного прибежища и иного средства к существованию, нежели образы и образное пространство. И вот он обязан жить за счет своей смерти и вынужден, посреди отчаяния и во избежание отчаяния – немедленного свершения приговора, – рассматривать свою обреченность как единственный путь к спасению. Так ли Кафка ощущал себя? Трудно сказать. Иногда возникает чувство, что чем больше он старается восстановить в памяти верховный запрет (ибо он все равно забыт, так как община, хранившая его, почти разрушена), чем сильнее он старается вспомнить о религиозном смысле, скрыто присутствующем в этом запрете, – и это со все большей тщательностью, создавая в себе и вокруг себя пустоту, чтобы сделать неприемлемыми идолов, – тем более, наоборот, он кажется склонным забывать, что запрет этот должен быть применим и к его искусству. В результате возникает очень неустойчивое равновесие. Это равновесие, при таком недопустимом одиночестве, как его собственное, позволяет ему сохранять еще более строгий духовный монизм, но в то же время предаваться и своеобразному идолопоклонству со всей аскетичной строгостью, которая осуждает литературные реалии (тут и неоконченные произведения, и отвращение к публикации, и отказ считать себя писателем etc.), но кроме того, что еще хуже, стремится подчинить искусство своему духовному состоянию. Искусство – это не религия, «оно даже не ведет к религии», но в такую безнадежную эпоху, как наша, в эпоху, когда недостает богов, в это время отсутствия и изгнания искусство – как сама область этой безнадежности, как само усилие сделать очевидной, через образ, ошибку воображае-



мого, по крайней мере – неуловимую, забытую истину, скрывающуюся за этой ошибкой, – оказывается оправданным.

Записи «Дневника» позволяют нам понять, что сначала Кафка присуще стремление подменять религиозную потребность литературной, затем, особенно ближе к концу, – склонность подменять литературный опыт религиозным, сводить их воедино несколько мучительным способом, переходя от пустыни без веры к вере в мире, который уже не пустыня, но мир иной – тот, где ему будет возвращена свобода. «Обитаю ли я теперь в другом мире? Вправе ли я сказать это?» (30 января 1922 г.). В отрывке, процитированном ранее, Кафка напоминает, что у людей нет другого выбора, кроме такого: либо искать Землю Обетованную со стороны Ханаана, либо искать ее со стороны этого другого мира, мира пустыни, «ибо, – добавляет он, – третьего мира для людей не существует». Конечно, не существует, но нельзя ли сказать, что художник, тот человек, которым Кафка тоже хотел быть, – «поэт», поглощенный заботой о своем искусстве и поиском его истока, это тот, для кого даже одного мира не существует, ибо для него есть лишь внешность, поток вечного *вне*.

## Глава 4

### *Художественное произведение и пространство смерти*



## I Смерть как возможность

### *Понятие «опыт»*

Творчество увлекает посвятившего себя ему туда, где оно сопротивляется собственной невозможности. Тем самым оно представляет собой опыт – но что значит это слово? У Рильке в «Мальте» есть место, где говорится, что «стихи... не чувства... стихи – это опыт. Ради единого стиха нужно повидать множество городов, людей и вещей».<sup>18</sup> Однако Рильке не имеет в виду, что стих есть самовыражение богатой индивидуальности, способной переживать и многое пережить. Воспоминания необходимы – но для того, чтобы их забыть, чтобы в этом забвении, в безмолвной глубине преображения, в конце концов родилось на свет слово, первое слово стиха. «Опыт» означает здесь соприкосновение с бытием, самообновление при этом соприкосновении – то есть испытание, но чем-то неопределенным.

Валери пишет в одном из писем: «Настоящий живописец всю свою жизнь занят поисками живописи; настоящий поэт – поисками Поэзии и т. д. Ибо все эти виды деятельности лишены определенности. Для них приходится специально создавать потребности, цели, средства и даже препятствия...» Здесь подразумевается иная форма опыта. Поэзия не дается поэту как некая истина и достоверность, к которой он мог бы стремиться; он сам не знает, поэт ли он, но он не знает и что такое поэзия и даже есть ли она вообще, она зависит от него, от его исканий, причем такая зависимость не дает ему власти над искомым, а лишь делает его самого недостовверным для себя, как бы несуществующим. В каждом новом творении, в каждом моменте творчества все опять ставится под вопрос, так что человек, вынужденный опираться только на

---

<sup>18</sup> Райнер Мария Рильке, Записки Мальте Лауридса Бригте, М., 1988, с 29. - *Прим. пер.*

творчество, остается вовсе без опоры. Что бы он ни делал, творчество исторгает его из того, что он делает и может сделать.

На первый взгляд, в замечаниях этих творчество рассматривается лишь как техническая деятельность. Искусство, говорится в них, многотрудно, и, занимаясь им, художник живет в неизвестности. Валери, в своем почти простодушном стремлении уберечь поэзию от неразрешимых проблем, пытался превратить ее в дело чрезвычайно взыскательное, но зато избавленное от всяких тайн и не прячущееся в своей зыбкой глубине. Для него это некая условность, сближающаяся с математикой, и от человека тут требуется как будто лишь труд да неусыпное внимание. И тогда получается, что искусство – странная деятельность, вынужденная сама себе создавать и потребности, и цели, и средства, – создает себе прежде всего препоны, делающие его в высшей степени трудным, а вместе с тем и бесполезным для людей, в первую очередь для самого художника как человека. Такая деятельность даже не является игрой, хотя и сближается с нею своей невинностью и тщетой. Действительно, наступает срок, и она является в облике сугубой необходимости; да, поэзия – всего лишь упражнение, но в упражнении этом заключен ум, ум в чистом виде, эта та чистая точка, где сознание из пустой способности обмениваться на все сущее становится способностью действительно-властной, замыкая в точных пределах бесчисленность своих комбинаций и широту своих ходов. Теперь уже у искусства есть цель, а именно владение умом, и для Валери его стихи интересны лишь тем, что учат его, как они создаются, как создается произведение ума. У искусства есть цель, оно само и есть себе цель; это не просто средство для упражнения ума, а самый ум, который ничто, пока не станет творением; ну, а что же такое творение? Это тот единственный в своем роде момент, когда возможность становится способностью, когда ум из закона пустой формы, богатой лишь своей неопределенностью, становится достоверностью формы реализованной, становится телом, которое есть форма, и прекрасной формой, которая есть прекрасное тело. Творение есть ум, а ум – это осуществляемый в творении переход от высшей неопределенности к предельной определенности. Такой уникальный переход реален только в творении, а оно никогда не бывает реально-завершенным, ведь реализуется-то в нем беспредельность ума, который видит в нем лишь новый повод для самоосознания и бесконечного самоупражнения. Таким образом, мы вернулись в исходную точку.

Это движение, по какому-то неумолимому закону оказывающееся круговым, показывает, что художественный опыт нельзя выделить и ограничить: если свести его к чисто формальным изысканиям, то он придает форме<sup>19</sup> двусмысленность, всеядность, загадочность, и эта загадка не допускает компромисса, вовлекая в себя все, что мы делаем, все, чем мы являемся. «Настоящий живописец всю свою жизнь занят поисками живописи; настоящий поэт – поисками Поэзии». *Всю свою жизнь* – три очень требовательных слова. Это не значит, что художник претворяет свою жизнь в живопись или же ищет живопись в своей жизни, – но, с другой стороны, это и не значит, что жизнь может оставаться в стороне: она вся превращается в поиски такой деятельности, которая не уверена ни в целях своих, ни в средствах, для которой достоверны только сама эта неуверенность да еще требуемая ею абсолютная страсть.

До сих пор у нас имеется два ответа. Стихи – это опыты, связанные с живым приближением к вещам, с движением, осуществляемым в серьезности жизненного труда. Чтобы написать единственный стих, нужно исчерпать до дна жизнь. А вот другой ответ: чтобы написать один-единственный стих, нужно исчерпать до дна искусство, исчерпать всю свою жизнь в поисках искусства. Общее в этих ответах – мысль о том, что искусство есть опыт, так как оно есть поиск, причем не то чтобы лишенный определенности, а как раз и определяемый своей неопределенностью, и он захватывает всю жизнь как целое, даже если и кажется, что знать ее не знает.

---

<sup>19</sup> Особенность Валери в том, что он дает творению имя ума, но понимает его двусмысленно, как *форму*. Эта форма толкуется то в смысле пустой способности потенциальных подстановок, которая предшествует, делая их возможными, бесчисленному множеству осуществимых предметов, то в смысле конкретно-пластической реальности, осуществленной формы. В первом случае властелином формы является ум, во втором – форму и потенцию ума образует тело. Таким образом, поэзия, творчество представляет собой двусмысленное соединение того и другого. В качестве ума она лишь чистое упражнение, стремящееся ничего не завершать, пустое, хоть и великолепное, движение неопределенности. В качестве же тела, уже и всегда оформленного, как форма и реальность прекрасного тела, она безразлична к «смыслу» и уму: в телесности, физичности языка она тяготеет лишь к совершенству сделанной вещи.

Еще один ответ, пожалуй, дан Андре Жидом: «В «Опыте любви» я хотел показать, как книга влияет на пишущего ее, непосредственно во время письма. Действительно, исходя из нас, она делает нас иными, изменяет ход нашей жизни...»<sup>20</sup> Однако такой ответ – более ограниченный. Да, в ходе письма мы меняемся. Не письмо наше соответствует нашему бытию, а бытие – письму. Но откуда же берется написанное нами? опять-таки из нас? из какой-то потенции нашего «я», которая раскрывается и утверждается только в литературном труде? Всякий труд преобразует нас, всякое совершаемое нами действие совершается и над нами; так что же, поступок, состоящий в написании книги, изменяет нас как-то особенно глубоко? но тогда действительно ли это сам поступок, то есть заключенный в нем кропотливо-прилежный труд? Нет ли какого-то более первичного требования, изначально сдвига, который пусть и осуществляется в творческом акте, но, по противоречивой своей сущности, предшествует собственному осуществлению, да и вообще восходит к точке, где ничто не может осуществиться? «У меня остается только та личность, что подходит для данного произведения». Но, быть может, подходящим для творчества является отсутствие у «я» всякой личности. Клеменс Брентано в романе «Годви» выразительно пишет о «самоуничтожении», происходящем в творчестве. А может быть, дело тут даже в еще более коренной перемене, которая не заключается в новом душевном и умственном состоянии, не сводится даже к отрыву меня от меня самого, к «уничтожению» меня, и связано не с конкретным содержанием той или иной книги, а с фундаментальным требованием творчества.

### *Смерть с удовлетворением*

В «Дневнике» Кафки содержится замечание, над которым стоит поразмыслить: «Возвращаясь домой, я сказал Максу, что,

---

<sup>20</sup> Тридцать лет спустя Жид возвращается к этой мысли и уточняет: «Мне кажется, что каждая из моих книг явилась не столько продуктом какого-то нового внутреннего состояния, сколько, напротив, его причиной, исходным толчком к тому душевному и умственному состоянию, в котором я должен был удерживаться, чтобы довести до конца работу над нею. Хотелось бы выразить это проще: едва только возник замысел книги, как она всецело овладевает мною, и во мне все, до самых глубин моего «я», становится лишь орудием для нее. У меня остается только та личность, что подходит для данного произведения...» («Дневник», июль 1922 г.)

если только боли не будут слишком сильными, я на смертном одре буду чувствовать удовлетворение. Я забыл добавить, а потом уже намеренно не сказал, что лучшее из написанного мною исходит из этой готовности помереть удовлетворенным. Во всех сильных и убедительных местах речь всегда идет о том, что кто-то умирает, что ему это очень трудно, что в этом он видит несправедливость по отношению к себе или по меньшей мере жестокость, – читателя, во всяком случае, так мне кажется, это должно тронуть. Для меня же, думающего, что на смертном одре я смогу быть удовлетворенным, такого рода описания втайне являются игрой, я даже радуюсь возможности умереть в умирающем, расчетливо использую сосредоточенное на смерти внимание читателя, у меня гораздо более ясный разум, нежели у него, который, как я полагаю, будет жаловаться на смертном одре, и моя жалоба поэтому наиболее совершенна, она не обрывается внезапно, как настоящая жалоба, а кончается прекрасной и чистой нотой.»<sup>21</sup> Размышление это датировано декабрем 1914 года. Мы не можем быть уверены, что выраженный здесь взгляд был бы приемлем для Кафки и позже; недаром писатель умалчивает о своей мысли, как бы предчувствуя, сколь неудобно она бы звучала. Но она показательна именно в силу своей вызывающей легковесности. Весь отрывок можно вкратце изложить так: чтобы писать, необходимо властвовать собою перед лицом смерти, необходимо установить с нею отношения господства. Если она для тебя нечто такое, перед чем теряешь выдержку, чего не можешь выдержать, – тогда она похищает у тебя слова из-под пера, перебивает твою речь; писатель уже не пишет, а кричит, и его неловкий, невнятный вопль никому не слышен или же никого не волнует. Кафка здесь глубоко прочувствовал, что искусство – это связь со смертью. Почему со смертью? Потому что она предел всего. Кто властен над нею, обладает предельной властью и над собой, все его возможности при нем, он весь одна великая способность. Искусство – это самообладание у смертного предела, предел всякого самообладания.

Хотя фраза «лучшее из написанного мною исходит из этой готовности помереть удовлетворенным» в чем-то и привлекательна своей простотой, ее все же нелегко усвоить. Что это за готовность? Откуда у Кафки такая уверенность? Может быть, он уже

<sup>21</sup> Франц Кафка, Америка. Процесс Из дневников, М., 1991, с. 537.



побывал достаточно близко к смерти и потому знает, как будет держать себя перед ее лицом? Он как будто хочет сказать, что в «сильных местах» его сочинений, там, где кто-то умирает, и при том несправедливой смертью, в лице умирающего под угрозой бывал и он сам. Значит, он как бы подступает к смерти под прикрытием творчества? Однако в тексте говорится не совсем так. Да, конечно, здесь отмечается тесная связь между свершающейся в произведении смертью-несчастьем и радостно переживающим ее писателем; исключается холодно-отстраненное отношение, позволяющее объективно описывать; если рассказчик владеет искусством писать волнующе, то он может потрясающе излагать потрясающие события, сам оставаясь им чужд; в таком случае вся проблема – в риторике и в праве к ней прибегать. Но Кафка ведет речь о другом самообладании, о более глубоком расчете, который ему присущ. Да, нужно умереть в умирающем, так требует правда, но нужно еще уметь удовольствоваться смертью, уметь найти в предельном недовольстве предельное удовлетворение и в смертный миг сохранить ту ясность зрения, которую дает такое равновесие. Тогда подобная удовлетворенность весьма сродни гегелевской «мудрости» – ведь последняя заключается в совпадении удовлетворения с самосознанием, в том, чтобы в предельной негативности, в смерти, явленной как возможность, труд и время, найти меру абсолютной позитивности.

Следует признать, что Кафка здесь не заявляет прямо о столь далеко идущих притязаниях. Следует также признать, что, связывая свою способность хорошо писать с умением хорошо умереть, он имеет в виду не какое-то общее понятие о смерти, а свой личный опыт; именно потому, что он сам, по той или иной причине, бестрепетно ляжет на смертное ложе, он и за героями своими может следить бестрепетным взором, близко и зорко приобщаться к их смерти. Какое из своих произведений он имеет здесь в виду? Вероятно, рассказ «In der Strafkolonie» («В исправительной колонии»), который он за несколько дней до того не без успеха читал друзьям; в данный момент он пишет «Процесс» и несколько незаконченных рассказов, непосредственным предметом которых не является смерть. Следует также иметь в виду «Превращение» и «Приговор». Припоминая эти произведения, убеждаешься, что Кафка ведет речь не о реалистическом описании сцен смерти. Во всех этих рассказах умирающие умирают в нескольких словах, быстро и безмолвно. Тем самым подтверж-

дается, что не только умирающие, но и по видимости живые герои Кафки действуют в пространстве смерти, принадлежат времени бесконечного «умирания». Эту странность они выдерживают как испытание, и сам Кафка также переживает в них испытание. Ему, однако, представляется, что «успешно» выдержать испытание, вынести из него рассказ, художественное произведение он сумеет лишь в том случае, если как бы заранее настроит себя на предельный миг испытания, если сам станет наравне со смертью.

В его рассуждении неприятно то, что им как бы оправдывается обман в искусстве. Зачем описывать смерть как несправедливое событие, если сам писатель чувствует себя способным воспринять ее с удовлетворением? Зачем он рисует ее нам страшной – ведь сам-то он ею доволен? От этого в его словах появляется какая-то жестокая легковесность. Допустим, искусство требует играть со смертью, допустим, оно вводит игру, элемент игры в ситуацию, из которой не спастись, с которой не совладать. Но что же означает эта игра? «Искусство вьется вокруг истины, стараясь ни в коем случае не обжечься ею». В данном случае оно вьется вокруг смерти, не обжигаясь ею, зато создавая ощущение ожога и само становясь жгучим, волнующим своей холодной ложью. Казалось бы, этого довольно, чтобы осудить искусство. Однако, справедливо оценивая мысль Кафки, следует понять ее и по-другому. В его глазах смерть с удовлетворением не содержит сама по себе ничего хорошего, ибо в ней выражается прежде всего неудовлетворенность жизнью, отторгнутость от счастья жить, которое в первую очередь и следует желать и любить. «Готовность умереть удовлетворенным» означает, что связь с нормальным миром тем самым уже порвана; в определенном смысле Кафка уже умер, это даровано ему, как даровано изгнанничество, и такой дар сродни писательскому. Разумеется, факт изгнанности из мира нормальных возможностей сам по себе еще не дает самообладания у предела всех возможностей; факт лишения жизни еще не обеспечивает счастливого владения смертью, он позволяет умереть с удовлетворением лишь в негативном смысле (радуясь, что настал конец безрадостной жизни). Отсюда недостаточность и поверхностность этого рассуждения Кафки. Но как раз в том же году он еще дважды записывает в своем «Дневнике»: «Я не затем сторонюсь людей, чтобы спокойно жить, а чтобы иметь возможность спокойно умереть». Такой отстраненности, одино-

чества властно требует от него работа. «Если не спрячусь в какую-нибудь работу, то я пропал. Вполне ли ясно я это сознаю? Я таюсь от людей не потому, что хочу спокойно жить, а потому, что хочу спокойно погигнуть». Его работа – писать. Он отгораживается от мира, чтобы писать, а пишет, чтобы умереть спокойно. Тем самым смерть, смерть с удовлетворением, есть воздаяние за искусство, цель и оправдание писательства. Писать – чтобы спокойно погигнуть. Допустим, но как же писать? Что позволяет писать? Ответ нам известен: писать можно лишь при условии, что ты способен умереть с удовлетворением. Это противоречие составляет вновь ощутить всю глубину опыта.

### *Замкнутый круг*

Всякий раз, когда мысль наша сталкивается с замкнутым кругом, это значит, что она прикоснулась к чему-то первичному, исходному, от чего она удаляется лишь затем, чтобы вернуться назад. Быть может, нам понятнее станет это ее перводвижение, если мы взглянем в ином свете на наши формулы, зачеркнув слова «спокойно», «с удовлетворением». Тогда писатель – это человек, который пишет, чтобы иметь возможность умереть, а свою способность писать получает от еще прижизненной связи со смертью. Противоречие сохраняется, но освещается по-другому. Как поэт существует только перед лицом своих стихов и как бы после их написания (хотя для возникновения стихов необходимо, чтобы первоначально имелся поэт), так же и Кафка, начинаем мы понимать, добивается возможности умереть через творческий акт письма, то есть само творчество есть опыт смерти, требуется как бы предварительно располагать смертью, чтобы достичь творчества, а уже через творчество – и смерти. Но мы начинаем понимать и то, что внутритворческое движение, образующее подступ к смерти, пространство смерти и пользование смертью, не вполне тождественно движению, ведущему писателя к *возможности* умереть. Можно даже предположить, что странное соотношение между художником и творением, когда творение зависит от того, кто сам возможен лишь внутри творения, – что такая аномалия происходит из самого опыта, переворачивающего формы времени, – из его более глубокой двойственности, двусторонности, которую Кафка выразил в двух слишком простых фразах, реконструированных нами: *Писать, чтобы иметь возможность умереть – Умирать, чтобы иметь возможность писать*; эти требо-

вания замыкают нас в своем кругу, заставляя отправляться от искомой цели и искать своей же исходной точки, к которой, оказывается, можно приблизиться лишь удаляясь, – но вместе с тем эти слова вселяют в нас и надежду, надежду в самом предвестии беспредельного схватить, вывести на свет предел.

Разумеется, слова Кафки могут показаться выражением свойственного ему мрачного воззрения на мир. Они разительным образом противоречат ходячим понятиям об искусстве и художественном произведении, которые резюмировал для себя, далеко не первым, Андре Жид: «Причин, толкающих меня писать, много, и важнейшие из них, думается, более всего и скрыты. Особенно, пожалуй, такая: уберечь что-нибудь от смерти» («Дневник», 27 июля 1922 года). Писать, чтобы не умереть, ввериться творениям, которые переживут художника, – вот чем, как полагают, связан художник со своим трудом. Гений идет наперекор смерти, творчество есть смерть, ставшая тщетной, или же преображенной, или же, по уклончивым словам Пруста, «не столь горькой», «не столь бесславной» и, «быть может, не столь вероятной». Возможно, и так. Не будем опровергать эти традиционно приписываемые творцам мечтания, указывая, что возникли они недавно, в новейшей европейской цивилизации, и связаны с развитием гуманистического искусства, когда человек стремится прославиться своими произведениями и увековечить себя в их воздействии на потомков. Разумеется, все это важно и значительно. Но при этом искусство оказывается всего лишь достопамятным средством приобщиться к истории. Великие исторические деятели – герои, полководцы – тоже, не менее, чем художники, уберігают себя от смерти; они остаются в памяти народов, наличествуют как действенный пример. Но такая форма индивидуализма вскоре перестает удовлетворять. Становится ясно, что коль скоро важнее всего – исторический труд, совершаемое в мире действие, общее стремление к истине, то тщетны и всякие попытки остаться самими собой за чертой исчезновения, всякие желания сохранить неизменность и устойчивость в сверхвременном творении; все это тщетно, да и хочется-то человеку совсем другого. Ему нужно не пребывать в косной вековечности идолов, а меняться, исчезать – и тем самым участвовать в преображении мира; действовать безымянно, а не быть чистым бездейственным именем. Если так, то мечтания творцов пережить свое время предстают не просто мелочными, но и ложными; любой настоящий поступок,

безымянно совершенный в мире и для наступления нового мира, явно торжествует над смертью более заслуженную, более верную победу – во всяком случае, свободную от ничтожных сожалений об утрате своего «я».

Из этих стойких мечтаний, связанных с таким преобразованием искусства, когда само искусство еще не наличествует самому себе, зато человек, считая себя его хозяином, желает стать личествующим, творящим и в творчестве своем хоть немного ускользающим от уничтожения, – из этих мечтаний разительно явствует, что «творцы» глубоко связаны со смертью и связь эта по сути та самая, которую пытался уловить и Кафка. Все хотят, чтобы смерть была возможной, – кто для того, чтобы ею овладеть, кто для того, чтобы не подпускать ее близко. Различиями можно пренебречь, все они вписываются в один и тот же круг идей, где со смертью устанавливаются отношения свободы.

### *Могут ли я умереть?*

На первый взгляд заботы писателя, пишущего, чтобы иметь возможность умереть, – вызов здравому смыслу. Ведь уж одно-то событие нам обеспечено – оно наступит само собой, без всякого встречного стремления, без труда и хлопот с нашей стороны; о да, оно наступит. Это правда, но в то же время и неправда, и, быть может, как раз истины в этом и нет – по крайней мере той истины, которую мы испытываем в мире, которою мерим свои поступки и свое присутствие в нем. То, что заставляет меня исчезнуть из мира, не может в этом мире ничем гарантироваться, а значит, в известном смысле негарантировано, ненадежно. Этим объясняется, что никто не связан со смертью отношением *настоящей* достоверности. Никто не уверен в своей смерти – то есть никто не ставит смерть под сомнение, но и помыслить эту достоверную смерть может лишь с сомнением, ибо помыслить смерть – значит ввести в свою мысль нечто в высшей степени сомнительное, разъедающе не-достоверное; чтобы подлинно помыслить достоверность смерти, нам словно приходится погрузиться мыслью в сомнительное и неподлинное; в той точке, где мы силится помыслить ее, словно должен разрушиться не только наш мозг, но и твердость и истинность самой мысли. Отсюда сразу явствует, что хотя обычно люди не думают, избегают думать о смерти, – очевидно, стремясь укрыться, убежать от нее, – но избегать этого можно лишь потому, что смерть сама по себе есть вечное бегство от смерти, самое глубокое укрытие. Таким

образом, прятаться от смерти – некоторым образом то же самое, что прятаться в ней.

Итак, возможность умереть перестает быть бессмысленным вопросом, и становится понятно, что целью человека могут быть поиски смерти как возможности. Однако такие поиски становятся значимы лишь при условии своей непреложной необходимости. В великих религиозных системах смерть образует важное событие, а не парадокс голого, лишённого истины факта; в ней наша связь с миром иным, где как раз и обретается источник истины; это путь к истине, и хотя залогом ее не служат ощутимые достоверности земного мира, зато она обладает гарантией неощутимых, но незыблемых достоверностей мира вечного. Таким образом, в великих религиозных системах Запада не составляет трудности считать смерть чем-то истинным: она всегда происходит в некотором мире, представляет собой событие величайшего из миров, у этого события есть определенное место, и нам оно тоже определяет некоторое место.

Могу ли я умереть? Есть ли у меня возможность умереть? Такой вопрос имеет силу лишь тогда, когда все внешние лазейки отвергнуты. Как только человек всецело сосредоточивается на себе самом, на достоверности своего смертного удела, – тогда-то он и бывает озабочен тем, чтобы сделать смерть возможной. Ему мало быть смертным – он понимает, что должен им стать, быть смертным вдвойне, в высшей, предельной степени. Таково его призвание как человека. В человеческой перспективе смерть – это не то, что дано, а то, что следует создать; это задача, которую мы активно берем на себя и которая становится источником нашей активности и власти над собой. Человек умирает – это ничто, но в зависимости от своей смерти человек *есть*, он крепко связан со своей смертью и сам определяет эту связь; он творит свою смерть, делает себя смертным, а тем самым придает себе возможность творить, творениям же своим – их смысл и истину. Его решение быть безбытийным – это и есть возможность смерти. Мыслители, которые пытаются осознать такое решение и в силу этого, пожалуй, лучше всех освещают судьбу современного человека, – Гегель, Ницше и Хайдеггер, – несмотря на свою разнонаправленность, все трое стремятся сделать смерть возможной.

*Кириллов*

Как первейшее следствие из такой позиции мы, очевидно, должны задаться вопросом: нет ли среди различных форм смер-

ти какой-либо «особенно человеческой», «особенно смертельной» и не является ли такой высшей формой смерти добровольная? Умертвить себя – не кратчайший ли это путь человека к себе самому, путь от животного к человеку, а Кириллов добавляет: и от человека к Богу? «Свою смерть хвалю я вам, свободную смерть, которая приходит ко мне, потому что я хочу»<sup>22</sup>. «Если уничтожишь себя, то делаешь достойное величайшего уважения дело: этим почти заслуживаешь жить...»<sup>23</sup> Естественная же смерть есть смерть «при презреннейших условиях, несвободная смерть, смерть *не вовремя*, смерть труса. Следовало бы, из любви к жизни, – желать иной смерти, свободной, сознательной, без случая, без неожиданности...»<sup>24</sup>. Эти слова Ницше гремят раскатами свободы. Мы не убиваем себя, но мы можем себя убить. Это чудодейственное средство. Не будь под рукой этого кислородного баллона, мы бы задыхались, не могли бы больше жить. Когда смерть рядом, безотказно послушная, то становится возможной жизнь, ибо именно смерть дает нам воздух, простор, радостную легкость движения – она и есть возможность.

Добровольная смерть образует, по-видимому, моральную проблему: она обвиняет и осуждает, заключает в себе окончательный приговор. Или же она является вызовом, бросаемым внешней всемогущей власти: «Я убиваю себя, чтобы показать непокорность и новую страшную свободу мою»<sup>25</sup>. Небывалым в замысле Кириллова является то, что, убивая себя, он хочет не просто восстать против Бога, но смертью своей доказать, что Бога нет, – доказать себе и показать другим. До тех пор пока он не убьет себя, он и сам не знает ответа на свой вопрос; показывая его в смятении противоречивых чувств, Достоевский говорит, что он, возможно, даже верующий, «пожалуй, еще больше попа»<sup>26</sup>; но здесь нет непоследовательности – напротив, к решению убить себя его приводит именно озабоченность Богом, необходимость удостовериться в небытии божьем. Зачем ему самоубийство? Если он умрет свободно, если испытает и докажет себе, что в смерти он свободен, что его смерть свободна, то он достигнет абсо-

<sup>22</sup> Фридрих Ницше, Сочинения в двух томах, т. 2, М., 1990, с. 52.

<sup>23</sup> Там же, с. 612.

<sup>24</sup> Там же, с. 611.

<sup>25</sup> Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в 15-ти томах, т. 7, Л., 1990, с. 577.

<sup>26</sup> Там же, с. 575.

люта, сам станет этим абсолютом, абсолютным человеком, и вне его ничего абсолютного не будет. На самом деле тут больше, чем простое доказательство, – идет невидимый бой, где на карту поставлено не только знание Кириллова относительно бытия божьего, но и само это бытие. В свободной смерти, которую дарует себе решительный человек, Бог рискует своим существованием. Если кто-то сумеет обладать собой вплоть до смерти, сквозь смерть, то он возобладает и над тем всемогуществом, что настигает нас в смерти, сделает его лишь мертвым всемогуществом. Таким образом, самоубийство Кириллова оказывается смертью Бога. Отсюда его странная убежденность, что его самоубийство открывает собой новую эру, станет рубежом в истории человечества и что в дальнейшем людям уже не нужно будет убивать себя, ибо своей смертью, сделав смерть возможной, он освободит жизнь, всецело очеловечит ее.

Кириллов говорит нечетко, но увлекательно. Он то и дело путается в ясных доводах, не договаривает их до конца, потому что в ход его мыслей вторгается зов какого-то другого, невнятного довода, неуловимого, но непрестанно слышимого. На первый взгляд его замысел – это замысел спокойного и последовательного рационалиста. Люди, рассуждает он, не убивают себя, потому что боятся смерти; из страха смерти возникает Бог, если я смогу умереть вопреки этому страху, то избавлю смерть от страха и низвергну Бога. Такое намерение, требующее от человека невозмутимости узкорационалистического духа, плохо вяжется с лампадкой у иконы, с признанием Кириллова о его одержимости Богом, а уж тем более с ужасом, от которого он чуть не падает в конце. И однако же именно эти шараханья плутающей мысли, именно это явственно обволакивающее ее безумие и даже головокружительный страх, прикрытый маской, которая не что иное, как стыд своего страха, – именно это делает кирилловское предприятие завораживающе интересным. Говоря о смерти, Кириллов говорит о Боге; он как бы нуждается в имени всевышнего, чтобы понять и оценить событие смерти, противостать его высшей власти. Для него Бог – это лик смерти. Да только о Боге ли тут речь? Ведь всемогущая сила, в тени которой блуждает Кириллов, то охваченный блаженством, которое разбивает рамки времени, то скованный ужасом, от которого защищается наивными идеями, – это сила глубоко анонимная, и его самого она превращает в существо безымянное и бессильное, по сущности своей



подлое и обреченное на раздробленность. Эта сила – сама смерть, и в конечном счете задачей его предприятия является смерть как возможность. Могу ли я даровать себе смерть? Есть ли у меня возможность умереть? Насколько далеко могу я углубиться в смерть свободно, вполне обладая своей свободой? Не получится ли, что даже если я сам, с мужественной и идеальной решимостью вышел ей навстречу, на деле все-таки именно она приходит ко мне, и в то время как мне кажется, что я ее поймал, на деле это она меня поймала, лишила самого себя и ввергла в неуловимость? Действительно ли я умираю как человек, смертью достойной человека, вложив в нее всю свою человеческую свободу и интенцию? Действительно ли я умираю самым собою, или же я умираю обязательно иным, так что мне следовало бы сказать, что, собственно, я и не умираю? Могу ли я умереть? Есть ли у меня возможность умереть?

Драматическая проблема, мучающая Кириллова в обличье Бога, в которого он хотел бы верить, – это проблема возможности его самоубийства. Когда ему говорят: «Да ведь не один же вы себя убиваете, много самоубийц»<sup>27</sup>, – он даже не понимает такого возражения. Для него-то еще никто не убивал себя: никто не даровал себе смерть как настоящий дар, от сердечной щедрости и преизбыточности, делающих этот поступок подлинным деянием; иначе говоря, никто еще не усматривал в смерти способность не принять, а даровать себе смерть, умереть, как он говорит, «ради идеи», то есть в чисто идеальном плане. Сумев сделать смерть возможностью, вполне освоить и очеловечить ее, он, конечно же, достиг бы абсолютной свободы, достиг бы ее сам как человек и даровал бы ее людям. Иными словами, он сделался бы не исчезающим сознанием, а сознанием исчезновения, исчезновение своего сознания он всецело включил бы в само это сознание, а значит, превратился бы в воплощенную целостность, в воплощение целого, в абсолют. Такая привилегия, безусловно, значит гораздо больше бессмертия. Если я бессмертен по своей сущности, то это не мое бессмертие, оно меня ограничивает и стесняет; следовательно, в подобной перспективе мое призвание как человека – из навязанного мне бессмертия сделать нечто, что я мог бы завоевать или утратить; будь то ад или рай, но если я никак не властен над своим бессмертием, то оно и само для меня

<sup>27</sup> Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в 15-ти томах, т. 7, с. 575.

ничто. Или еще бессмертие может быть достигнуто наукой – в таком случае оно осмыслялось бы, удобно или неудобно, как лекарство от недуга; оно не осталось бы без последствий, но только не для Кириллова, который продолжал бы вопрошать (и тем более страстно, чем более странно звучал бы его вопрос): «А остается ли у меня возможность умереть?» Бессмертие, обеспеченное наукой, было бы весомо для его судьбы лишь постольку, поскольку означало бы невозможность смерти, а тем самым оно само бы сделалось символическим выражением того вопроса, что воплощен в Кириллове. Для человечества, по странной прихоти обреченного на бессмертие, самоубийство, пожалуй, явилось бы единственным шансом остаться людьми, единственным выходом в человеческую будущность.

Так называемая задача Кириллова – смерть как поиск возможности смерти – это не совсем то же, что просто добровольная смерть, испытание силы воли перед лицом смерти. Верно ли, что самоубийство всегда совершается человеком с уже помраченным сознанием, с уже больной волей, то есть как поступок невольный? Так говорят некоторые психиатры, хотя и не знают наверное; так думают некоторые благомыслящие теологи, скрадывая остроту проблемы, да и сам Достоевский, ввергая своего героя в явное безумие, тоже отшатывается от пропасти, которую Кириллов разверз рядом с ним. И все же важен другой вопрос: *истинно* ли умирает Кириллов? Удостоверил ли он своей смертью ту ее возможность, которой обладал заранее, ту свою способность не быть, что позволяла ему быть собою, то есть быть свободным по отношению к себе, быть все время отличным от себя, трудиться, говорить, рисковать собою и быть без бытия? Сумел ли он сохранить в самой смерти такую осмысленность смерти, такую активную, трудовую смерть, которая есть возможность конца, возможность, открывающаяся с концом? Сумел ли он сделать так, чтобы даже смерть стала для него силой отрицания, разящей решимостью, моментом высшей возможности, – или же под видом этой возможности его настигла его собственная невозможность? Или же в итоге его опыта все перевернулось на оборот: он умер, но так и не смог умереть, сама смерть обрекла его на невозможность умереть?

В своих исканиях Кириллов испытывает не свою личную решимость, а смерть как решение проблемы вообще. Он хочет знать, способна ли чистота и цельность его поступка превозмочь

безгранично-неопределенное, беспредельную неопределенность смерти, может ли он силой своего деяния сделать смерть действительной, утвердить себя в ней через утверждение своей свободы, сделать ее своей собственной, истинной смертью. В мире он смертен, но не рискует ли он в смерти, в этой бесконечности конца, стать бесконечно смертным? В этом вопросе – его задача. В попытках ответить на него – его мука, влекущая его к смерти, с которой он желает совладать через свою образцовую личную смерть, наделив ее одним лишь содержанием – «смерть осознанная».

### *Аррия*

Совладать со смертью значит не просто сохранить власть над собой перед лицом смерти – ту безразличную власть, что находит себе выражение в стоической невозмутимости. Аррия, жена Цецины Пета, видя, что муж не решается убить себя, вонзила кинжал себе в грудь, вытащила обратно и отдала ему со словами: «Это не больно»<sup>28</sup>, – такая твердость, крепость духа впечатляет нас. Нам приятно видеть, с какой трезвой невозмутимостью встречают свой конец великие люди. «Хорошо умереть» – значит умереть в рамках приличий, в согласии с собой, с уважением к живым. Хорошо умереть – значит умереть в своей собственной жизни, обратясь к ней и отвернувшись от смерти, и такая «хорошая смерть» говорит скорее об учтивости по отношению к миру, чем о внимании к бездонной пропасти. Живые ценят такую выдержку, они любят тех, кто не отдается смерти безвольно. Удовольствие от правильной кончины, желание сделать ее человеческой и приличной, удалив ее бесчеловечную сторону, которая, еще прежде чем убить человека, унижает его страхом и превращает в нечто чуждое и отталкивающее, – все это может привести к восхвалению самоубийства, как поступка, отменяющего смерть. Так происходит у Ницше. Стремясь устранить мрачную значительность, которой обладает смертный час для христиан, он усматривает в нем нечто вовсе незначительное, о чем не стоит даже думать, что ничем для нас не важно и ничего у нас не отнимает. «Нет величайшей пошлости, чем смерть». «Мне радостно видеть, что люди совершенно не желают думать о смерти!» То же хотел бы нам сказать и Кириллов: сам он постоянно думает о

---

<sup>28</sup> См.: Письма Плиния Младшего, III, 16.

смерти, но для того, чтобы избавить нас от мыслей о ней. Такова ее крайняя, предельная гуманизация, так увещевают нас еще со времен Эпикура: если ты есть, то смерти нет, если же есть она, то нет тебя. Люди стоических взглядов хотят быть безразличны к смерти, так как хотят освободить ее от всяких мук. Затем они приписывают безразличие и самой смерти – она всего лишь безразличный миг. В конце концов она обращается и вовсе в ничто – она даже не последний миг, ведь он еще принадлежит жизни. Теперь, окончательно одолев старого врага, такие люди могут сказать ему: «О смерть, где же твоя победа?» Они могут так сказать, но лишь при условии, что добавляют: «Где же твой стимул?» Ибо, избавившись от смерти, они тем самым лишились и настоящей жизни – «не той жизни, которая страшится смерти и только бережет себя от разрушения, а той, которая претерпевает ее и в ней сохраняется...», – жизни Духа, как называет это Гегель<sup>29</sup>.

Итак, недостаточно выступить на врага с силой воинственного духа, желая победить его, но победить как бы издали, не давая ему приблизиться. Свободная, полезная, сознательная смерть, с приятностью для живых и с верностью себе самому, – это смерть, не повстречавшая смерти, в ней много говорится о жизни, но не слышится тот неслышимый язык, говорить на котором – новый, невиданный дар. Кто не отдается смерти – уклоняется тем самым от абсолютной самоотдачи. Избавляясь от худшего, мы все же так и не обретаем главного.

Потому-то Достоевский, чутко ощущая глубину вещей, а в теории стремясь показать воинствующий атеизм как бред безумца, не даровал Кириллову судьбы бесстрастного героя, наследника холодной твердости древних. В этом борце за достоверную смерть нет ни безразличия, ни самообладания, ни уверенности, и небытие, навстречу которому он идет, для него отнюдь не бледное ничто, очищенное и соразмерное ему самому. Его конец идет кувырком: убивая себя, он заодно убивает и своего товарища-двойника, рядом с которым некогда лежал бок о бок в тяжком молчании; его последним собеседником и в итоге единственным противником оказывается самая жуткая личность, отражающая во всей правде провал его замысла, – и эти обстоятельства связаны не просто с его ограниченным мирским существованием, но возникают из самых глубин зловонной пропасти. Умирая, он ду-

<sup>29</sup> Гегель, Сочинения, т. IV, М., 1959, с. 17.

мал затеять высокий поединок с Богом, а в конечном счете стал - кивается с Верховенским – куда более правдивым олицетворением той отнюдь не возвышенной власти, с которой приходится состязаться на уровне зверства.

Итак, перед нами – острейшие противоречия. Совершая обдуманное, свободно-повелительное самоубийство, стремясь в нем остаться самим собой, мы тем самым лишь заслоняемся от того, что как раз и поставлено на карту в этом событии. Мы как бы уклоняемся от главного, непозволительно загораживаем сами себя от чего-то нестерпимого, пытаясь в такой домашне-самодельной смерти обрести опять-таки лишь себя самого, свою решимость и уверенность. Напротив, на лице Клейста мы читаем бесцельную, безрассудную и бесплодную муку; она-то и предстает нам столь значительной, как бы отражая в себе беспредельную пассивность смерти, ускользающую от логики решений; она умеет говорить, но остается скрытой, таинственно неразгаданной, ибо никак не соотносится с дневным светом. Следовательно, в добровольной смерти мы опять-таки обнаруживаем *предельную пассивность* – под маской деяния здесь фактически происходит замороженная самоутрата. В такой перспективе бесстрастие Аррии знаменует собой уже не сохраненную до конца власть над собой, но некую отрешенность, скрытое исчезновение, перед нами здесь лишь чья-то безлико-нейтральная тень. В лихорадочной же возбужденности Кириллова, в его неустойчивости, в его никуда не ведущих шагах сказывается не жизненное волнение, не какая-то все еще живая в нем сила, а принадлежность к такому пространству, где невозможно обитать, то есть к пространству тьмы, в котором никто не принят и ничто не пребывает. Рассказывают, что Нерваль, прежде чем повеситься, блуждал по улицам, – но блуждания уже и были для него смертью, смертельными плутаниями, которым нужно было положить конец, где-то остановившись. Отсюда – наваждение упорно повторяющихся попыток к самоубийству. Человек, по неловкости промахнувшийся и миновавший свою смерть, напоминает привидение, являющееся лишь затем, чтобы по-прежнему стремиться к исчезновению; ему остается только вновь и вновь убивать себя. В такой повторяемости есть какое-то легкомыслие вечности и тягеловесность воображаемого.

Итак, самоубийство не обязательно является ответом на призыв сделать смерть возможной. Конечно, самоубийство за-

дает жизни вопрос: возможна ли жизнь? Но еще более существенный вопрос оно задает само себе: *а возможно ли самоубийство?* Психологическое противоречие, тяготеющее над замыслом самоубийцы, представляет собой лишь следствие из этого другого, более глубокого противоречия. Убивающий себя говорит: «Не желаю оставаться в мире, не стану больше совершать поступков». И однако он же желает превратить смерть в поступок, желает высшего, абсолютного деяния. Из-за такого непоследовательного оптимизма, просвечивающего сквозь добровольную смерть, из-за такой веры, что в итоге всегда сумеешь одержать верх, совладав с небытием, став творцом своего собственного небытия, что в миг падения сумеешь воспрянуть к вершине своей самости, – из-за такой веры в самоубийстве утверждается то самое, что оно пытается отрицать. Поэтому человек, связавший себя с отрицанием, никак не может воплотить его в окончательном решении, которое само было бы избавлено от отрицания. Тревога, которая так уверенно направляется к небытию, – не сущностная, она отступила перед сущностным вопросом и даже само небытие пытается превратить в путь к спасению. Кто живет в отрицании, тот не может им пользоваться. Кто принадлежит отрицанию, тот в этой принадлежности уже не может уйти от себя, ибо принадлежит он нейтральному миру отсутствия, где уже изначально не является собой. Пожалуй, это и есть ситуация отчаяния – не того, которое Киркегор называет «болезнью к смерти», а такой болезни, где умирание никак не закончится смертью, где на смерть более нет надежды, где она уже не грядущая, а несбыточная.

Слабость самоубийства в том, что совершающий его еще слишком силен, он выказывает в себе силу, подобающую лишь гражданину земного мира. Кто убивает себя – тот, стало быть, мог жить; кто убивает себя, тот сохраняет надежду, надежду со всем покончить; в надежде проявляется его желание начать сначала, в самом конце вновь обрести начало, утвердить тем самым некое значение, которое он сам же и оспаривает, умирая. Отчаявшийся не может уповать ни на добровольную, ни на естественную смерть: у него нет времени – нет настоящего, нынешнего времени, чтобы опереться на него для смерти. Убивающий себя – великий утвердитель *нынешности*. Я хочу убить себя в «абсолютный» миг, который абсолютно восторжествует над будущим, который уже не пройдет и не будет пройден. Если бы смерть наступала в заранее выбранный час, она была бы апофеозом мгновения – в

ней мгновение было бы божественной искрой мистиков; а потому и самоубийство, конечно же, сохраняет колоссальную способность к утверждению, оставаясь событием не просто добровольным, но нетленным и в высшей степени предумышленным.

*Странный замысел, или двойкая смерть*

Самоубийство нельзя «замыслить». Этот якобы замысел устремлен к чему-то никогда не достижимому, к цели, в которую нельзя прицелиться, а в итоге получается нечто такое, чего я не мог бы добиваться как итога. Таким образом, смерть не помещается во времени труда – при том что это как раз и есть время активной и плодотворной смерти. Таким образом, есть как бы двойкая смерть: одна заключена в кругу таких слов, как «возможность» или «свобода», предел ее составляют свобода умереть и возможность рискнуть собою в смерти; другая же представляет собой нечто неуловимое, я не могу ее схватить, она не связана со мною никаким отношением, она никогда не наступает, и сам я к ней не направляюсь.

Теперь становится понятным, сколь много в самоубийстве странно-поверхностного, чарующе-обманчивого. Убить себя – значит принять одну смерть за другую (какой-то причудливый каламбур). Я иду навстречу той смерти, что находится в подвластном мне мире, и таким образом рассчитываю достичь другой смерти, над которой я не властен, как и она не властна надо мною, ибо у нас с нею нет ничего общего; я ее не ведаю, но и она не ведает меня, она образует пустую интимность этого неведения. Оттого самоубийство по сути все-таки азартное пари – не потому, что я оставляю себе шанс выжить (как иногда случается), а потому, что это прыжок, уход из достоверности умышленного, сознательно предрешенного и мужественно осуществленного поступка во что-то такое, где дезориентируется любой умысел и нет места никакому решению, в нерешимо-неясное, в прах бездеятельности и мрак неистинности. Совершая самоубийство, я хочу убить себя в определенный момент, привязываю смерть к «сейчас» – да, вот сейчас, сейчас. Но тут-то яснее всего и проявляется иллюзорность, сумасбродность такого «хочу», ибо смерть никогда не присутствует в настоящий момент. В самоубийстве существенно намерение упразднить будущее, то есть устранить тайну смерти; в известном смысле убивают себя затем, чтобы в будущем не осталось загадок, чтобы сделать его ясно читаемым,

а не темно-заповедным обиталищем непроницаемой смерти. В таком смысле самоубийство – не столько приятие смерти, сколь – ко желание устранить ее как нечто грядущее, отнять у нее тот момент будущности, в котором едва ли не состоит ее сущность, сделать ее поверхностной, неплотной и неопасной. Но это напрасные расчеты. Как бы тщательно ни обставлять свой шаг, как бы аккуратно ни действовать и сколь бы обдуманно меры предосторожности ни принимать, все равно никуда не деться от сущностной неопределенности смерти, от того факта, что она никогда не относится к определенному моменту, так же как и не имеет определенного отношения ко мне.

Самоубийство нельзя «замыслить». К нему готовятся, в поступках своих имеют в виду тот последний жест, что еще принадлежит к категории нормальных осуществимых дел, но сам этот жест не видит смерти, не имеет ее в виду, в своем присутствии. Отсюда та тщательность, любовь к мелочам, маниакально кропотливая забота о самых малозначительных вещах, которую часто выказывает собирающийся умереть. Других это удивляет: «Когда хочешь умереть, обо всем этом уже не думаешь». Но дело все в том, что человек и не *хочет* умереть, не может сделать смерть объектом воления, не может желать смерти, и потому его воля, остановившись на неясном пороге недостижимого, с расчетливой мудростью цепляется за все то, что еще есть уловимого близ последнего предела. Человек думает «обо всем этом», потому что не может думать о *другом*, – и не из боязни взглянуть в лицо этой слишком серьезной вещи, а оттого, что смотреть-то и не на что, оттого что желающий умереть способен желать только подступов к смерти, только той смерти-орудия, которая располагается в земном мире и достижима с помощью точного инструментария. Кто хочет умереть – не умирает, а теряет волю к смерти, вступает в завораживающий мрак, где и умирает в безвольной муке.

### *Искусство и самоубийство*

Странное, противоречивое предприятие – попытка активно действовать в царстве беспредельной пассивности, требование соблюдать правила, выдерживать меру и ставить себе цель в ходе такого движения, которое не подвластно никаким намерениям и решениям. Опыт, где смерть как бы делается поверхностной, поступком среди других поступков, статочным делом, зато человеческое деяние словно преображается, так что принизить смерть,



придав ей форму замысла, – возможно, единственный шанс высказать наш замысел до того, что его превосходит. Безумие, от которого нам, однако, не отрешиться, не отрешившись и от своего удела (без возможности самоубийства человечество потеряло бы какое-то равновесие, перестало бы быть нормальным); абсолютное право, единственное из всех прав, не являющееся изнанкой какой-либо обязанности, – а вместе с тем право это не сопровождается, не подкрепляется реальной возможностью, оно устремлено вперед бесконечным мостиком, который в решительный миг обрывается, становясь ирреальным сном, но по нему все же требуется реально пройти; итак, право без обязанности и без возможности, безумие, необходимое для цельности разума, и притом довольно часто – успешное, все эти характеристики поразительно применимы и к другому типу опыта, внешне не столь опасному, но, быть может, не менее сумасбродному, – к опыту художника. Дело не в том, что его творчество подобно смерти; просто с творением своим он, можно сказать, так же странно породнен, как породнен со смертью человек, поставивший ее себе целью.

Это сразу бросается в глаза. И тот и другой замышляют нечто неподвластное никакому замыслу, у них есть путь, но нет цели, они не ведают, что творят. И тот и другой чего-то сильно желают, но с желаемым их соединяет какое-то требование, игнорирующее их волю. И тот и другой тяготеют к некоторой точке, к которой нужно приближаться искусством, умением и трудом, через достоверности реального мира, однако же сама эта точка никак не соответствует таким средствам, не ведает реального мира, чужда всякой осуществленности, неизменно расстраивает любые преднамеренные действия. Как идти твердым шагом туда, куда нельзя определить направление? Кажется, будто и тот и другой могут что-либо сделать лишь по ошибке, не разглядев, что именно делают: один путает две смерти, другой путает книгу с творением – ошибка, которой они слепо уверяются, но и смутно сознают ее, отчего их задача становится гордым спором с судьбой; они как бы затевают такое деяние, которое способно завершиться лишь в бесконечности.

Подобное сближение может шокировать, но ничего удивительного в нем нет, поскольку мы понимаем, отвлекаясь от внешних различий, что и в том и в другом движении испытывается особая форма *возможности*. В обоих случаях могущий желает мочь даже у черты неуловимого, где кончается царство целей.

В обоих случаях происходит невидимый, но решающий скачок; не в том смысле, что через смерть мы вступаем в неизвестность, что после смерти нас ожидает бездонность потустороннего мира. Нет – скачком является сам поступок смерти, чья глубина пуста и не содержит ничего потустороннего; в самом факте умирания заключен коренной переворот, в результате которого смерть, дотоле бывшая предельной формой того, что я могу, становится не просто чем-то отчуждающим, исторгаящим меня из моей власти положить начало или даже конец, но чем-то вообще безотносительным ко мне, невластным надо мною, лишенным всякой возможности, ирреально-неопределенным. Такой переворот я не могу себе представить, не могу даже помыслить себе как окончательный; он не есть необратимый уход туда, откуда нет возврата, ибо он есть нечто неосуществляющееся, бесконечно-непрестанное.

Самоубийство нацелено на этот переворот как на свою цель. Творчество доискивается до него как до своего истока. Здесь начинаются их различия. В самоубийстве переворот в известной мере отрицается, игнорируется, и лишь в таком отрицании оно и «возможно». Добровольная смерть есть отказ видеть ту, иную смерть, неуловимую и вечно недостижимую; самовластное небрежение ею, союз с видимой смертью, дабы устранить смерть незримую; сговор с той доброй, верной смертью, которой я постоянно пользуюсь в реальном мире; попытка расширить владения такой смерти, сделать ее действительной и истинной даже за ее пределом, где она уже становится всецело иной. Это игнорируемое раздвоение неявно содержится в выражении «я убиваю себя». «Я» – это моя личность во всей полноте своих деяний и решений, способная самовластно распоряжаться собой, всегда имеющая себя в досягаемости; однако этот достигаемый – уже не я, а кто-то другой, и потому если я дарую себе смерть, то даруюто ее, пожалуй, «Я», но принимаю ее не я, и умирать мне приходится не моею – не мною дарованною – смертью, а тою, которую я отверг, которою пренебрег и которая есть не что иное, как это мое вечно длящееся небрежение, уклончивая нетворительность.

Творчество как бы пытается расположиться в самом этом *небрежении*, пребыть в нем. Оттуда слышится ему зов. Туда оно невольно влечется – навстречу своему абсолютному испытанию, навстречу риску, где рискуют всем, навстречу сущностному риску, где само бытие на карту ставится, а небытие ускользает, где борьба идет за право, за возможность умереть.

## II Опыт «Игитура»

Мы чувствуем, как с этой точки зрения творчество могло в какой-то момент совпасть у Малларме с утверждением самоубийства. Но нам также понятно, как то же самое побуждение заставило Рильке искать со смертью более «точных» взаимоотношений, чем те, которые устанавливаются добровольной смертью. Здесь следует осмыслить два опыта.

В письме к Казалису Малларме признался, что «Игитура» – такое исследование, ставка которого – другое произведение (14 ноября 1869 г.). «Это такое повествование, с помощью которого я хочу сокрушить старого монстра Бессилия и полностью отдаться великому труду, о котором уже шла речь. Если этот рассказ свершится, я буду исцелен...». Великий труд – это поэма «Иродиада»\*. «Игитура» – попытка сделать этот труд возможным, зафиксировав его в точке, где присутствием оказывается отсутствие всякой силы, полное бессилие. Малларме глубоко чувствует здесь, что переживаемое им состояние бесплодия связано с требованием творчества, что оно не есть ни только лишь простое отсутствие творчества, ни сопутствующее ему и свойственное ему психологическое состояние.

«К несчастью, уйдя в стих на такую глубину, я обнаружил две пропасти, которые ввергли меня в отчаяние. Одна из них – Невытие... Другая – пустота, царящая в моей груди... Как только мне явилось жуткое видение чистого искусства, я почти утратил рассудок и смысл самых привычных слов». И напротив, все то, от чего мое существо страдало в течение этой долгой агонии, совершенно непередаваемо, но к счастью, я оказался полностью во власти смерти. Должен тебя уведомить, что я потерял теперь свое лицо и больше не тот Стефан, которого ты знал...» Если вспомнить эти намеки, то не остается сомнения, что «Игитура» возникла –

---

\* Возможно, Малларме все же имел в виду другое произведение.

ет из того темного, связанного с глубинной опасностью опыта, к которому за эти годы поэтическая деятельность приводит Малларме. Такого опыта, который поражает обычное восприятие мира, разрушает достоверность и идеалы, лишает поэта физической уверенности в жизни, бросает его в объятия смерти, где гибнут и истина и он сам, отдает его безличности смерти.

### *Исследование, очищение отсутствия*

Поэма «Игитур» не представляет для нас интереса непосредственно той мыслью, которая служит ей темой. Эта мысль угнетается самой мыслью, напоминая этим философию Гельдерлина, которая все-таки богаче, более способна к инициативе; она ведь оказалась современницей молодого Гегеля, тогда как Малларме получил от опыта Гегеля лишь самое смутное впечатление, но это впечатление согласовывалось с тем глубинным сдвигом, который подвел его к периоду «ужасных лет». Все приводило его к той филиации, родственной связи, которая установилась между понятиями «мысль», «отсутствие», «слово», «смерть». Для него девиз материализма «Я знаю, что мы только лишь бранные формы материи», не был отправной точкой, откровением, которое вынудило бы его превратить в ничто, свести на нет Бога, мысль и все другие проявления мира идеального. Совершенно очевидно, что он исходил из того *ничто*, таинственность и скрытую жизненную силу которого он испытывал при осуществлении поэтической задачи и в размышлениях о ней. На его гегелевский лексикон можно было бы не обращать внимания, если бы его не оживлял подлинный опыт, опыт силы и мощи отрицания.

Мы можем сказать, что он увидел *ничто* в произведении, он испытал отсутствие в действии и на практике, осознав в нем присутствие и силу, подобно тому как в небытии почувствовал необычную силу утверждения. Мы знаем, что все его замечания о языке стремятся признать за словом способность делать вещи отсутствующими, вдыхать в них это отсутствие, а затем, оставаясь верными ему, доходить до его предела в торжественном и молчаливом исчезновении. В действительности, проблема для него состояла не в том, чтобы избегать реального, которое, как он чувствовал, захватывало и подчиняло его, если истолковывать таким образом его сонет о лебедь, что обычно еще так и делают по сей день. Подлинный поиск и подлинная драма оказывались связанными с другой сферой, где утверждалось чистое отсутствие и где, утверждаясь, это отсутствие уходило от самого себя,

становилось присутствующим, оставалось скрытым присутствием бытия и в этом сокровище оказывалось случаем, тем, что не уничтожалось. И однако все происходит именно здесь, так как творчество возможно только, если отсутствие чисто и совершенно, если в присутствии Полдня могут быть брошены игральные кости. Именно здесь начинается творчество, здесь зарождается его исходная сила.

Уточним еще раз: самая большая трудность связана не с бытием, не с действительностью, не с его упорным утверждением, действие которого никогда не удастся задержать окончательно. С глухим присутствием поэт сталкивается в самой ирреальности, именно от этого присутствия он не может избавиться; именно в нем, освободившись от бытия, он сталкивается с тайной «самого слова: *это есть*», не потому, что в нереальном существовало бы все-таки что-то, не потому, что отвод был бы недостаточным и отрицание было бы остановлено слишком рано, а потому, что когда не существует ничего, то именно ничто нельзя больше отрицать, именно ничто утверждает, говорит о небытии как о бытии, как о бездеятельности бытия.

Так могло бы сложиться определение сюжета «Игитур», если не пришлось бы дополнительно уточнить, что повествование избегает этого определения, стремится преодолеть его, положив ему предел. Эти страницы могут нам говорить о сумрачном отчуждении, но они же, напротив, полны юношеского выражения великой надежды, так как если «Игитур» приводит нас к истине, если смерть достоверна, если она есть истина в действии, если она не случайность, а оказывается высшей возможностью, тем крайним моментом, посредством которого отрицание обособляется и осуществляется, то это отрицание, осуществляющее свою работу в словах, «эта капля небытия», которая является присутствием сознания в нас, смерть, дающая нам возможность не быть, что является нашей сущностью, – все это есть часть истины, свидетельствует о чем-то решительном, стремится «положить предел бесконечному». И тогда творчество, связанное с чистотой отрицания, может в свою очередь, возвыситься до достоверности своего источника, скрывающегося далеко на Востоке.

### *Три движения к смерти*

«Игитур» есть, таким образом, не только исследование, но также и очищение отсутствия, есть попытка сделать отсутствие

возможным и почерпнуть в нем возможность. Это произведение представляет интерес тем, каким образом свершаются совместно три движения, в определенной мере различные и, однако, связанные до такой степени, что их зависимость остается скрытой. Эти три движения необходимы для того, чтобы быть сраженными смертью, но какое из них самое важное? По всей видимости, первоначальным движением, «жестом», который единственно лишь сообщает реальность отсутствию и подлинность небытию, будет жест, заключающийся в том, как герой выходит из комнаты, спускается по лестнице, пьет яд и уходит из мира. Но это не так. Завершение – наименее существенный момент. То, что совершилось, должно быть обдуманно, предусмотрено заранее не как психологическое созерцание, а как подлинное движение, должно реализовываться в ясном и отчетливом труде для того, чтобы двигаться вне себя, для того, чтобы быть постигнутым в исчезновении и в мираже исчезновения вновь появиться, для того, чтобы сосредоточить в смерти, оказывающейся жизнью сознания и в сжатом пучке всех жестов смерти, творящих наше бытие, создать единый жест грядущей смерти, которую мысль постигает в то же время, как она постигает и уничтожает саму себя.

Добровольная смерть здесь больше не есть только смерть в духе, восстанавливающая, по-видимому, акт смерти в его чистом внутреннем достоинстве, что близко идеалу Жан-Поля Рихтера, герои которого умирают «с глазами, устремленными за облака», исполненные чистого желания смерти, влекомые зовом мечты, развоплощающей и разрушающей их. Более близкой была бы установка Новалиса, делающего из самоубийства «принцип всей своей философии». «Самоубийство – воистину философское деяние; здесь находится подлинное начало всякой философии, сюда устремляются все чаяния посвящаемого в философию. Только лишь это деяние отвечает всем требованиям свершения трансмирового и имеет все его признаки». Эти последние слова уводят нас за горизонт, недоступный для «Игитур»: подобно большинству немецких романтиков, Новалис ищет в смерти нечто, что превосходит ее, нечто большее чем она сама, ищет возврата к полному преображенному состоянию, как в ночи ищут не ночь, а умиротворенную целостность дня и ночи. Сверх того, движение к смерти является у Новалиса концентрацией воли, утверждением ее магической силы: экзальтации, энергетического расхода или беспорядочной дружбы с отдаленным. Но «Игитур» не стре-

миться ни превзойти себя, ни обнаружить путем этого добровольного превзойдения новую точку зрения другой стороны жизни. Он умирает в духе, в самом развитии духа, в своем присутствии для себя самого, для глубокого и трепетного сердца себя самого, что как раз оказывается отсутствием, таинством отсутствия, ночью.

### *Полночь*

Ночь. Именно здесь мы чувствуем подлинную глубину «Игитур» и именно здесь обнаруживаем третье движение, которое, может быть, направляет два другие. Повествование начинается с эпизода «Полночь», что заставляет вспомнить о чистом присутствии, где существует только существование ничто, но делается это не для того, чтобы создать прекрасное художественное творение, а также не для того, чтобы декорировать действие – пустую комнату, перегруженную мебелью, но захваченную тенью. Образ этой комнаты – как бы первоначальная среда поэмы. Подобная «декорация» есть, в действительности центр рассказа, истинным героем которого является Полночь, а действием – прилив и отлив Полдня.

Повествование начинается с конца, это придает ему волнующую истину: с самых первых слов комната пустеет, как если бы все уже свершилось, капля была выпита, склянка опустошена, а «несчастный герой» повержен, став прахом. Вот полночь, час, когда брошенные кости оправдывают всякое движение. Ночь возвращается к себе самой, отсутствие приобретает завершённые формы, молчание очищается. Все, следовательно, завершилось; все, что конец должен сделать очевидным, что Игитур стремится создать своей смертью: одиночество мрака, глубина исчезновения – дается заранее, дается как условие этой смерти, как ее провозвещающее появление, ее вечный образ. Странное превращение. Не молодой человек, исчезая в ночи, утверждает исчезновение и устанавливает ночь, а только лишь абсолютное настоящее этого исчезновения, его сумрачное мерцание позволяют ему умереть, принять решение сделать это. Как если бы сначала надо было умереть анонимно для того, чтобы затем умереть, приобретя достоверность имени. Как если бы до того, как стать моей смертью, что есть личностный акт, где сознательно кончается моя жизнь, смерти следовало бы стать чем-то нейтральным и безличным, чем-то таким, где ничего не совершается,

стать ничем не наполненным всемогуществом, которое бесконечно само себя расточает.

В настоящее время мы далеки от этой добровольной смерти, о которой нам дает представление последний эпизод. От конкретного действия, состоящего в том, чтобы опорожнить склянку, мы возносимся к мысли, акту идеальному и уже безличному, где смерть и мышление исследуют друг друга в своей взаимной истинности и скрытой подлинности. Но теперь перед нами обширнейшее пространство пассивности, которое заранее растворяет всякое действие и даже такое действие, в котором Игитур в какой-то момент умирает, на мгновение оказавшись господином случая. Кажется, что здесь сталкиваются в неподвижной одновременности три фигуры смерти, равно необходимые для ее осуществления, и самой скрытой будет субстанция отсутствия, глубина пустоты, создаваемая во время смерти, вечная поверхность, пространство, творимое моей смертью, только лишь приближение которой заставляет меня умереть. В требовании этой предварительной ночи записано, что при такой ситуации событие не может произойти никогда; это можно выразить еще таким образом: для того, чтобы герой мог выйти из комнаты, и для того, чтобы могла быть написана последняя глава – «выход из комнаты», она должна освободиться от героя и слово, которому предстоит быть написанным, должно навсегда вернуться в тишину. И речь здесь идет не о логической трудности, это противоречие объясняет трудности одновременно и смерти, и творчества: и к одному и к другому в известной мере невозможно подступиться. Малларме делает примечания, по-видимому, относящиеся к замыслу «Игитур»: «Драма неразрешима только постольку, поскольку к ней невозможно подступиться» и он продолжает дальше: «Причина драмы – тайна того, что за ней следует. Тождество Театра и Героя посредством Гимна. Результат. Операция – Герой извлекает (первоначальный) гимн из тайны, в которую этот гимн оказывается погруженным. Если «Театр» здесь пространство Полночи, момент, который есть место, то существует тождество театра и героя, достигаемое через гимн, который является смертью, ставшей словом. Как «Игитур» может «выявить» эту смерть, заставив ее стать песней и гимном, и этим самым заменить театр, чистую субстанцию Полночи, куда укрывается смерть? В этом и заключается «операция». Конец, который может быть только возвращением к началу, как об этом говорят последние слова рассказа:



«Когда уходит небытие, остается Замок чистоты», пустая комната, где все пребывает как есть.

*«Действо Ночи»*

То, как Малларме пытается все же подойти к драме для того, чтобы найти выход, очень знаменательно: между ночью, мыслью героя и реальными действиями его или, иными словами, между отсутствием, мыслью этого отсутствия и тем действием, с помощью которого оно реализуется, устанавливается обмен, взаимность движений. Прежде всего мы видим, что эта Полночь, воплощающаяся в вечные начало и конец, не есть настолько неподвижна, как в это можно было верить. «Никто не станет отрицать присутствие Полуночи». Но это существующее присутствие не является таковым, оно есть отрицание настоящего. Это исчезнувшее настоящее и Полночь, где сосредоточивалось вначале «абсолютное настоящее вещей» (их ирреальная сущность), становится «чистой мечтой исчезнувшей в себе Полуночи; это больше не настоящее, а прошедшее, символизированное, как завершение истории у Гегеля, книгой, открытой на столе, книгой – декорацией Ночи». Ночь есть книга, молчание и неподвижность книги, когда после того как все уже высказано, все возвращается в тишину, и только одна эта тишина говорит из глубины прошлого и одновременно оказывается будущим слова. так как присутствующая Полночь, час, которому не хватает настоящего, есть также час, когда прошедшее касается будущего непосредственно, без всякого опосредования современностью; и таково есть, как мы видели, само мгновение смерти, которое никогда не есть настоящее, есть победа абсолютного будущего, когда во времени без настоящего будет то, что было. Нам объявляют это две знаменитые фразы из «Игитура»: «Я была самоочистительным часом», а еще точнее упоминается об этом в прощании Полуночи с ночью, в прощании, которое не может кончиться, так как оно никогда не имеет места, в прощании, которое есть настоящее только в вечном отсутствии ночи: «Прощай, ночь, я был твоим собственным склепом, но когда тень переживет нас, склеп превратится в Вечность»<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> В своем эссе о Малларме («Внутренняя дистанция») Ж. Пуле говорит, что этот час «никогда не объясняется настоящим, его можно объяснить только прошедшим или будущим».

Однако эта структура Ночи уже восстановила для нас движение: его неподвижность образуется призывом прошлого к будущему; глухое скандирование, которым то, что было, утверждает свое подобие с тем, что будет, минуя разрушенное настоящее, минуя разрушение настоящего. Благодаря этим двум толчкам ночь приходит в движение, она становится действием, и это действие раздвигает святающиеся стены гробницы, создавая проход, делающий возможным «выход из комнаты».<sup>31</sup> Малларме обнаруживает здесь то неподвижное скопление, которое продвигает вещи в глубине их вечного уничтожения: существует недоступная никаким чувствам связь между внутренним колебанием ночи, боем часов, движением дверей открытой гробницы, движением сознания, которое выходит из себя и возвращается к себе, которое дробится и бежит от самого себя, блуждая вдалеке от себя, трепеща ночными крыльями, подобное призраку ранее умерших, «скандированием», которое во всех своих формах оказывается движением исчезновения, обратным движением в глубь исчезновения, но «неустойчивое столкновение», мало помалу становящееся сильнее, материализуется и в конце концов становится живым сердцем Игитур, таким сердцем, слишком ясная достоверность которого «стесняет» его и побуждает к реальному акту смерти. Мы приходим, таким образом, от более внутреннего к более внешнему: неизменное, бесплотное и неопределенное отсутствие незаметно преобразилось, приняло облик молодого человека и, обретя в нем реальность, нашло в этой реальности средство завершить решение, уничтожающее это отсутствие. Таким образом, ночь потаенная сокровенность Игитур, торжествующая смерть, живущая в сердце каждого из нас, – должна стать самой жизнью, сердцем жизни и только тогда оттуда выйдет смерть, станет достоверностью, станет смертью высказавшейся за нее достоверности.

Предшествующие версии поэмы показывают, что в смерти и самоубийстве Игитур Малларме видел вначале смерть и очищение ночи. Героями этих страниц (в частности обозначенных как схолии, под буквой d), являются теперь не Игитур и сознание, а сама ночь, и все события переживаются ночью. Сердце, которое в окончательном тексте Игитур называет своим сердцем («Я слы-

---

<sup>31</sup> «Час изрекается в этих отзвуках, у створок, открытых действием ночи».

шу биение своего собственного сердца. Я не люблю этого звука: совершенство подобной достоверности моего существования смущает меня: все слишком ясно»), есть сердце ночи: «Все совершено. Ночь – чиста, она слышит биение собственного сердца. Тем не менее, оно причиняло ему беспокойство, беспокойство, вызываемое слишком большой достоверностью, слишком достоверной констатацией собственного существования: оно в свою очередь пожелало погрузиться во мрак своего склепа и отказаться от идеи своей формы...» Ночь это Игитур, и Игитур это та доля, которую ночь должна превратить во мрак, чтобы стать свободой ночи.

### *Катастрофа «Игитура»*

Знаменательно, что в последней версии Малларме изменил всю перспективу своего произведения, превратив его в монолог Игитура. Хотя в этом подобии продолжения монолога Гамлета акцент не делается на первом лице, мы замечаем все же бледное, едва заметное «Я», которое время от времени встает за текстом и держит повествование. Теперь все изменяется: этим голосом говорит не ночь, это голос прозрачный и личный, и там, где, как нам кажется, скрывается тайна, чистая судьба Полночи, перед нами лишь говорящее присутствие, некоторая разряженная, но очевидная достоверность сознания, которая в ночи, ставшей ее зеркалом, созерцает только самое себя. Это очень знаменательно. Можно подумать, что Малларме отступил перед тем, что в своем произведении «Бросок игральные кости» он назовет «подлинной нейтральностью бездны»: казалось, что он встает на защиту ночи, но он предоставил все права сознанию. Как будто он боялся, что все развеется, пошатнется, рухнет, если каким-нибудь подложным образом он не введет живую мысль, которая где-то на заднем плане могла еще нести то абсолютное ничто, к которому он намеревался обращаться. Для тех, кто хотел бы говорить о «катастрофе Игитура», эта катастрофа, может быть, заключалась бы именно в этом\*. Игитур не выходит из комнаты: именно он довольствуется тем, что говорит о пустой комнате, и для того, чтобы сделать ее пустой, он имеет только одно средство – слово, основанием которому не может быть никакое более

---

\* Речь может идти о статье П. Клоделя «Катастрофа Игитура», в которой католик Клодель противопоставляет атеистическому авангардизму Малларме искусство, преисполненное «благодати». – *Прим. пер.*

первичное отсутствие. И если для того, чтобы во всем могуществе воли достичь смерти ему действительно необходимо оказать ся в присутствии всемогущей смерти, чистой среды Полночи, стирающей ее и зачеркивающей, то ему не хватает как раз такого вида конфронтации, такого решительного испытания, так как подобное испытание протекает под защитой сознания, которое дает ему гарантии и устраняет всякую опасность.

В конечном счете в темноте своей серьезности остается только одно действие – опустошаемая склянка, выпиваемая капля небытия, действие, несомненно, наполненное сознанием, но не являющееся решающим, так как оно, по-видимому, явилось следствием решения, действие, которое несет в себе самую плотность, насыщенность решением. Игитур самым жалким образом заканчивает свой монолог следующими словами: «Для меня проби́л час уходить», и мы видим, что все остается как было, что он ни на шаг не продвинулся к этому слову «итак», своему имени\*, к выводу, который он хотел бы сделать относительно себя самого, выводу, реализуемому в единственном факте, в котором, признавая его случайный характер, он думал возвыситься до необходимости, упразднить его случайность, приравнивая себя к самому незначащему. Но как Игитур узнает случай? Случай это та ночь, которой он избежал, где он созерцал лишь свою собственную достоверность и свою свободную очевидность. Случай это смерть, и игральные кости смерти брошены наугад и обозначают лишь только случайное движение, которое заставляет вернуться к случайности. Именно в Полночь «должны быть брошены игральные кости»? Но Полночь это как раз тот час, что наступает только тогда, когда игральные кости брошены, час, который еще не наступил, никогда не наступит, час, который есть чистое недостижимое будущее, вечно прошедшее время. Уже Ницше столкнулся с тем же противоречием, когда говорил: «Умри в подобающий момент». Это нужное мгновение, единственное которое только могло уравновесить нашу жизнь самостоятельно избранной верховной волей – смертью, мы можем понять только как непознаваемую тайну, которая могла бы проясниться только если мы, уже уйдя из жизни, могли бы посмотреть на себя с такой точки зрения, откуда было бы возможно обозреть в це-

---

\* Igitur означает по-латыни «итак», «следовательно», «стало быть». – *Прим. пер.*

лом как нашу жизнь, так и нашу смерть, с такой точки зрения зрения, которая является истиной ночи и откуда как раз Игитур и хотел бы начать свой уход, который он намеревался сделать возможным и справедливым, но который смог свести только к несовершенству отражения. «Умри в подобающий момент». Но смерть несправедлива, она приходит или слишком рано или слишком поздно, преждевременно и внезапно, являясь только после своего пришествия; смерть – бездна настоящего времени, господство времени без настоящего времени, без уравнивающего все неустойчивого равновесия мгновения.

*«Бросок игральных костей»*

Может быть, это произведение и есть признание подобной неудачи, отрешение от возможности стать хозяином случая с помощью смерти, подчиняющейся собственной всемогущей воле. Но подобный вывод совершенно не очевиден. Неудача есть следствие скорее отказа – «Игитур» произведение не столько незавершенное, сколько забытое и оставленное. Этим самым неудача обнаруживает свой смысл, устраняется от наивности удавшегося предприятия для того, чтобы стать силой и навязчивой идеей бесконечного. «Игитур» сопровождает Малларме в течении 30 лет, равно как всю жизнь его навязчиво преследует призрак того, «великого Творения», о котором он таинственно намекал друзьям и осуществление которого стало правдоподобным даже для него и даже для человека менее всего способного доверять невозможному, для Валери, который сам удивлялся этому и никогда уже не мог излечиться от этой раны, но скрывал ее, выдвигая требование противоположного мнения.

«Бросок игральных костей» это не «Игитур», хотя и напоминает его по почти всем своим компонентам, это не *Игитур*, перевернутый наоборот, не вызов, от которого пришлось отказаться, не побежденная мечта, не мечта, ставшая смирением. Эти сближения и аналогии ничего не значат. «Бросок игральных костей» не есть ответ на «Игитур» как одна фраза есть ответ на другую, как решение есть ответ на проблему. Сама эта звучная и гулкая фраза – «Бросок игральных костей» никогда не упразднит случая», сила ее утверждения, не допускающий сомнения блеск ее достоверности, все то, что сообщает ей что-то вроде полного властного присутствия, физически собирая в одно все произведение, молния, которая, как кажется, ударяет в сумасшедшую веру «Игитура»

для того, чтобы истребить ее, – все это не противоречит ей, а, на - против, сообщает последней шанс, который состоит не в жела - нии упразднить случай, пусть даже ценой отрицания смертью, а в том, чтобы целиком ему отдаться, освятить его, безоглядно войти в его интимную суть, со всем самозабвением немощи. Ни - что так не впечатляет в художнике, столь сильно гипнотизиро - ванном желанием достичь высшего мастерства, как это заверша - ющее слово, в котором творение неожиданно вспыхивает, пре - восходя себя, вспыхивает не как что-то необходимое, а как «мо - жет быть» чистого случая, в недостоверности «исключения», не как необходимое, а как абсолютно не являющееся необходимым, как созвездие сомнения, сверкающее лишь в забытых небесах па - дения и гибели. Ночь «Игитура» стала морем, «зияющей глуби - ной», «подлинной нейтральностью бездны», «вихрем веселья и ужаса». Но в ночи Игитур искал только себя самого, уповая уме - реть в глубине своей мысли. Ставка – сделать из немощи силу, так нам было сказано. Герой «Броска игральные кости», достигший зрелости молодой человек, ставший теперь «мэтром», одарен - ный верховным мастерством, возможно, держит в своих руках секрет успеха, «то единственное Число, которое не желает быть другим», но этим единственным шансом, случаем, которым он мог бы одолеть случай, он не пользуется, так же как не пользует - ся им человек, у которого в руках высшее могущество – власть покончить с жизнью, но который, однако, умирает, не восполь - зовавшись этой возможностью, «труп, отодвинутый от тайны, за - ключающейся в нем: навязчивый образ, отвергающий вызов доб - ровольной смерти, где рука держит тайну, которая нас выброси - ла. И эта возможность, которой не воспользовались, которая ос - тается не востребованной, не есть даже знак мудрости, плод ре - шительного и осознанного воздержания, она сама есть нечто случайное, связанное со случайностью ставшей беспомощной старости, как если бы немощь должна быть явлена нам в самой опустошенной форме, где она есть только убожество и заброшен - ность, смехотворное будущее крайней старости, чья смерть яв - ляется только бесполезной праздностью. «Это катастрофа». Но что происходит во время этой катастрофы? Не может ли это выс - шее соединение, игра самого факта смерти, разыгрывающегося не за или против случайности, а внутри случайности, в той обла - сти, где нельзя ничего постичь, не может ли это опрокидывание в невозможное еще продлиться, уступив место предложению «как

если бы», которым завершится это головокружительное произведение, бреду «мужественного рассудочка», чему-то вроде «смеха», «озабоченности», «немоты», «искупительности»? На это нет никакого ответа, никакой иной достоверности кроме сосредоточения случайности, ее звездного прославления, ее возвышения до такой степени, когда разрыв «разливается отсутствием», приводит к «некой последней точке, которая делает ее сакральной».

«Если этот рассказ свершится, я буду исцелен». Простота такой надежды нас трогает. Но рассказ не свершился. Для бессилия, для смерти – нет излечения. Отсутствие, которое Малларме надеялся сделать чистым, не есть чистое. Ночь не таит совершенства, она не принимает, она не открывается. Она не противостоит дню тишиной, отдыхом, отсутствием задач и дел. В ночи молчание есть слово, оно не отдых, так как для него нет места. Господствует непрерывность и непрекращаемость, царит не достоверность свершившейся смерти, а «вечные муки умирания».

### III Рильке и потребность в смерти

Когда Рильке, покорный своей поэтической судьбе, пытается углубиться в такое измерение самого себя, которое включало бы опыт его собственной смерти, его невозможно упрекать в попытке ускользнуть от трудностей практического бытия. Ибо он направляет свой взор на то, о чем сам отзывается с содроганием. На нечто ужасающее. Речь идет об измерении, поистине необъятном, об измерении нас самих, которое намного превосходит наши силы и поэтому нами же не опознается, но именно по этой причине нам необходимо привлечь его к себе, сделать близким, а себя через него приблизить к тому, чему оно соприродно.

Иногда он говорит о необходимости превзойти смерть. Слово «превзойти» – одно из тех, в которых нуждается его поэзия. «Превзойти» означает преодолеть, утвердив при этом нечто большее, чем ты сам, не отворачиваясь и не заглядывая по другую сторону этого предела. Пожалуй, именно в таком смысле Ницше понимает слова Заратустры: «Человек это то, что должно превзойти»: не то что бы человеку надлежало достигнуть чего-то за предельного себе: ему нечего достигать, он уже избыточен, но не способен ни обладать, ни быть своим избытком. Иными словами, «превзойти» вовсе не означает справиться с чем-то. Одна из ошибок самоубийства в желании владеть, распоряжаться собственным концом и навязывать форму и срок этому последнему движению. Таков вызов Игитур: наложить предел случайному, умереть в гуще себя, в прозрачности события, подравненного под себя и тобою же сведенного на нет, так что оно в свою очередь без особого насилия может свести тебя на нет. Самоубийство остается связанным с желанием умереть, избегая смерти.

В размышлении Рильке над самоубийством молодого графа Вольфа Калькройта, положенным в основу одного стихотворения, поэт отчуждает от такого рода смерти то, что проявляется в



ней как нетерпение и рассеянность. Нетерпение это грех в отношении внутренней зрелости, противостоящей грубому вторжению современного мира, то есть суетности, рвущейся к действию и возбуждающейся от пустой необходимости что-то делать. Нетерпение – это также проступок против страдания: отказываясь страдать от ужасного, избегая невыносимого, мы ускользаем также и от того мгновения, когда все значения вдруг переворачиваются и наиболее великая опасность становится тем основным, чему можно доверять. Нетерпеливость самоубийства это отказ ждать, достигать полноты того момента, когда становится возможным обнаружить себя в собственной избыточности:

*Но вот чего не ждал ты этот груз  
Невыносим и превзойдет тебя  
И только так преобразится в правду*<sup>32</sup>.

Как видно, слишком поспешная смерть подобна капризу ребенка – это неспособность ждать, жест небрежности, оставляющий нас чуждыми по отношению к своему концу, позволяя умереть в состоянии отвлеченности и несоответствия, несмотря на необратимый характер события. Тот, кто умирает со слишком большой готовностью, – человек чересчур увлеченный фактом собственной смертности и изо всех сил стремящийся прервать жизнь, – становится как бы изъятым из смерти тем же насильственным жестом, который вырывает его из жизни. Не стоит слишком желать смерти, не стоит заслонять смерть, отбрасывая на нее тень непомерного желания. Существует, пожалуй, два типа небрежной смерти: та, в которой мы не вызрели, и оттого она нам не принадлежит; та, что не вызрела в нас, и мы обрели ее насильственным путем. В обоих случаях она оказывается не нашей смертью – скорее нашим желанием нежели смертью, угрожая нам погибнуть от недостатка смерти как таковой, подавшись конечной небрежности.

### *1. Поиск праведной смерти*

Судя по всему, независимо от каких бы то ни было религиозных или моральных представлений, мы все равно приходим к вопросу о том, существует ли хорошая и плохая смерть, возможность умереть наиболее подлинным образом, согласно законам

---

<sup>32</sup> Пер. с нем. О. Седаковой.

смерти, и в то же время угроза умереть плохо, как бы по недосмотру, смертью неосновательной и ложной, так что вся жизнь могла бы зависеть от верного отношения, от прозорливости взгляда, направленного к сущности праведной смерти. Когда мы задумываемся о желании умереть надлежащим образом, о необходимости связывать меж собой слово «смерть» и слово «правда», – об этой потребности, которую Рильке испытал в разных проявлениях, – становится очевидным, что для него она имела двойной исток.

#### А. Умереть верным себе

*Любому, Боже, смерть его пошли –  
Той самой жизнью умирать, когда,  
В нем горе, разум и любовь прошли!*<sup>33</sup>

Это упование берет начало в особой форме индивидуализма, относящейся к концу XIX века, которой Ницше (слишком узко понятый) придал особое звучание. Ницше тоже хотел умереть своей смертью. Отсюда преимущество, которым он наделяет произвольную смерть. «Своей смертью умирает тот, победоносный, кто ее же и творит...» «Но ненавистна... ваша кривляющаяся смерть, наступающая, прихрамывая, как вор.» «Иначе смерть не пойдет вам на пользу». Умереть самому своей неповторимой смертью, оставаясь до самого конца уникальным и нераздельным индивидом: мы угадываем за этим стремлением ту твердую сердцевину, которая не желает поддаваться разрушению. Умереть нужно, но в свой час и по-своему. Никто не хочет умирать кое-как, чужой смертью. Презрение к анонимной смерти, к банальному «все умирают» – это завуалированный ужас, порождаемый безличным характером смерти. Или еще такое: умереть – да, это благородно, – но не «скончаться».

#### *Страх перед безличной смертью*

Скромной и молчаливой натуре Рильке не присуще высокомерие. Но его страх перед безличной смертью доказывает, что и ему знакомо беспокойство, пробудившее взгляды Зиммеля, Якобсена и Кьеркегора. В «Записках Мальте» этот страх обретает особую форму, которая отождествилась бы с этой книгой, если бы в нашу эпоху безличная смерть и личина, водворяемая ею на лю-

---

<sup>33</sup> Пер. с нем. С. Петрова.

дей, не были осмыслены еще более вплотную. Тревожность Мальте, к тому же, легко соотносима с безличным бытием больших городов, чьи невзгоды превращают людей в странников, выброшенных вовне себя и всего мира, уже мертвых безрассудной смертью, которая никак не произойдет. Таков непосредственный охват этой книги: знакомство с изгнанием, соприкосновение с ошибкой, принимающей конкретную форму неприкаянного существования, куда соскальзывает молодой иностранец, лишенный привычных условий жизни, выброшенный в небезопасное пространство, где он никогда не смог бы жить и умереть «самим собой».

Тревога, постепенно поднимающаяся в Мальте, заставляя его чувствовать, что каждая частичка воздуха «проникнута ужасом», страх перед давящей чуждостью, когда лишаешься всякой защитной уверенности в себе, когда все спасительные представления о человеческой природе, о человеческом мире внезапно распадаются, — Рильке сам познал все это с полной трезвостью и мужественно пережил, когда оказался в Париже, в этом слишком большом и «переполненном до краев унынием» городе, оставаясь там «именно потому, что это трудно». Это было для него решающим испытанием, из тех, что изменяет и учит видеть, после которого возможно «начать жить той жизнью, которая истинно твоя». «Если получается работать здесь, можно далеко пойти.» Однако в его попытке надеть формой это испытание в последней части «Часослова» почему-то кажется, будто он отворачивается от смерти, какой она открылась ему, — от холодящего приближение пустой маски, — заменяя ее надеждой на другую смерть, способную оказаться не чужой и не трудной. Не означало ли такое упование — мысль, что можно умереть, принятым своей, знакомой и дружественной смертью, — наступление момента, когда ускользая от переживания, он подменяет его утешительной надеждой? На это попятное движение необходимо указать, а также вот на что. Мальте узнает страх не только в обличьи чистого ужаса, он обнаруживает также ужас в его вовсе не устрашающем проявлении, — ужас, как повседневное. Ницше сделал то же открытие, но принял его как вызов: «Нет ничего банальнее смерти». Смерть как обыденное событие, опустившееся до вульгарной ничтожности, — вот что заставляет Рильке отступить: тот момент, когда она открывается такой как есть, когда умереть и умертвить не имеют большей значимости, нежели «выпить глоток воды и срубить ко-

чан капусты». Смерть как массовое, рядовое явление, смерть, ставшая производством, усредненная для всех, когда каждый поспешно исчезает, смерть, как безымянный продукт, как нечто лишённое ценности, подобно большинству вещей современного мира, от которого Рильке всегда отворачивался: уже из этих сравнений становится видно, как отступая от сущностной безличности смерти, он склоняется к мысли, что эта безличность – лишь временная историческая форма, стерильная смерть больших городов.<sup>34</sup> Иногда, когда его охватывает страх, он чувствует необходимость услышать безличный гул «умирания», происходящего вовсе не от того, что настало время, и не из-за человеческой оплошности: во все времена все мы мрем как мухи, которых осень загоняет в комнаты, и там, слепо мечась в бездвижном кружении, они вдруг пятнают стены своей бестолковой смертью. Но когда страх отступает, он подбадривает себя, вспоминая более светлый мир былых времен, и эта ничтожная смерть, заставлявшая его содрогаться, кажется ему свидетельством эпохи, обреченной на суету и развлечения. «Когда я вспоминаю о том, как было *дама* (там уже никого не осталось), мне всегда кажется, что прежде все происходило иначе. Прежде все знали, – или, может быть, только подозревали, – что смерть сидит в нас как косточка во плоде. У детей она была маленькой, у взрослых – большой. Женщины несли ее в своей утробе, мужчины – в груди. Она была в нас, наша смерть, и сознание этого порождало достоинство и молчаливую гордость». Тогда-то и возникает у него образ более высокомерной смерти, смерти камергера<sup>35</sup>, чья суверенность, превосходящая своей монументальной мощью привычные человеческие перспективы, несет по крайней мере признаки художественного превосходства, которыми можно любоваться, хотя они и устрашают.

---

<sup>34</sup> «Совершенно очевидно, что по причине загруженности производства смерти, каждая индивидуальная смерть оказывается некачественно выполненной, но это не столь важно. Количество – вот что важно. Кто еще способен ценить хорошо прошедшую смерть? Никто. Даже состоятельные люди, способные позволить себе эту роскошь, перестали уделять этому внимание: желание чтобы смерть была своей собственной смертью становится все более редким. Еще немного, и оно станет столь же редким, как собственная жизнь». (*Записки М.Л. Бригге.*)

<sup>35</sup> Имеется в виду дед героя – рассказчика «Записок», Христов Детлев Бригге. – *Прим. пер.*

*Задача умирания и художественная задача*

В этом страхе перед смертью как рядовым событием есть доля грусти художника, почитающего хорошо сделанные вещи, желаящего, в своем стремлении творить, чтобы смерть его тоже была произведением. Смерть, сама по себе, изначально связана со столь сложным для прояснения движением, как художественный опыт. В отличие от того, что думали по этому поводу наиболее выдающиеся представители Ренессанса, это не обязывает нас становиться художниками в отношении самих себя, превращать нашу жизнь и смерть в искусство, а искусство в наиболее роскошное утверждение собственной персоны. Рильке чужда нерастревожная невинность подобной гордыни, а также ее наивность: он не уверен ни в себе, ни в произведении, оставаясь современником той критической эпохи, когда удел искусства — ощущать себя неоправданным. Рильке — первый, кто начал думать, что искусство — это путь к себе, а возможно и к своей смерти, но где оно, искусство? К нему ведет неведомая дорога. Конечно, произведение требует труда, опыта, знания, но все эти обретения утпают в бездне невежества. Произведение всегда означает — не знать, что искусство, а равно и мир, уже существуют.

Поиск своей смерти, именно благодаря неясности его направлений, проясняет сложности, связанные с «процессом» творчества. Когда мы рассматриваем образы, которыми Рильке подтверждает свою мысль (смерть созревает в нашем лоне, она — плод, плод мягкости и мрака, или плод вечно зеленый, лишенный мягкости, который мы — листья и кора — должны вынашивать и питать<sup>36</sup>), становится очевидным, что он хочет сделать из нашей кончины нечто иное, нежели случайность, приходящую извне, чтобы поспешно прикончить нас: смерть должна являться ко мне не только в мой самый последний момент, но присутствовать в самой жизни, едва она началась, в наиболее скрытых ее глубинах. Надо, чтобы смерть была частью существования, жила за счет моей жизни, в самом ее нутре. Она должна быть сделана из меня и, возможно, — для меня, — как ребенок для своей матери,

---

<sup>36</sup> Там — смерть. Не та, что гладит и жалеет  
и нежит их в младенчестве больном,  
а крошка-смерть, забравшаяся в дом.  
своя же смерть висит и зеленеет  
у них внутри незреющим плодом. (пер. с нем. С.Петрова)

– эти образы Рильке также приводит неоднократно: мы породим собственную смерть или мы произведем на свет мертворожденное дитя нашей смерти – и он просит:

*И после мук жены и роженицы  
Дай истинное материнство нам.*<sup>37</sup>

Это серьезные и волнующие картины, не раскрывающие своей тайны. Образ растительного или органического созревания присутствует в них лишь для того, чтобы повернуть нас к смерти, которую мы предпочитаем не осмыслять, показать, что она наделена своего рода существованием, стоящим того, чтобы привлечь наше внимание и заставить задуматься. Она существует, но что это за существование? Какая связь устанавливается через естественный образ между живыми и фактом смерти? Можно было бы заключить, что это природная связь, что я, например, порождаю смерть, как тело порождает раковую опухоль. Но это не так: даже если это событие наделено биологической реальностью, необходимо всегда идти дальше соображений органического порядка, задаваться вопросом о сущности смерти. Мы никогда не умираем только из-за болезни, но также и от смерти, и именно поэтому Рильке столь категорически отказывался узнавать, *от чего* он умирал, не желая быть связанным со своим концом знанием общего порядка.

Глубина моих отношений со смертью кажется, таким образом, недоступной. Она во мне не как бдительность, присущая виду, не как витальная потребность, следующая интересам природы в более широком смысле, за пределами моей собственной персоны. Все эти натуралистические представления чужды Рильке. Человек несет ответственность за эту глубину, которая кажется ему недоступной: он мог бы, следуя неясному выбору, довлеющему над ним, умереть великой смертью, уже присутствующей в нем, или смертью ничтожной, горькой и незрелой, из которой ему не удалось создать красивого плода, или же смертью чуждой и случайной:

*Лишь оттого и трудно умирать,  
что нас не наша смерть идет прибрать.  
Коль нашу смерть не делаем мы зрелой,  
другая мчит как вихрь озверелый.*<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Пер. с нем. С. Петрова.

<sup>38</sup> Пер. с нем. С. Петрова.

Такова чужая смерть, заставляющая нас умирать в горе и разлученности.

Моя смерть должна все больше вращаться в меня, становясь как бы моей скрытой формой, моим жестом, молчанием моей заветной тайны. Мне необходимо самому трудиться над ней, все зависит от меня, она должна быть моим произведением, но таким, которое существует как бы независимо, как моя неосвещенная половина, *недоступная и неподвластная мне*. Иногда Рильке, уважая труд и задачи, выполненные с наибольшим прилежанием, говорит о такой смерти: «... *это была смерть, сработанная в ходе прилежного труда, та самая, которая нуждается именно в нас, потому что мы ее проживаем и в жизни оказываемся к ней ближе всего*».

Таким образом, смерть это нехватка, требующая восполнения, некая сущностная бедность, подобная бедности Бога, «полное отсутствие поддержки, взывающее к нашей поддержке», и страшна она лишь из-за горя, разделяющего нас с ней: поддерживать, созидать собственное небытие – такова наша задача. Нужно быть исполнителями и поэтами собственной смерти.

### *Терпение*

Такова задача, заставляющая нас всякий раз сближать поэтический труд с тем трудом, который должен вести нас к смерти, хотя ни тот ни другой при этом не становятся яснее. Остается только ощущение, что эта задача уникальна, непонятна, сущностно отлична от того, что мы обычно называем «действовать» и «делать». Образ медленного созревания завязи, невидимого роста плода-ребенка, побуждает к мысли о неспешном труде, предполагающем совершенно иные отношения со временем, а также с нашей собственной волей, замысливающей и создающей. Хотя и в несколько ином ключе, мы находим здесь то же осуждение нетерпения, которое отмечали у Кафки, чувство, что путь покороче, даже ведущий к тому, чего мы хотим достичь, но не позволяющий достичь того, что превыше всех желаний, есть проступок против неопределенности.<sup>39</sup> Время, проявляющее себя в ходе на-

---

<sup>39</sup> Ван Гог постоянно призывает к терпению: «Что значит рисовать? Почему мы рисуем? Это пробурание прохода сквозь невидимую железную стену, которая находится где-то между тем, что мы чувствуем,

шего повседневного труда, это время разделяющее и отрицающее, – поспешное движение от точки к точке, ни в одной из которых не надлежит задерживаться.. Терпение же заявляет об ином времени, об ином труде, которому не видно конца, ибо он не полагает целей, достижимых в ходе одного краткосрочного действия. Терпение – это самое главное, ибо в пространстве этого труда нельзя избежать нетерпения (из-за приближения смерти и от близости к творению); здесь, где нет ни границ, ни форм, где приходится отвечать на беспорядочный зов издали, неустрашимый и непреложный, тот, кому чуждо нетерпение не обретет право на терпение, не познает безмерной легкости, когда в гуще предельной страсти, уже нечего больше желать. Терпение это испытание нетерпением, когда смиряешься с ним и признаешь его, оставаясь открытым пониманию даже в крайней неразберихе.<sup>40</sup>

Такое терпение вовсе не оказывается праздным, хотя оно и отчуждает нас от всяких форм повседневного труда. Но в чем проявляется действенность, остается загадкой. Если исходить из стоящей перед нами задачи создания собственной смерти, можно предположить: похоже речь идет о чем-то непосильном и не зависящем от нас, от чего сами мы зависим лишь постольку, поскольку вообще можно зависеть от того, что ускользает и от чего мы сами тоже ускользаем.. Сказать, что Рильке утверждает имманентность смерти по отношению к жизни, было бы, конечно,

---

и тем, что мы можем. Как преодолеть эту стену, когда громко стучать в нее бессмысленно, можно разве что подкапывать ее и пилить напильником, медленно и терпеливо, так мне кажется.» « Я не художник – непристойно даже думать такое о себе, – возможно ли не стать терпимым, не научиться у природы терпению при виде безмолвно всходящей пшеницы, роста вещей, можно ли настолько омертветь, чтобы думать, что мы не способны расти?.. Я говорю это, чтобы показать, насколько бессмысленным мне кажется разделять художников на способных и неспособных.»

<sup>40</sup> Если сравнить это терпение с опасной подвижностью романтической мысли, оно представляется ее сердцевинной, а также ее внутренней паузой, искуплением в гуще греха (хотя у Рильке терпение часто означает нечто гораздо более скромное, возврат к молчаливому покою вещей за счет противостояния напору труда, или еще – послушность падения, которое, привлекая вещь к точке равновесия чистых сил, заставляет ее замереть в недвижимом покое пустоты).



справедливым, но означало бы, что мы поняли его мысль довольно односторонне: эта имманентность не дается заранее, ее надо сотворить, она и есть наша задача, чей смысл не только в том, чтобы очеловечить или подчинить себе терпеливым действием саму чуждость нашей смерти, но и в том, чтобы соблюсти ее «трансцендентность»; необходимо услышать в ней эту чуждость, подчиниться тому, что недоступно нашему пониманию и что выталкивает нас вовне. Возможно ли умереть так, чтобы не предавать величия этой силы – смерти? Это двойная задача: умереть смертью, которая не предает меня самого, умереть самому, не предав истины и сущности смерти.

### Б. Умереть верным смерти

Здесь, то мы и встречаем другую потребность, из которой у Рильке возник образ своей смерти. Страх перед безличной смертью, перед «все умирают» и надежда, таящаяся в «я умираю», на которой строится индивидуализм, сначала побуждают его искать имя и образ для *своего* момента смерти: он не желает умирать подобно мухе, в окружении копошащейся глупости и ничтожества; он хочет обрести свою смерть, быть названным, принятым этим неповторимым событием. Отсюда ставший неотступным у Рильке образ «я», желающего умереть собой, – рудимент потребности в бессмертии, сосредоточенной в самом факте умирания, когда *моя* смерть оказывается тем моментом наибольшей верности себе, к которому устремляется моя самость, как к возможности, присущей только мне и удерживающей меня в давящем одиночестве чистого «я».

Однако Рильке размышляет не только о страхе перестать быть собой. Он также думает о смерти как о высшем испытании, испытании пугающем, и потому отталкивающим для нас и обедненным нашим неприятием. Люди отвернулись от своей наиболее скрытой и неотъемлемой половины, оттеснили ее и отвергли, и поэтому она стала чем-то чуждым и враждебным: темной силой, от которой они спасаются в непрерывных развлечениях, хотя то, от чего они отшатываются, искажено их же собственным страхом. Такое отношение прискорбно, превращая нашу жизнь пустыней страха, обедняя ее вдвойне: с одной стороны, ничтожностью этого плохого страха, а с другой – самой смертью, которую она из-за этого ничтожного страха постоянно вытесняет вовне. Делать смерть своей смертью уже не значит, в таком случае,

оставаться собой до самой смерти; это значит: расширить «себя» до смерти, открыться ей, уже не исключая ее, а включая в себя, рассматривая как свою, понимая как собственную скрытую тайну, как ужас, в котором я узнаю и превосхожу самого себя, становясь собой в абсолюте или достигая своего предельного величия.

Так утверждается новое беспокойство Рильке, которое постепенно начнет все более занимать его мысли: станем ли мы и впредь рассматривать смерть как непонятную чуждость или научимся встраивать ее в жизнь, превращая как бы в другое наименование, в другую сторону жизни? Беспокойство усугубляется, становясь более навязчивым и болезненным из-за войны. Ужас войны мрачно осеняет все, что есть для человека нечеловеческого в этой пучине: да, смерть для нас – противник, невидимый враг, поражающий в нас самое лучшее и несущий погибель всему, что нам дорого. Рильке подозревает, что испытание 1914 года окажется разрушительным в любом случае. Поэтому он изо всех сил готовил себя к тому, чтобы не опускать глаза перед тем, что восстает из могил. В «Бардо Тёдол», тибетской книге смерти, мертвый в момент неопределенности, когда он все еще продолжает умирать, вдруг видит перед собой сначала ясный первоизданный свет, затем сонм мирных божеств, затем разгневанные божества с устрашающими лицами. Если у него не будет сил узнать себя в этих образах, если он не обнаружит в них проекций своей пугливой, ненасытной и жестокой души, если попытается бежать, то наделит их реальностью и плотью, а сам вновь выпадает в разлученность существования. Рильке тоже приглашает нас пройти подобного рода очищение при жизни, но только так, чтобы смерть не изобличала иллюзорную видимость, в которой мы живем, а образывала с жизнью одно целое, широкое поле единства двух областей. Необходимо верить в жизнь и, во имя жизни, в смерть: отказаться от смерти это все равно, что отвернуться от трудных и серьезных сторон жизни, – если оставить от жизни лишь самое малое и простое, – тогда и удовольствия тоже будут невелики. «Кто не признаёт ужасного в жизни, не приветствует ее, любую, с криками ликования, тот никогда не возобладает ее несказанными силами, но останется на краю и в решительный час не окажется ни живым ни мертвым.»<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> В своем усилии «добиться доверчивой близости со смертью через самые неотменимые радости и красоты жизни» Рильке стремится

*Опыт Мальте*

Опыт Мальте стал для Рильке решающим. Загадка этой книги в том, что она кружит около какого-то скрытого момента, к которому автор не смог приблизиться. Этот момент – смерть Мальте, минута его кончины. Первая часть книги на всем протяжении возвещает этот момент, все происходящее нацелено на то, чтобы обнаружить в основании жизни доказательство ее невозможности, некое бездонное пространство, в которое она соскальзывает и проваливается, но ее падение остается от нас скрыто. Более того, возникает впечатление, что по мере того, как Рильке пишет, книга продвигается вперед лишь с целью заставить нас забыть о

---

прежде всего справиться со страхом. То, чего мы пугаемся как неизвестного, остается неизвестным из-за лживости этого страха, не позволяющего тайне быть узнанной. Наш собственный ужас и создает ужасное. Сила и внезапность грядущего исключения вселяет в нас ужас быть исключенными из самих себя. Рильке не ставит смерть превыше всего, но пытается сначала найти примирение с ней: он хочет, чтобы наше доверие к ее тьме позволило ей осветиться. Но как всегда, то, что в реальности намного превосходило нас по силе, в размышлении становится соразмерным нам и рискует потерять безмерность своего значения. Преодоленная чуждость растворяется в невыразительной обыденности, открывая нам лишь то, что мы давно уже знаем. Рильке говорит о смерти: «Просто поймите, что она вам друг, наиболее близкий друг, возможно, единственный, которого ни наше отношение к нему, ни наши поступки никогда, никогда не могут оттолкнуть». Возможно, такой вывод перестает сбивать нас с пути, но при этом не позволяет сойти со старой дороги привычной действительности. Чтобы «пробудить», необходимо, чтобы он был «чужим». Нельзя одновременно приближать к себе смерть и надеяться, что она откроет нам истину дальнего мира. Рильке и сам говорит: «Нельзя сказать, что смерть превосходит наши силы, она как мерная каемка на горлышке вазы: мы наполняем всякий раз, когда хотим достичь ее, и быть наполненным означает ощущать собственную тяжесть: вот и все». В таком понимании, смерть это знак полноты бытия: страх смерти равнозначен страху перед грузом, позволяющим ощутить полноту себя, и означает предпочтение оставаться в недостатке. Желание умереть, наоборот, выражает в таком случае, потребность в полноте, стремление к верхнему краю, напор жидкости, стремящейся наполнить вазу. Но достаточно ли достигнуть края? «Перелиться» – вот скрытое намерение жидкости, которой чужды любые пределы. Но переполнение уже не означает полноту, а скорее новое опустошение, избыток, в отношении которого полнота остается в недостатке.

правде и становится все более отвлеченной, так что невыраженное подает нам знаки из все большей удаленности. В своих письмах Рильке всегда говорил о юном Мальте как о существе, обреченном подвергнуться испытанию и от него погибнуть. «Это испытание стало ему не под силу – не так ли, – и он не вынес его, хотя был совершенно покорен мыслью об его необходимости и преследовал его с такой интуитивной последовательностью, что оно, наконец, совершенно срослось с ним и стало от него неотделимо. Достижение книги «Записки Мальте Лауридса Бригге», если ее вообще считать написанной, можно видеть лишь в одном открытии, показанном через человека, для которого оно оказалось слишком непосильным. Может, он все-таки успешно выдержал испытание, так как написал о смерти камергера. Но подобно Раскольникову, опустошенному содеянным, он остановился на середине пути, оказавшись неспособным действовать дальше в момент когда действие только должно было начаться, так что едва завоеванная свобода обернулась против него и не найдя отпора, его уничтожила».

Открытие Мальте – это *безличная* смерть, сила, слишком великая и избыточная для нас, способная, опустошив нас до конца, вновь одарить необычайными силами, если бы нам удалось заново овладеть ею. Этим открытием он и не может воспользоваться, не может сделать его основой своего искусства. Что же происходит? «В продолжении еще какого-то времени я смогу писать и быть свидетелем всего этого. Но наступит день, когда моя рука не станет мне повиноваться, и если я прикажу ей писать, будет писать слова, на которые я не давал согласия. Время других объяснений еще наступит, когда слова раскроются, и каждое значение снизойдет, как облако, и обрушится дождем. Несмотря на мой страх, я все же чувствую себя как человек, стоящий на пороге чего-то великого, я, помнится чувствовал, в себе нечто подобное, когда собирался писать. Но на этот раз я сам буду написан. Я – впечатление, которому предстоит измениться. Еще совсем немного и я мог бы – ах! – все понять и на все согласиться. Всего лишь шаг, и моя горькая участь стала бы блаженством. Но этого шага я сделать не могу: я упал и не в состоянии больше подняться, так как совсем разбит». Можно сказать, что на этом повествование завершается, тут его конечная развязка, после которой все должно умолкнуть, и однако, эти страницы, как ни странно, являются лишь началом книги, сама же она не только продолжается,

но постепенно, на протяжении всей последующей части, удаляется от личного испытания как такового, отсылая к нему со сдержанной осторожностью, и хотя Мальте, случается, и говорит о мрачной кончине Карла Смелого или о его безумии, это лишь для того, чтобы не обсуждать собственную смерть и собственное безумие. Все происходит так, будто Рильке запрятывал конец книги в ее начале, чтобы доказать самому себе, что после этого конца что-то еще остается возможным, что он – не страшная рубежная черта, после которой уже нечего сказать. Но не смотря на это, мы знаем, что окончание «Записок Мальте» станет для их автора началом критического периода, который продлится десять лет. Этот кризис имел, конечно, разные причины, но сам Рильке всегда соотносил его с этой книгой, в которой, как ему казалось, он вроде бы все сказал, но в то же время скрыл самое важное, так что главный герой – его двойник – продолжал витать вокруг него, как плохо захороненный мертвец, стремящийся навсегда остаться в его поле зрения. «Я все еще не выздоровел окончательно от этой книги» (1912). «Можешь ли ты понять, что я остался как бы ее пережитком, погруженным в глубины себя, растерянным, праздным и опустошенным?» (1911). В цепи неудач Мальте стал венцом всего, даже в некоторой мере венцом смерти, так что для меня все стало невозможным, даже умереть» (1910). Эти слова необходимо принять во внимание, так как они не характерны для Рильке и показывают его открытость той темной стороне смерти, когда она уже не кажется самой чистой возможностью, а скорее глубиной, лишенной невозможности, той областью, от которой он чаще всего отворачивается, но где он все же проблуждает десять лет, втянутый туда требованиями творчества.

Это испытание он выносил терпеливо, с болезненным удивлением и беспокойством неприкаянного человека, потерявшего связь с самим собой. Напомним, что на протяжении четырех с половиной лет Рильке поменяет местожительство около пятидесяти раз. В 1919 году он еще пишет одной знакомой: «Внутри я стал еще более закрытым, будто пытаюсь защитить себя, я сам себе недоступен и не знаю, остались ли во мне силы вступать в отношения с миром и участвовать в них, или там осталась в молчаливой неприкосновенности лишь могила моей некогда живой души». Откуда эти трудности? Дело в том что у него не получается сдвинуться с той точки, в которой надломилось «*прошлое*». Как из невозможного сделать начало чего-то нового? «Вот уже пять

лет, с момента окончания «Записок», я чувствую себя начинающим, который на деле ничего не начинает». Позже, когда терпение и добрая воля выведут его из этой «полосы потерянности и пустоты», позволяя обрести свое подлинное поэтическое слово в «Элегиях», он со всей отчетливостью скажет, что в этом новом труде, на том же основании, которое сделало невозможным существование Мальте, жизнь вновь стала возможной, и заметит, что нашел выход не отступая, а наоборот, продолжая идти все дальше по трудному пути.

## 2. Пространство смерти

*«В «Элегиях» жизнеутверждение и утверждение смерти, проявляют себя как единое целое. Признать одно без другого, – провозгласим здесь это открытие, – есть ограничение, исключающее в конечном счете возможность бесконечного. Смерть – это такая сторона жизни, которая не повернута к нам и нами не освещена, поэтому необходимы усилия, чтобы прийти к осознанию, что наше существование распространяется на две безграничные области и неизбежно черпает из обеих... Истинная жизнь охватывает эти области общим кругом кровообращения, так что ничего не остается вовне, есть лишь великое единство...»*

Это письмо Гүлевичу стало настолько известным, что мысли, служившие комментарием к стихам, обрели большую славу, нежели сами стихи, а это свидетельство нашей склонности подменять чисто поэтическое стремление просто интересными идеями. Но примечательно то, что и сам поэт постоянно подвергается соблазну освободиться от неясности слова, не произнося его, а пытаясь разъяснить – как будто в горячке слов, которые ему надлежит лишь высказывать, а не читать, он хотел убедиться, что несмотря ни на что, понимает сам себя и сохраняет право прочесть и воспринять написанное.

### *Другая сторона*

Читатели Рильке «возвели» часть его произведений в разряд мыслей. Они расшифровали его опыт. Как мы знаем, Рильке отвергает христианский путь: именно здесь, в этом мире, «в чисто-земном, глубоко-земном, блаженно-земном сознании», смерть оказывается тем потусторонним, которое мы должны узнать, изведать и принять, – возможно, даже осуществить. Это подразуме-

вает, что она присутствует не только в самый момент смерти: во все времена мы оказываемся ей одновременны. Почему же у нас нет прямого доступа к этой другой стороне, то есть к самой жизни, лишь несколько иначе соотнесенной с нами, ставшей другой, другим отношением? Невозможность доступа к этой области заставляет определить ее как «не повернутую к нам и не освещенную нами сторону». Она есть то, что в сущности недоступно, некая трансцендентность, о которой даже не скажешь, наделена ли она значением и реальностью, известно лишь, что мы от нее «отвращены».

Но почему «отвращены»? Что делает нас неспособными по собственному желанию повернуться в ее сторону? Похоже, наши собственные пределы: ведь мы ограниченные существа. Когда мы смотрим вперед, то не видим того, что позади. Присутствуя здесь, мы отвергаем идею быть там: собственная предельность удерживает нас, втягивает назад в себя, заставляет отвернуться от *другого*, делает «отвращенными» существами. Получить доступ к другой стороне означало бы обрести такую свободу, которая свободна от пределов. Но разве здесь и сейчас мы не являемся уже, в определенном смысле, свободными существами? Даже если мне видно лишь то, что расположено впереди, я могу представить себе и то, что находится сзади. Не оказываюсь ли я властителем и господином другого, находясь всегда не там, где я есть на самом деле, за счет моего сознания? Да, это верно, но в этом наша беда. С помощью сознания мы ускользаем от настоящего, оказываясь полностью во власти представлений. С помощью представлений мы восстанавливаем в своем внутреннем мире ограниченность ситуации «один с собой»: и даже отчаянно пытаемся смотреть во внешний мир, остаемся повернутыми к себе.

*Не это ли судьба: смотреть в себя.*

*И так - всегда.*

Таков удел человеческий: иметь дело лишь с тем, что отвлекает от главного, пребывать в себе и поэтому всегда находиться напротив вещей, быть разлученными с ними дистанцией взгляда и заслоненными от самих себя собой, как наблюдателем. Наконец, стало возможным сказать: то, что лишает нас беспредельности, и то, что делает из нас существ, лишенных всяких пределов — суть одно и то же. Нам кажется, что предельность каждой отдельной сущности заставляет отвернуться от беспредельности цело-

го, но и от самой этой вещи мы далеки уже потому, что вынуждены выхватывать ее из области чистого пространства, чтобы, избравая, присваивать, делать предметом, объективной реальностью, и утверждать в мире использования. «Другая сторона» это место, где мы прекратим существовать как обособленная вещь, разлученные с собой, как вещью тем, как мы на нее смотрим, нашим собственным взглядом:

*Вся тварь земная множеством очей  
глядит в открытый мир. Лишь наши очи  
погружены всегда в самих себя...<sup>42</sup>*

Найти доступ к другой стороне означало бы для нас стать другими. Рильке склонен видеть наш главный недостаток в сознании, каким оно понималось в его эпоху. В письме от 25 февраля 1926 года он указывает, что преимущество животного, позволяющее ему вступать в реальность без потребности быть в центре нее, это «слабое сознание». «Под Открытым миром мы понимаем не небо, не воздух и не пространство – остающиеся для наблюдателя все теми же предметами, то есть по определению непрозрачными. Животное, цветок – суть открытость совершенно бессознательно, и поэтому перед ними, как бы мимо них, присутствует, как данность, та неопишуемая свобода, краткое подобие которой сосредоточено для нас разве что в первых мгновениях любви, когда человек видит в другом, в возлюбленной, продолжение себя, или еще, пожалуй, в излияниях Богу».

Ясно, что Рильке смущает идея сознания как чего-то замкнутого на себе, заполненного образами. Зверь находится там, куда он направляет взгляд, и взгляд этот не отражает ни его, ни вещь, на которую направлен, а открывает его для этой вещи. Другая сторона, которую Рильке называет также «чистым отношением», и есть в этом случае чистота отношений, факт присутствия во внешнем в гуще этих отношений, в самой вещи, а не в представлении о ней. Смерть при этом подобна тому, что называют интенциональностью. Через смерть «мы смотрим во внешний мир открытым взглядом животного». В смерти наш взгляд поворачивается, и этот разворот и есть другая сторона, означающая, что человек живет уже не отвернувшись, а повернувшись, имея доступ к тайне обращения, не без сознания, но сознательно ут-вердившись вне сознания, отдавшись восторгу этого движения.

<sup>42</sup> Пер. с нем. Г. Ратгауз.



Обсудим два препятствия, одно из которых связано с местопребыванием существ, с их временной или пространственной ограниченностью, то есть с тем, что можно было бы назвать *ложной протяженностью*, когда вещь, открываясь взгляду, неизменно вытесняет или скрывает собой другую. Другая трудность связана с ложной замкнутостью – замкнутостью в сознании, где мы свободны от пределов, налагаемых здесь и сейчас, и внутри собственно го ума нам все доступно, но в то же время его закрытостью мы лишены подлинной связи со всем, и кроме того, отрезаны от вещей губительным для них властным отношением обладателей, производителей, заботящихся о результатах и жадных до предметов.

С одной стороны, ложное пространство, с другой – ложный «мир внутреннего»: с одной стороны все же реальность и сила внешнего, с другой – глубина личного, свобода и безмолвие невидимого. Но, возможно, есть такая точка, в которой пространство оказывалось бы одновременно внутренним и внешним, таким, которое вовне было бы внутренней духовностью, а внутри нас – реальностью внешнего, где мы пребывали бы и во внешней сокрытости, и в потаенной распахнутости этого вне? На эту мысль навели Рильке переживания – сначала «мистического» свойства (имевшие место на Капри и в Дуино<sup>43</sup>), а затем поэтического – навели, или по крайней мере заставили задуматься, почувствовать, и, возможно, их выражение окончательно укрепило эту мысль в его душе. Он назвал это переживание *Weltinnenraum*, – внутреннее пространство мира, – пространство не менее потаенное нежели наше собственное внутреннее пространство и не менее свободное в сообщении с другими, его свобода мощна и неудержима, через нее утверждает себя чистая сила неопределенного.

*Через все существа проходит единое пространство:  
внутреннее пространство мира. Птицы летят безмолвно,  
сквозь нас. В моем желании расти я смотрю вовне  
и вижу дерево, растущее мной!*<sup>44</sup>

### *Внутреннее пространство мира*

Что можно сказать о нем? Какова в самом деле эта внутренность внешнего, его продолженность вовнутрь нас, куда, как поэт

<sup>43</sup> Рассказ о них его мы находим в текстах «Приключение 1» и «Приключение 2» из «Прозаических фрагментов».

<sup>44</sup> Стихотворение, относящееся к августу 1914 года.

говорит по поводу своего опыта на Капри, «бесконечность про - никает настолько глубоко, как если бы зажигающиеся звезды лег - ко опускались с небес в недра его груди»? Можем ли мы действи - тельно достичь этого нутра? И каким способом, если наша участь – сознание, и мы не можем освободиться от него, и если, пребы - вая в нем, мы никогда не находимся в открытом пространстве как таковом, но лишь наедине с представлениями, и, кроме того, всегда поглощены действием, деланием и обладанием? Рильке никогда не отклоняется от решительного утверждения Открыто - сти, но то, как он оценивает нашу способность достичь ее, посто - янно меняется. Иногда кажется, что он совершенно лишает чело - века этой возможности. Иногда он оставляет надежду за «велики - ми порывами любви», когда человек переступает через возлюб - ленного, остается верным жесткости этого порыва, не знающего ни покоя, ни предела и не способного, не желающего остано - виться на человеке, на которого он направлен, ломая его и пере - ступая через него, чтобы он не превращался в ширму, скрываю - щую от нас внешний мир: последнее состояние настолько невы - носимо, что заставляет нас отказаться от счастья.

Любить всегда означает любить кого-то, иметь кого-то пе - ред собой, смотреть лишь на любимого, а за него не заглядывать, разве что случайно, в бесцельном наплыве страсти, так что лю - бовь как правило заставляет нас скорее отвернуться, нежели по - вернуться к чему-то. Даже любовь ребенка, хотя он гораздо бли - же к опасности жить в чистом и непосредственном смысле.

*...малого ребенка  
мы уклоним с пути и детский взор  
насильно обратим назад, подале  
от той открытости, что нам видна  
в очах звериных...<sup>45</sup>*

Но и животное, чье «бытие неизмеримо, непостижно и чис - тый взор в себя не обращен»,<sup>46</sup> которое «видит все и себя вечно здравствующим во всем», там, где мы видим грядущее, иногда и оно тоже ощущает «груз и тревогу великой печали», страх от раз - лученности с начальным блаженством и с потаенной глубиной своего существа.

<sup>45</sup> Пер. с нем. Г. Ратгауз.

<sup>46</sup> Пер. с нем. Г. Ратгауз.

Можно сказать, что Открытость абсолютно неуловима, и нам не дано увидеть ее никогда, даже мельком ни в одном взгляде и ни в одном лице, ибо всякий намек на отражение уже свидетельствует об образной реальности. *«Всегда мир, а не безымянное Нигде»*. Неуловимость – ее главная черта: подойти к Открытости, как к чему-то несомненному означало бы, со всей несомненностью, упустить Открытость. Поражает в данном случае то, насколько Рильке склонен полагаться на эту неуловимость, ограждать ее от всяких сомнений, утверждать скорее с надеждой, нежели со страхом, не теряя в нее веры, и несмотря на все осознание того, насколько трудна его задача, с радостью вновь и вновь возвещать о ней. Как если бы он верил, что в нас, в нашей «отвращенности», остается надежда на сущностную обратимость, на возможность повернуться опять в нужную сторону.

Действительно, если мы вернемся к двум препятствиям, которые удерживают нашу жизнь направленной в сторону ограниченного русла, похоже все-таки, что главное препятствие – от которого избавлены животные, ибо им со всей очевидностью доступно то, что скрыто от нас, – что наш ложный мир внутреннего, наше ложное сознание может все же из разлучающей и рассеивающей силы превратиться в силу притяжения и смыкания; не уводя от реальных вещей, а закрепляя их для нас в той ипостаси, когда они выскальзывают из делимого пространства и попадают в сущностную непрерывность. Наше сознание лишено покоя не оттого, что оно замкнуто внутри нас, и не оттого, что оно – свобода без всяких ощутимых границ, а оттого, что оно недостаточно внутри и недостаточно свободно, в нем, как в чуждости внешнего, царит главенство вещей, стремление чего-то достичь, желание присваивать, вожделение, ставящее нас в зависимость от обладания, потребность в защищенности и постоянстве, склонность накапливать знания для пущей уверенности, потребность «отдавать себе отчет», переходящая неизменно в страсть подсчитывать и все сводить к подсчетам, – что и есть, по сути, удел современного мира.

Если и остается у нас надежда повернуться, то лишь отворачиваясь все больше и больше, а для этого, вместо того, чтобы обращаться к так называемой реальности, – реальности объективной, в которой мы пребываем под защитой неизменных форм и ограниченных сущностей, – вместо того, чтобы удерживать сознание на поверхности, в мире отражений, остающихся лишь

двойниками предметов, необходимо направлять его к более глубокой сокровенности, к более внутреннему и невидимому, когда мы уже не стремимся действовать и делать, а освобождаемся и от самих себя, и от вещей, и от вещных призраков, «брошены, выставлены всем на обозрение на склонах духовных вершин» в непосредственной близости того момента, когда внешнее и внутреннее объединяются в единую непрерывную протяженность».

Новалис, конечно же, выражал подобное упование, когда говорил: « Мы мечтаем путешествовать через просторы вселенной. Но не заключена ли вселенная в нас самих? Мы ничего не знаем о глубинах нашего духа. Загадочная дорога ведет в эти пределы. Вечность – внутри нас, со всеми ее мирами, с прошлым и будущим». Нет никаких сомнений, что до Рильке дошло что-то из сказанного Кьеркегором, когда он взывает к глубине субъективности, стремясь высвободить ее из оков категорий и возможностей, чтобы вернуть ей уникальность. И все же опыт Рильке имеет свои особенности: он чужд величественному и магическому насилию, за счет которого у Новалиса внутреннее утверждает и порождает внешнее. Он равным образом чужд любому преодолению земного: поэт устремляется к собственным глубинам, не ради того, чтобы возродиться в Боге, но чтобы предстать во внешнем и быть верным земле, полноте и изобилию земного существования, когда оно выхлестывает за собственные пределы в порыве чрезмерной силы, не поддающейся никакому определению. Кроме того, опыт Рильке несет в себе собственные задачи поэта. Это главным образом задачи, связанные с поэтическим словом. Именно в этой области его мысль восходит к наиболее высокому измерению. И тогда отступают теософские соблазны, отяжеляющие его мысли о смерти, а также его гипотезы сознания, и даже Открытость начинает иногда проступать реально существующей областью, а не просто потребностью существования, или чрезмерной, беспредельной сокровенностью этой потребности.

### *Обращение: преображение в невидимое*

И однако, что же происходит, когда, все больше отворачиваясь от внешнего, мы погружаемся в воображаемое пространство глубин собственной души? Можно было бы предположить, что сознание здесь пребывает в поисках бессознательного как своего истока, что оно мечтает затеряться в ослеплении инстинктов, и отыскать таким образом великую чистоту животного неведе-

ния. Но это не так. За исключением третьей элегии, в которой проявляется природное начало, Рильке переживает это погружение вовнутрь скорее как изменение ценностей. Как следует из его письма Гулевичу, речь здесь идет о том, «чтобы сделать наиболее осознанным наше существование», и далее, из того же письма: «Необходимо не просто пользоваться всевозможными формами, начиная с современных и погружаясь в глубину времен, нужно возводить их – по мере возможного – к более высокому смыслу, которому мы причащаемся». Слова «высокий смысл» указывают, что это погружение вовнутрь, поворачивающее вспять судьбу сознания, очищая его от всего, что оно изображает и порождает, что делает его заменителем той реальной цели, которая зовется миром, – это обращение, которое нельзя сравнить с феноменологической редукцией, хотя между ними есть сходство, совершается не в направлении пустоты неведения, но в сторону более высоких и более сложных значимостей, расположенных возможно ближе к своему истоку и к бурлящему центру этого истока. Это сознание — более глубокое и, поэтому, более сознательное; для Рильке последнее означает, что «мы достигаем его сквозь данность, уже не зависящую от времени, от пространства и от земного существования» (речь идет лишь о более широком, более обширном сознании), а также это означает: такое сознание чище и ближе к той потребности, что лежит у его истока и делает его не дурной сокровенностью, замыкающей нас в себе, а силой преодоления, превращающей сокровенность в разрыв и извержение внешнего.

Но за счет чего это обращение становится возможным? Как оно осуществляется? И что наделяет его силой и реальностью, если оно не оборачивается в итоге неуверенностью «чрезвычайно мимолетных» и, возможно, всегда нереальных состояний?

Через обращение все поворачивается вовнутрь. Это означает, что совершая его, мы разворачиваем и все вокруг – все, что имеет к нам отношение. Это, пожалуй, самое главное. Человек связан с вещами, окружен ими со всех сторон, и если отказывается создавать и изображать, если вдруг кажется, что он уходит в себя, то это не для того, чтобы покончить со всем, что ему внешне, с низкими и слабыми сущностями, но скорее чтобы увлечь их вместе с собой и заставить участвовать в погружении вовнутрь, чтобы они теряли утилитарный смысл, фальшивость, а также ограниченность, достигая подлинных глубин себя. И такое обра-

щение видится как огромный всеохватный труд, когда всякая вещь, преображаясь, становится внутренней и для нас, и по отношению к себе самой: это превращение видимого в невидимое, а невидимого в еще более невидимое, когда сам факт пребывания в тени не понимается в отрицательном смысле, а означает доступ по другую сторону, «которая к нам не повернута и нами не освещена». Рильке неоднократно, по-разному выражал это, и его выражения лучше всего известны нашему читателю: «Мы, пчелы невидимого, одержимо собираем мед видимого, чтобы поместить его в наш невидимый золотой улей». «Наша задача – поместить временную и хрупкую землю в такие глубины духа, с такой страстью и терпением, чтобы ее сущность смогла невидимо воспрять в нас».

Каждый человек призван повторять дело Ноя. Он должен становиться сокровенным и чистым ковчегом для всякой вещи, укрытием всему, и чтобы вещи не пребывали в нем неизменно, такими как есть, такими как они себя представляют, ограниченными, ветхими, приманками для жизни, а перевоплощались, теряли форму, себя и проникали в сокровенность собственного нутра, туда, где они как бы защищены от самих себя, нетронуты, невинны – в точку чистой неопределенности. Да, каждый человек – Ной, но, если задуматься хорошенько, его задача намного страннее – не спасать от потопа, а, наоборот увлекать еще глубже, чтобы все преждевременно и безвозвратно исчезало. К этому, по сути, и сводится призвание человека. И если все видимое должно стать невидимым, если цель – это превращение, тогда, похоже, наше участие даже излишне: превращение беспрепятственно произойдет и само собой, ибо все переходно и, как говорит сам Рильке в том же письме, «все обреченное на гибель проваливается в глубокое бытие». Что же остается делать нам – самым недолговечным, обреченным исчезнуть раньше всего? Что можем мы присовокупить к этому делу спасения? Ничто иное, как собственную готовность исчезать, умение гибнуть, хрупкость, дряхлость, дар смертности.

### *Пространство смерти и пространство слова*

Вот мы и подошли к сути нашего удела и к главной сложности нашей проблемы. У Рильке, в конце «Элегий», встречается такое выражение: «бесконечно мертвы», понятие противоречивое, но о человеке можно сказать, что он бесконечно смертен, чуть

больше нежели смертен. Всякая вещь переходна, но мы – самые переходные из всех вещей; все проходит, все изменяется, но мы – желаем изменения, желаем прейти, и само наше желание суть преобразование. Отсюда призыв: «Полюби перемену», «Wolle die Wandlung». Необходимо переходить, не оставаться в неподвижности. «Нет такого, что пребывает вечно». «Bleiben ist nirgends». «Все, что замкнулось на бытии, уже заведомо обездвижимо». Жить, само по себе, означает уходить на покой, пребывать отпущенным и отпускать все, что есть. Но можно как бы забежать вперед этого разлучения и, взирая на него как на уже состоявшееся, видеть в нем момент, когда мы начинаем касаться бездны, получать доступ к глубинам бытия.

Таким образом, очевидно, что обращение, движение, направленные вовнутрь, труд, в ходе которого мы изменяемся, изменяя все вокруг себя, имеет отношение к нашему концу – это изменение, это преобразование видимого в невидимое, возложенное на нас, и есть дело умирания, которое вплоть до настоящего момента нам не удавалось определить, – дело совершенно непохожее на труд, в ходе которого мы создаем предметы и предвосхищаем результат. Теперь мы видим, что одно полностью противоположно другому, даже если между этими движениями и есть сходство, ибо в обоих случаях речь идет об «изменении»: вещи в мире подвергаются *изменению*, чтобы стать уловимыми, применимыми, более непреложным, с ощутимыми, устойчивыми пределами в однородном и делимом пространстве – но в пространстве воображения они изменяются, становясь неуловимыми, чуждыми применению и износу, не принадлежащими нам, а тихо отходящими в область непринадлежности, где мы лишаемся их, а также самих себя: они сливаются с сокровенной областью риска, в которой и мы, и они в сущности не оправданы, а просто безоговорочно вверены неопределенному месту, где нас ничто не держит.

В одном из своих последних стихов Рильке говорит, что внутреннее пространство «переводит вещи»: заставляет их перелазить с одного языка на другой, с языка чужого, внешнего, на язык самый внутренний и даже во внутренность самого языка, когда последний называет безмолвно, внутри безмолвия, и делает слово частицей безмолвия. «Пространство [которое] больше нас и [которое] переводит вещи» и есть преобразователь, переводчик. Но этот намек заставляет нас еще больше задуматься:

а нет ли другого переводчика, другого пространства, в котором все перестает быть видимым, чтобы пребывать в своей незримой сокровенности? Безусловно, и мы можем со всей дерзостью называть его: этот главный переводчик – поэт, а пространство – область стихотворения, в которой ничто, как таковое, уже не присутствует, где все говорит из гуши отсутствия и становится духовным пониманием, открытым и вовсе не застывшим, – напротив, осью вечного движения.<sup>47</sup>

Если преобразование видимого в невидимое и есть наша задача, если в нем истина обращения, значит, есть и такое место, где мы наблюдаем это преобразование, не теряясь в круговерти «чресчур неуловимых мгновений»: это место – слово. Говорить по сути своей – это превращать видимое в невидимое, перемещаться в неделимое пространство, в сокровенность внутреннего, сущую вовне. Говорящий помещает себя в точку, где слово, чтобы называть и быть услышанным, нуждается в пространстве, а пространство, становясь движением самого слова, превращается в глубину и трепет внятности. «Можно ли удержать, можно ли спасти видимое, иначе, нежели сотворив язык из отсутствия, из невидимого?», – говорит Рильке в тексте, написанном по-французски.

*Открытость – это стихотворение.* Пространство, где все возвращается в глубину бытия, где совершается бесконечный переход меж двух областей, где все умирает, но смерть предстает мудрой подругой жизни, а страх – блаженством, где прославление оплакивает, а плач восхваляет, то пространство, к которому «устремляются все миры как к наиболее своей и наиболее подлинной действительности», где смыкается самый великий круг и происходят постоянные превращения – это пространство стиха, орфическая область, к которой сам поэт наверняка не имеет доступа, попадая туда лишь для того, чтобы исчезнуть, сливаясь с сокровенностью разрыва, превращающего его в уста, говорящие в пустоту, а того, кто ему внимает – в время молчания: таково творение, но творение как исток.

### *Песнь как исток: Орфей*

Когда Рильке превозносит Орфея, восхваляя песнь, равную бытию, речь идет не о песне, исходящей от поющего человека, не

<sup>47</sup> Восхищаясь поэзией Якобсена, Рильке говорит: «Мы не знаем, где кончается словесный ряд и начинается пространство».



о полноте песни как таковой, но о песни как истоке вообще и истоке пения. В самом деле, персонаж Орфея наделен сущностной двойственностью; она навеяна мифом, хранилищем всего об Орфее, но связана также с необъяснимой склонностью мысли Рильке в ходе опыта предавать забвению сущность и реальность смерти. Орфей не похож на Ангела, не ведающего об опасности, а также о благе и значимости того преобразования, которое в нем происходит. Орфей есть само действие преобразования, не тот Орфей, что покорила смерть, а тот, что постоянно умирает, воплощая собой потребность гибели и погибая в предчувствии смерти, когда страх этого предчувствия преобразуется в песню, в слово, в подлинный жест конца. Умирая, Орфей идет чуть дальше нас: как мы, но обладая при этом заведомым знанием нашей смерти, знанием о сокровенности исчезновения. Он равен стиху, такому, который мог бы воплощать поэта, идеал и пример поэтической полноты. Но в то же время он – не завершенное стихотворение, а нечто более таинственное и зовущее: исток стиха, жертвенный момент, в котором более невозможно примирение двух областей, ибо он – пропасть утерянного Бога, нескончаемый след отсутствия, момент, к которому Рильке больше всего приближается в этих трех строках:

*О растраченный бог! Как бесконечен твой след!  
Ярость враждебного духа тебя загубила. И вот  
Мы сочетаем в себе слуха дар и бессмертной  
природы уста.*

Эта двойственность заявляет о себе многими способами. Иногда кажется, что для Рильке, по одной и той же причине, слово становится то тяжелым, чуждым чистоте становления, то более звучным, лучше соответствующим своему первичному назначению, переходом из видимого в невидимое, через которое говорит Открытость. Внутреннее пространство мира, чтобы утвердить себя, нуждается в ограничивающих пределах слова. Лишь в его твердых границах это пространство может быть подлинно и реально:

*Не то пространство, через которое несутся птицы,  
Озаряет изнутри твое чело:  
Пространство больше нас, толкующее вещи,  
Чтоб бытие дерева в тебе преуспело,  
Набросай вокруг него внутреннее пространство,*

*Что в тебе проступает. Окутай его сдержанностью.  
 Ему нет предела. Только обретая форму в твоей  
 отрешенности,  
 Дерево становится собой.<sup>48</sup>*

Поэт выполняет здесь роль медиума, которую впервые назвал и восхвалял Гёльдерлин.<sup>49</sup> Судьба поэта – подчиняться силам неопределенности и неприкрытой жестокости бытия, против которой он не властен и оставаясь способным лишь стойко охр -  
 ранять ее, а также сдерживать, налагая на нее предел, ограничен -  
 ность формы. Призвание, исполненное опасности:

*Почему кто-то должен без устали, как пастух,  
 Жить несогбенно и быть открытым беспределу  
 влияний?*

Но задача поэта требует не подчиняться размытости бытия, а вносить в нее четкость и форму, или, как он говорит, «творить из самого страха», возводить нерешительность боязни в реше -  
 мость верного слова. Мы знаем, насколько задача говорить и го -  
 ворить так, чтобы слова соответствовали вещи, была важна для  
 Рильке: все невыразимое в слове для него не заслуживает внима -  
 ния. Говорить – наша задача; проговаривать законченные мысли,  
 исключаящие незавершенность, – наша способность, ибо сами  
 мы – конечные существа, обеспокоенные собственным концом  
 и умеющие выхватывать из конечности завершенные деяния.  
 Здесь Открытость замыкается в пределах столь решительного  
 слова, что, не успевая превратиться в чистый субстрат, где долж -  
 ны совершаться обращение к внутреннему и переход к невиди -  
 мому, она становится чем-то уловимым – общедоступным изре -  
 чением, в котором вещи не преобразуются, а напротив, недвиж -  
 но замирают в своей видимой сущности, как это происходит  
 иногда в его произведениях «экспрессионистского» периода, в  
 «Neue Gedichte», творениях зрения, а не сердца, Herzwerk.<sup>50</sup>

Или, наоборот, поэт обращается к самому сокровенному, как  
 к источнику, чье чистое и беззвучное струение необходимо обе -

<sup>48</sup> Стихотворение, помеченное июнем 1924 года.

<sup>49</sup> Во всяком случае, в гимне «Словно в праздник».

<sup>50</sup> Закончив «Neue Gedichte», он так говорит самому себе:

*Работа зренья кончена,  
 Займись работой сердца.*

регатъ. Тогда, стихотворение подобно уже не слову, которое, будучи сказано, покрывает собой замкнутое пространство речи, но дыханию сокровенности, где поэт растрчивает себя, чтобы расширить пространство, и сам растворяется в ритме, как внутренняя рана, охватывающая собой пустоту.

*Вдохни, о невидимый стих!  
Вечно и чисто Пространство мира,  
Заслоняющее собой бытие. Противовес,  
в котором ритмично свершаюсь я...  
Приток пространства.*

В другом сонете:

*Песнь – это другое дыханье.  
Вдох по ничто. Божественная легкость. Ветер.*

«Вдох по ничто»: в этом выражении будто сосредоточена вся правда о стихе, его безмолвная сущность, чистая брешь, в которую устремляется вся наша жизнь, и не ради какой-то цели, не для присвоения или захвата, а так, ни для чего, следуя простой логике, которую мы чисто символически назвали Богом. «Петь – это другое дыханье»: это уже не та речь, чьи утверждения уловимы и хватки, не речь притязаний и побед, не вдох, насыщающий, выдыхая, пребывающий в вечном поиске, делящийся и желающий длиться. В пенье говорить – означает опускаться до небытия, с полным согласием на такое нисхождение, и речь это не что иное, как «та сущностная невинность человеческого сердца, что позволяет ему в ходе необратимого падения, ведущего к краху, провести прямую линию».

Происходящая при этом метаморфоза предстает как радостное исчерпание бытия, когда оно все без остатка вверяет себя движению, которое ничего не оставляет в стороне, ничего не осуществляет, не завершает, не сохраняет и видится просто благом падения, его легкостью, его ликующим рокотом, последним и единственным словом гибели, прежде чем в ней раствориться:

*Будь здесь, среди преходящих, в царстве утадка,  
Звучащим кристаллом, расколотым трепетным гулом  
Собственного голоса.*

Но стоит сразу же оговориться, Рильке не менее охотно представляет эту метаморфозу переходом в вечность, а в вообража-

жаемое пространство - спасительной областью, где не происходит разрушения временем. «Мне кажется почти несправедливым называть временем то, что было скорее освобождающим порывом и по всей очевидности – пространством, областью, расположенной вокруг Открытости, а не действием перехода в небытие.<sup>51</sup> «Порой, в своих последних произведениях, он, похоже, упоминает о некотором совершенном времени, которому предстоит остаться современностью, откуда вечность превратится в чистый временной круг, замкнутый на себе. Но будь это пространство мгновением, ставшим безвременным, или пространством, «пьющим отсутствующее присутствие» и превращающим продолженность в безвременье, оно все равно предстает как некий центр, в котором длится то, чего уже нет, и наше призвание – утвердить себя в нем вместе со всеми вещами и не исчезать, а продолжаться: спасать вещи, делать их невидимыми, позволяя воскреснуть в невидимости. Так, скороспешная смерть, уготованная нам судьбой, превращается в надежду на спасение, и близок момент, когда смерть станет для Рильке ускользанием от смерти. Что означает это странное облегчение его собственного опыта и как оно происходит?

### 3. Преображение в смерти

В 9-й элегии, Рильке обсуждает присущий нам, самым тленным из существ, дар – спасать то, что способно нас пережить:

*...И вот все вещи, чья жизнь – распаденье, осознают,  
Что мы их славим; тленностью своей,  
они пробуждают в нас дар увековечивать,  
в нас – самых тленных из всего сущего.  
Они желают, чтобы мы – о бесконечность! –  
перенесли их внутрь нашего невидимого сердца!  
Сколь бы преходящей ни была его природа.*

Такое даровано нам право, оно, конечно, связано с даром исчезать, но в исчезновении как раз и заключена возможность сохранять, и в смерти еще стремительней проявляет себя воскресение, ликование преображенной жизни.

Мы незаметно приближаемся к тому моменту, когда, в жизни

---

<sup>51</sup> Kein Vergehn. Рильке противопоставляет здесь «пространство» и «Открытость» растрачиванию временем, падению в небытие

Рильке, «умереть» означает уже не умереть, а изменить событие смерти, когда его усилие добиться, чтобы мы перестали отказываться от конечной минуты и научились полностью полагаться на волю тревожащей сокровенности собственного конца, обрывается спокойным утверждением, что смерти нет, что «вблизи смерть не видна». Животное, пребывающее в открытости, «свободно от смерти». Но если жизнь предстает нам в перспективе ее конечности, как отмеренный промежуток, «нам видится только смерть»:

*Нам видится только она; свобода животного в том,  
Что его кончина всегда позади него, а перед ним – Бог,  
И с каждым шагом вперед, он ступает все дальше в  
Вечность.*

*Так и реки текут.*

«Видеть одну лишь смерть» – такова ошибка ограниченной жизни и сознания, не обращенного в полной мере. Смерть есть по сути потребность налагать пределы, которую мы включаем в бытие, она – результат и, пожалуй, орудие неправильного преобразования, через которое все в мире превращается в предметы, замкнутые на себе, – в ограниченное присутствие, пронизанное насквозь нашей потребностью конца.

Свобода должна быть преодолением смерти, приближением к такой точке, где смерть обретает прозрачность:

*На грани смерти мы не видим смерть  
И дерзко смотрим ЗА ПРЕДЕЛ, как звери.<sup>52</sup>*

Теперь уже нельзя говорить, что смерть – это та сторона жизни, от которой мы отвернулись, она – лишь ошибочность этого движения, ошибочность *отращения*. Везде, где мы отклоняемся от прямого пути, есть смерть, а то, что мы называем моментом смерти – это чрезмерность отклонения, перебор в выражении, предел, после которого все опрокидывается, изменяет знак на противоположный. Это настолько верно, что в испытании обращением, – поворотом вовнутрь, который, совершаясь вовне, ведет нас во внутрь себя, – мы избавлены от смерти тем, что мы переступаем за предел незаметно для самих себя, ибо слишком

---

<sup>52</sup> Пер. с нем. Г. Ратгауза.

отстранены, невнимательны и как бы рассеяны, чтобы ощутить что-либо во время перехода (страх, стремление хвататься за жизнь, желание *сделать* что-нибудь), и в этой рассеянности смерть оказывается забытой, мы забываем умереть.

После рассказа о двух мистических переживаниях на Капри и в Дуино, когда, похоже, он впервые в действительности познал то, что называл, начиная с 1914 года, «внутренним пространством мира», Рильке, говоря о себе в третьем лице, добавляет: «Вообще-то он был свободен уже давно, и ничто не мешало ему умереть, кроме, пожалуй, одного обстоятельства: как-то раз, по рассеянности, он не заметил наступления смерти и теперь, чтобы приблизиться к ней, должен был возвращаться назад, а не продолжать свой путь, как все. Он уже пребывал во внешнем, среди несомненных вещей, с которыми играют дети, и в них погибал.»

### *Сокровенность невидимой смерти*

Может показаться странным, что он так легко воспринял облегчение собственного опыта, которому сам же придает, но оно лишь отражает внутреннюю направленность его существа. Точно так же, как всякая вещь должна стать невидимой, все, что делает вещной смерть, – ее фактическая сторона – должно исчезнуть из поля зрения. Смерть переходит в состояние невидимости, меняет свою темную личину на прозрачную, из пугающей реальности превращается в чарующую, и во время этих изменений оказывается и самой переменной, а через нее – чем-то неуловимым, невидимым и при этом источником всякой невидимости. И мы внезапно начинаем понимать, почему Рильке всегда умалчивал, даже для самого себя, смерть Мальге: не заметить эту смерть означало предоставить ей единственную возможность быть подлинной, не фатальностью ужасного предела, о который разбиваешься навсегда, а моментом полноты и счастья, когда она переходит в область внутреннего и теряется в собственной гуще. И не по этой ли самой причине во время своей смертельной болезни он не хотел знать, что умирает и отчего умирает? «Из бесед Рильке с его врачом очевидно стремление больного оградить всех от собственного недуга... Это были странные беседы, рассказывает доктор Гемерли, не раз подводивший пациента к тому моменту, когда ему пришлось бы произнести слово «смерть», но вместо этого тот, напротив, предупредительно замолкал...» Эту осторожность трудно объяснить, ибо непонятно, что означает

желание «не видеть смерть»: боязнь увидеть ее, бегство, отступление перед невообразимым или, наоборот, глубокую близость с ним, окутывающую молчанием и становящуюся неведением, дабы не застрять в пределах ограниченного факта.

Трудно не заметить, насколько сместилась мысль Рильке по сравнению с тем временем, когда он желал своей смерти. Как и тогда, – хотя он не подчеркивает различий столь решительно – Рильке по-прежнему готов говорить о двойной смерти, то есть о чистой прозрачности смерти, с одной стороны, и о мутной и нечистой смерти, с другой. И по-прежнему, даже еще более четко, он видит различие между той и другой смертью в подготавливаемом их труде, в преображении: с одной стороны, дурная смерть, отличающаяся внезапностью события и случайностью, остается неизменной, не достигшей своей секретной сущности, с другой стороны, в подлинном умирании, она становится преобразенной сокровенностью.

В его мысли проясняется также понятие того, что есть труд бесконечно превосходящий нас, не зависящий от нашей способности в мире и творимый в нас самой смертью – как если бы только в нас она могла очиститься, обрести глубину и применить к себе самой силу преобразования – силу невидимости, чье нутро и исток есть она сама. И отчего именно в нас, в людях – в самых тленных из существ – находит она возможность состояться? Да оттого, что мы не просто существа преходящие, – в этом царстве угасания мы – те, чья сущность переходна, кто говорит «Да» исчезновению и через кого исчезновение заявляет о себе, становится словом и песней. Поэтому смерть в нас – это умирание как таковое, ибо в нас ей удастся достигнуть момента, когда она равна песни, обретая «ту сопряженность отсутствию и присутствию», свойственную песнопенью, тот крайний предел хрупкости, который, раскалываясь, переходит в чистый трепет, оставшийся после звука. Рильке утверждает о смерти, что она «der eigentliche Ja-sager», поистине та, что говорит «да», только «да». Но это происходит лишь в существах, способных говорить, как собственно «говорить» есть говорить, есть воистину слово, лишь внутри того абсолютного «Да», через которое речь наделяет словом сокровенность смерти. Таким образом, между умиранием и песней существует скрытое тождество: между смертью как преобразованием невидимого посредством видимого и пением, в гуще которого это преобразование осуществляется. Здесь мы воз-

вращаемся к тому же, что пытался выразить Кафка, по крайней мере в той фразе, которую мы у него позаимствовали: «Я пишу, чтобы умереть, чтобы дать смерти такую возможность быть, через которую она пребудет смертью как таковой, источником невидимости, но в то же время я могу писать лишь по мере того, как смерть пишет во мне, делает меня пустотой, местом, где утверждается безличное».

### *Ничья смерть*

Слово «безличное», вводимое нами здесь, указывает на то, что характеризует взгляды раннего и позднего Рильке. Если смерть это нутро прозрачности, где она постоянно превращается сама в себя, то уже не может ставиться вопрос о *своей* смерти, когда умираешь в утверждении единичной реальности и бытия, когда становишься в высшей степени невидимым, и одна лишь смерть просвечивает сквозь тебя (во всем величии, которым она наделена у Капергера Бригге, еще при жизни его); и моей молитвой уже не может быть:

*Любому, Боже смерть его пошли –  
Той самой жизнью умирать, когда  
В нем горе, разум и любовь прошли!*<sup>53</sup>

• Ею будет: «Пошли мне смерть, но не мою, а ничью смерть, умирание идущее от смерти, когда мне и умирать не приходится, так как смерть эта – вовсе не такое событие, которое было бы моим событием и происходило бы со мной, – а нереальность и отсутствие, когда ничего не происходит, когда нет ни любви, ни отчаяния – но лишь чистый отказ от всего».

Рильке, конечно, не собирается возвращать смерти ее низкую безличность, которая сделала бы ее чем-то извечно нечистым и не дотягивающим до личного. Безличность, которой ищет в нем смерть, идеальна, она выше личного: не голый факт и не безразличность случая, но истаивание самого факта смерти, его преобразование в себе самом. Кроме того, двойственность слова *eigen* (*der eigen Tod*, «собственная смерть»), которое означает и «личный», и «подлинный» (похоже, что вокруг этой двойственности кружит Хайдеггер, когда говорит о смерти как об абсолют -

<sup>53</sup> Пер. с нем. С. Петрова.



но своей возможности, то есть о крайней возможности, затрагивающей самые пределы Я, а также о наиболее личном событии, происходящем со Мной, утверждающем себя непреложно и наиболее подлинно), это расщепление смысла позволяет Рильке вернуться к своей же давней молитве: «Пошли каждому его собственную смерть, ту, которая воистину и по сути есть сама смерть, сама сущность смерти, но одновременно и моя сущность, ибо во мне она прошла очищение и силой обращения во внутреннее, силой согласия и сокровенности моей песни стала чистой смертью, очищением смерти через смерть, – то есть моим творением, творением как переходом вещей в лоно смертной чистоты».

Нельзя забывать, что усилие возвысить смерть до нее самой и слить точку, где она растворяется в себе, с точкой, где я растворяюсь в окружающем, никогда не ограничивается внутренним. Оно предполагает огромную ответственность перед вещами и невозможно без их посредства, вне дарованной мне способности возвышать вещи до большей истинности и реальности. Это у Рильке самое важное. Такое двунаправленное устремление позволяет ему сохранять за поэтическим бытием необходимую напряженность, без которой оно бы зачахло в бесцветной идеализации. Ни одна из двух областей никогда не должна приноситься в жертву другой: видимое необходимо невидимому, оно спасено невидимым, но и само, в свою очередь, спасает невидимое – таков «святой закон противоположностей», закрепляющий за каждым из полюсов равную значимость:

*Бытие здесь и бытие там, сочетавшиеся в тебе столь странным образом, неотличимы.*

#### *Опыт исступления в искусстве*

Скрытая уверенность, что «там» это лишь иной способ бытия «здесь», когда я пребываю уже не в себе, а во внешнем, со стороны искренности вещей, и это постоянно отсылает меня к их «видимости», побуждающей повернуться к ним так, чтобы поворот совершился и во мне. В некотором смысле я сам нахожу спасение в вещах в той же мере, в какой спасаю их, открывая им доступ к невидимому. Все здесь зависит от способности Видеть, когда мой взгляд вдруг перестает быть направленным вперед, в вереницу времени, увлекающую его в планы грядущего, а оборачивается и глядит «как бы через плечо, назад, в сторону вещей», чтобы проникнуть в «их замкнутое существование», начинающее

представать для меня уже завершённым: не истощаемым и не меняющимся в потоке жизненного пользования, но как есть, во всей невинности бытия, я же гляжу на них незаинтересованным и несколько отвлеченным взглядом человека, уже расставшегося со всем.

Такой незаинтересованный взгляд без будущего и как бы идущий из лоно самой смерти, позволяющий «всем вещам предстать несколько отдаленно и в то же время более подлинно», – это и есть взгляд мистического опыта Дуино и в то же время взгляд «искусства», и вполне справедливо утверждать, что опыт художника экстатичен и является, как и пережитое в Дуино, опытом смерти. Правильно видеть – это в сущности умирать, то есть вводить в видимое такой переворот, как экстаз и как смерть. Но это вовсе не означает, что все погружается в пустоту. Наоборот, вещи предстают в неисчерпаемом богатстве их смысла, обычно неведомого для нашего взгляда, способного не более как на одну точку зрения: «Барвинок, растущий рядом, чей синий взгляд ему уже приходилось встречать, теперь касался его сквозь уже более духовное пространство, полон неисчерпаемого значения, так что, казалось, ничто в нем уже не было скрыто».

Отсюда и постоянная дружественность в отношении вещей, жизнь в их близости, к которой во все периоды своей жизни призывает Рильке как к возможности обрести большую подлинность. Можно сказать, что думая о слове «отсутствие», он часто вкладывает в него смысл *присутствия* вещей, бытия вещью: смиренное, молчаливое, весомое, послушное простому воздействию тяжести, сам покой в сети разнодействующих влияний, равновесие порывов. Под конец жизни он все еще будет говорить: «Мой мир начинается в близости вещей...», «Мне даровано особое благо жить за счет вещей»:

*Нет ни одной вещи, в которой я бы не обнаружил себя.  
Не только голос мой поет: все во мне отзывается.*

Рильке с сожалением отмечал в живописи тенденцию ухода от «предмета». Он видел в этом влияние войны и своего рода увечье, что собственно и говорил по поводу Пауля Клее: «В годы войны мне казалось, что я ощущаю именно это исчезновение «вещи» (ибо от того, насколько мы способны принимать вещь, как таковую, зависит наше упование выразить себя через нее: надломленные существа находят для себя лучшее соответствие в обломках

и кусках), но теперь, читая рассудительную книгу Гаузенштайна, я обнаружил в себе безмерное спокойствие и понял до какой степени, несмотря ни на что, всякая вещь остается для меня целой и невредимой. Необходимо упрямство горожанина (а Гаузенштайн таков и есть), чтобы осмелиться воображать, будто все перестало существовать; я же мог бы возродиться из простой примулы; в самом деле, ничто не мешает мне считать вещи неисчерпаемыми и нетронутыми: от чего же отталкиваться искусству, если не от радости и напора бесконечного возобновления<sup>54</sup>?»

Этот текст не только интересным образом обнаруживает предпочтения Рильке, но и ставит нас лицом к лицу с глубинной двойственностью его опыта. Он и сам говорит: искусство начнется в вещах, но в каких? В нетронутых вещах – *unverbraucht* – когда они не подвержены использованию, не затасканы своим применением в мире. Поэтому искусство не должно исходить из вещей, находящихся в иерархической зависимости и упорядоченных, которые являют нам наши будни: в мире вещам отводятся места согласно их ценности, каждая наделена своей и одни ценны более нежели другие. Искусству чужд такой порядок, оно заинтересовано в реальности через призму абсолютной незаинтересованности, через нескончаемость дистанции, каковой является смерть. Исходя из вещей, оно исходит из всех сразу: его начало в самом отказе выбирать. Если же художник среди вещей начинает искать «красивые вещи» – он предаст бытие, а с ним и искусство. Рильке, напротив отказывается «выбирать между красивым и некрасивым. Каждая вещь – это всего лишь пространство, возможность и право наполнить ее тем или иным содержанием остается за мной. Не отдавать предпочтений, ничему не отказывать в доступе к видимости, к изменению, исходить из вещей, но из всех вещей – таково правило, от которого он всегда страдал и о котором, возможно, рассказывал Гофмансталу. Последний, в своем эссе 1907 года, «Поэт и нынешняя эпоха», говорил о современном поэте: «его глаза как будто лишены век»; он ничего не позволяет себе упустить, не остается чуждым ни одному существу, ни одному порождению человеческого воображения, не отвергает ни одной мысли. И в 1907 году сам Рильке в своем письме Кларе Рильке говорит с тем же убеждением: «Выбора не ос-

---

<sup>54</sup> 23 февраля 1921 года. Райнер Мария Рильке, «Мерлина, Переписка». Имеется в виду художница Б. Клоссовская. – *Прим. пер.*

тается: тот, кто творит, не может отвернуться ни от одного существа; малейшая слабость в чем-либо разлучает его с благодатью, делает виноватым со всех сторон». Если поэт не хочет предать себя, предавая бытие, он никогда не должен «отворачиваться», ибо это утвердит в своих правах плохую смерть, ту что ограничивает и разделяет. Он не должен загораживаться от чего бы то ни было, но оставаться человеком по сути незащищенным:

*Человеком, лишенным оболочки, открытым боли,  
Замученным светом, вздрагивающим от каждого звука.*

Рильке часто использовал образ анемоны, которую как-то видел в Риме: «Она так широко раскрылась в течении дня, что не смогла закрыться ночью». В одном из сонетов Орфея он воспева-ет как символ поэтической открытости этот дар безмерного приятия: «О приятие и сила стольких миров!» – говорит он в одном стихе, где слово Entschluss, «решение», откликаясь словом erschliessen, «открываться», обнаруживает источник понятия Хайдеггера Entschlossenheit в смысле решительного принятия. Художник, жизнь художника должны быть такими, но где располагается его жизнь?

*Но когда, в какой из всех жизней оказываемся мы наконец, существами, раскрывающимися для приятия?*

Если поэту действительно присуще такое отношение, которое выбирает и ищет свое начало не в той или иной вещи, но во всех вещах и даже в том, что глубже и выше них, в неопределенности бытия, если он должен удерживаться в точке пересечений бесконечного числа отношений, в открытом и как бы никаком месте, где перекрещиваются разные судьбы, тогда он действительно может с радостью сказать, что берет свое начало в вещах: то, что он называет «вещами», есть глубина наличного присутствия и неопределенности, а то, что он называет началом, есть точка близкая к той области, где ничего не начинается, являясь «напряжением бесконечного начала», – это и есть искусство как источник или опыт открытости, как поиск праведной смерти.

### *Загадка двойной смерти*

Вот мы и вернулись в ту осевую точку, из которой зарождается двойственность нашего продвижения. Да, надо начинать с вещей – их надо спасать, ведь через них, поворачиваясь к ним со

всей открытостью, мы учимся обращаться к невидимому, проживать перемену и по ходу, изменять ее саму, до тех пор, пока она не станет чистотой смерти, очищенной от умирания, говорящей «да» неповторимой песне и в полноте этого «да» становящейся собственной полнотой и звучанием. Движение это, конечно, трудный, долгий и кропотливый путь, который со всей ясностью показывает нам откуда мы должны исходить: что, как нее окружающие предметы дано нам изначально? «Из каких-нибудь маленьких примул я способен возродиться заново; право, ничто не мешает мне считать вещи бесконечно разнообразными и нетронутыми». Да «ничто не мешает», при условии, что я избавлюсь от всякой помехи, от всякого препятствия, но если мое освобождение не станет с первого шага радикальным обращением, которое только и способно сделать из меня «человека, готового ко всему, и ничего не *отвергающего*», «существо, лишенное оболочки», оно будет иллюзией.

Таким образом, чтобы сделать возможным приближение подлинной смерти, начинать надо уже не с вещей, а из гущи самой смерти, чтобы повернуться к вещам в их сокровенности, чтобы их действительно «узреть» незаинтересованным взглядом – взглядом того, кто сам себя не удерживает, кто уже не может говорить «я», взглядом никто, безличного, как смерть.

Исходить из смерти? Но где же она в конце концов, смерть? Насколько можно судить, Рильке всячески старается идеализировать испытание смерти, сделать ее невидимой для нас, очистить от всего насильственного и видеть в ней обещание единства, надежду на более глубокое понимание. Она – крайность, но надо сказать, очень ненавязчивая крайность, всячески стремящаяся не разрушить нашу веру в возможность бытия в едином, нашу склонность к всеобщности и даже наш страх смерти, ибо она незаметно исчезает в себе самой. Но как раз это исчезновение, в чем-то ободряющее, несет в себе нечто ужасное – как бы другое проявление ее несоразмерности, отражение того, что делает ее чистой трансцендентностью: чем-то, что мы никогда не встречаем и не можем ухватить, – неуловимой, полной неопределенностью. Пусть на самом деле смерть не так уж проста, не как то, что мы, внешние наблюдатели, называем «покинуть жизнь», пусть она не совпадает с обыденным представлением о смерти, пусть постоянно скрывается, отворачивается – эти изменения, а также ее незаметность и сущностная сокрытость позволяют нам нашу -

пать ее глубинную реальность: как провала, не как основания, а как *отсутствия и потери* всякого основания.

Этот внушительный вывод осеняет нас как бы вопреки Рильке, как если бы он продолжал говорить с нами сквозь исполненные надежды замыслы на своем трудном и уникальном языке. Сила, от которой он ставит все в зависимость, отстраненная от момента, когда она наделяется смыслом «последнего мгновения», постоянно ускользает и от него, и от нас: это неизбежная, но недостижимая смерть, провал в настоящем, время без настоящего, с которым у меня нет связи, то, к чему я не могу устремляться, ибо в ней *Я* не умираю, лишенный способности умирать, – в ней умирают *вообще*, беспрестанно и нескончаемо.

Получается так, будто в одном и том же стремлении, очищая смерть, избавляя ее от налета случайности, Рильке был вынужден водворять случайность в самое лоно смерти, замыкать ее в абсолютной неопределенности, и вместо просто-напросто нечистого и неурочного события она, в гуще собственной невидимости, обернулась тем, что и событием не назовешь, что не совершается, но все же есть – частью события, которое не способно через нее осуществиться.

Нашедшее отзвук в философии утверждение Рильке, о том, что смерть двойственна и что существуют два типа отношений со смертью, об одном из которых мы обычно говорим как об истинном, а о другом как о неистинном, всего лишь отражает *удвоение*, под сень которого отступает событие смерти, как будто для того, чтобы сберечь пустоту своей загадки. Неизбежна, но недоступна; несомненна, но неуловима; то, что наделяет смыслом, небытие как способность отрицать, сила отрицания, конечность, исходя из которой человек – это решение быть без бытия, угроза отказа от бытия, истории, истины; смерть как избыток силы, как моя самая чистая возможность, – но также смерть, никогда не происходящая со мной, которой я никогда не смогу сказать «да», с которой невозможны подлинные отношения, от которой я уклоняюсь именно в тот момент, когда кажется, что я подчинил ее себе, приняв со всей решительностью, ибо как раз в этот момент я отворачиваюсь от того, что делает ее неподлинной и несущественной по существу: в этой перспективе смерти не приемлемо «*быть за смерть*», она лишена постоянства, способного лечь в основу такого отношения, оборачиваясь тем, что ни с кем не случается, неуверенностью и нерешительностью чего-то никогда не

происходящего, тем о чем я не могу подумать всерьез, ибо она лишена серьезности; она – клевета о себе самой, растрата, пустое истребление – не конец, а нескончаемое. Не смерть как таковая, но какая-то смерть, не истинная, а, как говорит Кафка, «усмешка верховного подлога».

### *Орфическое пространство*

В продвижении Рильке особенно поразительно то, что сила поэтического опыта вела его почти что без его ведома от поиска своей смерти, – вполне очевидно, что эта смерть лучше всего ему соответствует, – к потребности в совершенно ином. Рассматривая поначалу искусство как «путь к себе», он еще больше ощутил, что этот путь должен привести его к моменту, когда внутри себя человек начинает принадлежать внешнему и уже ведет меня туда, где я больше не я, где, говоря, говорю не я, где я не могу говорить. Встреча с Орфеем – это встреча с голосом, переставшим быть моим, со смертью, ставшей песней, и притом, что она – не моя смерть, именно в нее мне предстоит наиболее глубоко погрузиться:

*...Стоит начаться песне –  
это Орфей. Он приходит и уходит.*

Создается впечатление, что слово – это как бы эхо античного песнопения, для которого существует только поэт, только верховный дар, сквозь века, то и дело, пробуждающийся в покорных ему душах. Это и называлось у Платона энтузиазмом, и менее отдаленный по времени от Рильке Новалис говорил об этом в свою очередь в такой форме, на которую вдохновляет стих самого Орфея: «Клингсор, вечный поэт, не умирает, остается в мире.». Но Орфей-то как раз умирает и не остается, он приходит и уходит. Орфей вовсе не является символом горделивой трансцендентности, чьим глашатаем якобы является поэт, вынужденный поэтому говорить: это не я пою, этот Бог глаголет через меня. Он не воплощает вечность и неизменность поэтической сферы, но наоборот, связывает «поэтическое» с потребностью исчезнуть, он – призыв к более глубокому типу умирания, к большей крайности в смерти:

*О Поймите же, он должен исчезнуть!  
Даже если бы его душил страх смерти.  
И откуда речь его достраивает здесь и сейчас,  
Сам он там, где проводник уже не нужен ...  
Он в мир иной идет покорно.*

Орфей служит напоминанием о том, что два действия, писать стихи и умирать, относятся к сокровенности одного и того же движения, что певец должен полностью отдаться игре и в конце концов погибнуть, ибо он говорит лишь тогда, когда предчувствие близкой смерти, досрочное расставание, заранее произнесенное «прощай» стирают в нем ложную уверенность в бытии, рассеивают защитные механизмы, передают его неограниченной беззащитности. Орфей указывает на все это и на нечто еще более таинственное, увлекая и притягивая нас к тому моменту, когда он сам, вечный стих, вступает в свою гибель, отождествляет себя с силой, разрывающей его на части, и становится «чистым противоречием», «усопшим Богом», отсутствием Бога, изначальной пустотой, о которой упоминается в первой «Элегии», построенной на мифе о Лине, – пустотой, распространяющей через растревоженное пространство «бесперывную новость, возникшую из безмолвия», – ропот нескончаемости. Орфей – это мистический знак, указующий на исток, – область, где не хватает уверенности в существовании, надежды на истину, на богов, и где недостает даже самой поэзии, где способность сказать и способность услышать, ощущаемые в их недостаточности, подвергаются испытанию невозможностью.

Это движение – «чистое противоречие». Оно связано с бесконечностью превращения, не только ведущего нас к смерти, но и меняющего до бесконечности саму смерть, делая ее бесконечным движением умирания, а умирающего – бесконечно мертвым, как будто он призван умирать все больше и больше, нескончаемо, чтобы внутри самой смерти все дальше и дальше, постоянно, чтобы внутри самой смерти продлевать возможность нескончаемого превращения, чрезмерность ночи, *Nacht aus Uebermass* – необходимость постоянно возвращаться из небытия в бытие.

Так роза становится для Рильке одновременно символом поэтического труда и работы смерти вообще, ничьей. Роза это как бы ощутимое присутствие орфического пространства, такого, которое полностью внутренне и ровно настолько же внешне, пространства избыточного, где вещи не ограничены, не наступают друг на друга, но в совместном расцвете добавляют широты, вместо того чтобы поглощать ее, и постоянно «преображают мир внешнего... в пригоршню внутреннего»:

*Сущность почти что без контуров и как бы  
нетронутая*



*Сама сокровенность  
нутра, еще более странная в своей нежности,  
исполненная светом,  
знакомо ли нам что-нибудь подобное?*

Стихотворение – а через него и поэт – есть та сокровенность, открытая миру, распахнутая бытию без остатка – собственно мир, вещи и бытие, преобразующиеся во внутреннее, есть тайна этого преобразования, движения с виду спокойного и мягкого, но таящего огромную опасность, так как речь при этом затрагивает нечто непредставимо глубокое, и не просто призывает отбросить всякую внешнюю опору, но рискует собой и открывает нам такой момент, когда о бытии ничего не может быть сказано, и тем более сделано, когда все беспрестанно возобновляется и даже умереть не представляется до конца возможным:

*Rose, ob reiner Widerspruch, Lust,  
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel  
Lidern.*

*Роза, о чистейшее противоречие, радость  
Того, что ты ничей сон  
под столькими веками.*

### *Рильке и Малларме*

Если бы нам захотелось выделить основную черту опыта Рильке, ту, что несет в себе его поэзия помимо образов и форм, пришлось бы искать ее в его особом отношении с негативным: в напряжении, не лишенном согласия, в терпении, покорном, но в то же время идущем дальше отмеренного («он покоряется, преодолевая»), в этом медленном и как бы незаметном делании, не дающем результата, но не лишенном силы, которое он противопоставляет действенной работе мира, и которое через песнь оказывается тайным гласом смерти.

Как и Малларме, Рильке превращает поэзию в отношения с небытием, но насколько все же опыт этих поэтов, кажущихся столь близкими, оказывается разным, насколько несхожи потребности, зовущие их к одному и тому же делу. Тогда как для Малларме отсутствие остается негативной силой, разлучающей с «реальностью вещей», освобождающей от их веса, для Рильке, отсутствие – это также присутствие вещей, внутренняя сторона бытия-вещью, в которой сосредоточивается желание предаться

беззвучному, недвижному и бесконечному падению вглубь. Слово Малларме проговаривает бытие с пафосом разрушительной силы, заставляющей зависать существа и тоже зависающей в стремительной живости мгновения: это слово покорно решению превращать отсутствие в нечто действенное, делать из смерти осознанное свершение, когда небытие все в целом оказывается нам подвластным, становясь тем воистину поэтическим событием, которое попытка *Igitur*'а вывела на свет. Рильке, тоже рассматривавший смерть как исток поэтической возможности, стремился вступить с ней в более глубокие отношения и видел в сознательной смерти лишь символ разрушения и властного духа, на который поэтическая истина опираться не может, – проступок против самой смерти, упущение ее скрытой сущности и ее невидимой кропотливой силы.

Отсутствие связано у Малларме с внезапностью *мгновения*. Чистота бытия сияет лишь одно мгновение, пока все не скатывается в небытие. В пределах одного мгновения отсутствие всего становится присутствием всего, а когда все исчезает, появляется отсутствие, становясь чистой ясностью видимого, уникальной точкой, где свет исходит из темноты, а день из ночи. У Рильке отсутствие связано с пространством, которое тоже в некотором смысле свободно от времени, но при этом, за счет медленного изменения, осеняющего это пространство, оказывается также как бы иным временем, способом приблизиться к тому времени, которое было бы уже сроком смерти или самой сущностью ее – временем, совершенно не связанным с нетерпеливой и жестокой занятостью нашего, столь же иным, как действие, направленное на результат, оказывается иным по отношению к действию поэзии.

В этом времени, когда нам приходится пребывать во внешнем, в блужданиях нескончаемого и в застое беспредельной подмены, вне мира и как бы умирая вне смерти, Рильке хочет признать крайнюю возможность, все еще движение, близость избавления и поэтической открытости: то есть наперекор всему, благодатное отношение с открытостью, освобождение орфического слова, через которое утверждает себя пространство, – пространство под названием «Никуда без нет». В этом случае говорить – есть блистательная прозрачность. Не произносить, не называть. Говорить – это воспевать, а воспевать – это прославлять, делать слово чистой лучащейся повсюду растратой, которая про-

## морис бланшо

должает говорить, когда уже нечего сказать, и не давая имен безымянному, приемлет его в себя, взывает к нему и его славит – на том единственном языке, на котором ночь и молчание дают о себе знать, не проявляя себя и не прерываясь:

*О, поведай, поэт, что делаешь ты. – Я воспеваю.*

*Но как терпишь ты, как принимаешь  
все смертное и уродливое? – Я воспеваю.*

*А к безымянному, безликому*

*Как, о поэт, взываешь ты? – Я воспеваю.*

*Откуда черпаешь ты право быть правдивым,  
когда повсюду ряженые, маски? – Я воспеваю.*

*А почему о тебе знают молчание и гнев,*

*а также звезды и ураганы? – Потому что я воспеваю.*

## Глава 5

### *Вдохновение*



## I Внешнее, ночь

Творчество притягивает того, кто посвятил себя ему настолько, что оно может противостоять невозможности. Это сугубо ночной опыт, совпадающий с опытом ночи.

В ночи все исчезает. Такова первая ночь. Тут подступают отсутствие, безмолвие, покой, ночь. Тут смерть стирает портрет Александра, тут спящий не знает, что он спит, тут умирающий идет навстречу подлинному умиранию, тут завершается и свершается слово – в безмолвной глубине, рвущейся за него как за свой смысл.

Но когда все исчезает в ночи, возникает «все исчезло». Это *другая* ночь. Ночь есть пришествие «все исчезло». Она – то, что предощущается, когда грезы заменяют сон, когда мертвые попадают в глубину ночи, когда ночь появляется в исчезнувших. На эту пустую ночь намекают привидения, призраки и грезы. Это ночь Юнга\*; в ней тьма не кажется достаточно темной, а смерть никогда не предстает достаточно мертвой. В ночи является само явление ночи, и странность проистекает не только от чего-то невидимого, которое являет себя взору под покровом мрака и по его зову: невидимое тогда становится тем, что мы непрерывно видим, непрерывным, которое показывает себя. И «призрак» там для того, чтобы утаить, умиротворить призрака ночи. Полагающие, будто они видят призраков, – это те, кто не хочет видеть ночь, кто переполняет ее страхом перед мелкими образами, кто загромождает и рассеивает ночь, обездвигивая ее, останавливая покачивание вечного возобновления. Она пуста, ее нет, но мы облакаем ее своего рода бытием, мы при возможности заключа-

---

\* Имеется в виду английский поэт Эдвард Юнг, автор знаменитой в свое время поэмы «Жалобы, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» (1742-1745). – *Прим. пер.*

ем ее в какое-нибудь имя, историю и подобие, мы говорим, как Рильке в Дуино: «Вот Раймондина и Поликсена».

Первая ночь гостеприимна. Новалис обращается к ней с гимнами. О ней можно сказать: в ночи, как если бы она обладала глубиной. Мы входим в ночь и успокаиваемся в ней через сон и через смерть.

Но *другая* ночь не принимает нас, она не открывается. В ней мы всегда находимся снаружи. Она еще и не закрывается – она не большой Замок, близкий, но недоступный, куда мы не можем проникнуть, так как вход охраняется. Эта ночь непреступна, потому что получить доступ в нее означает слиться с внешним, остаться вне ее и навсегда утратить возможность из нее выйти.

Эта ночь никогда не бывает чистой ночью. По существу, в ней есть примеси. Она не тот прекрасный алмаз пустоты, который созерцает Малларме по ту сторону неба, как небо поэзии. Она не истинная ночь, она – ночь без истины, и, между тем, не лжет, не двулична; она не замешательство, где блуждает рассудок, она не обманывает, но ею нельзя злоупотреблять.

В ночи мы находим смерть, мы достигаем забвения. Но эта *другая* ночь – смерть, которой мы не находим, забвение, которое забывается, – это воспоминание без покоя под сенью забвения.

### *Лечь рядом с Никитой*

В ночи умирание, как и засыпание<sup>55</sup>, это еще и некий подарок мира, некий ресурс дня: это прекрасный предел, когда исполняется нечто, это момент свершения, совершенство. Всякий человек стремится умереть в мире, хотел бы умереть из мира и ради него. В такой перспективе умирать означает идти навстречу свободе, избавляющей меня от бытия, – навстречу решительному расставанию, позволяющему мне избежать бытия, бросая ему вызов, борясь, действуя и трудясь, и преодолеть самого себя по направлению к миру других.<sup>56</sup> Я есмь, я есмь лишь потому, что я

---

<sup>55</sup> См. в приложениях несколько страниц под заглавием «Сон, ночь».

<sup>56</sup> Так бывает, по меньшей мере, если другие образуют целое, возможную целостность. Если же ни один из них целого не образует, то движение, направленное от меня к другим, никогда ко мне не возвращается, остается заглушаемым зовом, вращающимся по кругу, – и отсюда еще получается, что это движение не исходит даже от меня к другим; что мне не отвечают, так как я не зову, так как из «меня» ничто не проистекает.

превратил небытие в свою силу; потому, что я могу не быть. И тогда умирание становится словом, выражающим эту силу, понижением этого небытия и в этом понимании – утверждением того, что другие приходят ко мне через смерть; утверждением еще и того, что свобода ведет к смерти, поддерживает меня до самой смерти, превращает смерть в мою свободную смерть. Как если бы в конце концов я слился с миром нынешнего дня и уже законченным. Значит, умирать означает охватывать целостность времени и превращать время в целое; это временной экстаз: мы никогда не умираем сейчас, мы всегда умираем впоследствии, в будущем; в будущем, которое никогда не бывает в настоящем, которое может наступить, лишь когда все свершится, – а когда все свершится, настоящего больше не будет, а будущее снова будет прошлым. Этот скачок, посредством коего прошлое воссоединяется с будущим, перескакивая через всякое настоящее, есть смысл человеческой смерти, проникнутой человечностью.

Эта перспектива – не только иллюзия упования; она заключена в нашей жизни и подобна истине нашей смерти, по крайней мере, той первой смерти, какую мы находим в ночи. Мы хотим умереть от отрицания, которое работает в работе, которое безмолвствует в наших речах и наделяет смыслом наш голос, которое превращает мир в будущее и в осуществление мира. Может быть, человек умирает и одиноким, но одиночество его смерти весьма непохоже на одиночество одиноко живущего. Оно странным образом исполнено пророчеств. Это (в каком-то смысле) одиночество существа, которое вовсе не почилло, но целиком принадлежит будущему; которое перестает быть, чтобы стать единственно грядущим – вне пределов и реальных возможностей. Человек умирает одиноким, потому что он умирает не теперь, не там, где мы, но весь в будущем и в крайней точке будущего, – избавленный не только от своего наличного существования, но и от своей наличной смерти: он умирает один, ибо в нем умирают все, и отсюда тоже возникает большое одиночество. И еще оттого, что смерть редко предстает законченной. Для остающихся жить и окружающих умирающего она приходит как смерть, которую всегда предстоит умереть, которая зиждется на них, которую им придется сохранить и продлить до мгновения, когда наступит пора, и все радостно умрут вместе. В этом смысле агония каждого длится до конца мира.

Брехунов, богатый купец, всегда преуспевавший в жизни, не в силах поверить, что ему вот-вот суждено умереть, так как он за -



блудился вечером в русских снегах. «Это невозможно». Он садится на лошадь, оставляет сани и своего работника Никиту, уже на три четверти замерзшего. Как всегда, Брехунов решителен и предприимчив: он продвигается вперед. Но эти действия уже ничего не меняют; он движется наудачу, и поездка никуда не ведет, это блуждание, подобно лабиринту увлекающее его в пространство, где каждый шаг вперед – одновременно шаг назад, – или же он вращается по кругу, повинувшись его фатальности. Отправившись наудачу, купец, стало быть, «наудачу» возвращается к саням, где Никита, в рваной одежонке и не устраивающий столько церемоний, чтобы умереть, погружается в смертный холод. «Василий Андреич (Брехунов – прим. пер.), – повествует Толстой, – с полминуты постоял молча, потом вдруг с той же решительностью, с которой он ударял по рукам при выгодной покупке, он отступил шаг назад, засучил рукава шубы и обеими руками принялся выгребать снег с Никиты и из саней».\* Внешне ничего не изменилось: он – по-прежнему деятельный купец, человек решительный и предприимчивый, ему всегда есть что делать, и ему всегда и во всем сопутствует успех. «Мы вот как»,\*\* – говорит этот самодовольный человек; да-да, он всегда лучший и принадлежит к классу лучших, он еще как жив. Но в этот миг что-то происходит. Пока его ладонь движется взад-вперед по окоченевшему телу, что-то ломается; то, границы чего он нарушил, – уже не происходящее здесь и теперь: к его удивлению, это низвергает его в беспредельное. «Но дальше он, к своему великому удивлению, не мог говорить, потому что слезы ему выступили на глаза, а нижняя челюсть запрыгала. Он перестал говорить и только глотал то, что подступало ему к горлу. «Настращался я, видно ослаб вовсе», – подумал он на себя. Но слабость эта не только не была ему неприятна, но доставляла ему какую-то особенную, не испытанную еще никогда радость»\*\*\* Впоследствии его найдут мертвым, лежащим рядом с Никитой, и крепко его обнявшим.<sup>57</sup>

С этой точки зрения, умирать всегда означает стремиться лечь рядом с Никитой, распростершись среди людей, подобных

---

\* Рассказ Л. Н. Толстого «Хозяин и работник» цитируется по: Толстой Л.Н., Собр. соч. в четырнадцати томах, т. 12, М., 1953, с. 190.

\*\* Там же, с. 190.

\*\*\* Там же, с. 190.

<sup>57</sup> А Никита оказался живым (выжил).

Никите, обнимая их всех и не разжимая этих объятий ни на секунду. Но то, что предстает здесь еще возвратом к добродетельной жизни, бескрайней широтой души и великим порывом к человеческому братству, между тем, вовсе сводится к таковому, даже для Толстого. Умирать не означает становиться ни хорошим хозяином, ни даже собственным работником, здесь нет нравственного продвижения. Смерть Брехунова не говорит нам ничего хорошего, а его поступок, эмоция, повинувшись коей он внезапно лег подле очоченевшего тела, – этот жест тоже ничего не говорит; он прост и естественен, он не человеческий, а неотвратимый: это то, что должно было произойти, и купец столь же не мог от него уклониться, сколь не в силах был избежать умирания. Лечь подле Никиты – вот непостижимое и необходимое движение, исторгаемое из нас смертью.

Ночной жест. Он не принадлежит к категории обычных действий, но и необычным действием его не назовешь, с его помощью ничего не делается; намерение, поначалу побудившее Брехунова действовать – согреть Никиту, согреться самому под солнцем Добра – улетучилось; жест без цели, без смысла; жест без реальности. «Он понимает, что это смерть, и несколько не огорчается и этим».\* Брехунов, человек решительный и предприимчивый, даже он в силах лечь лишь для того, чтобы умереть; сама смерть внезапно сгибает это крепкое тело и укладывает его посреди бессонной ночи, а эта ночь не страшит его, он не отторгается от нее, не уходит в себя, он радостно бросается ей навстречу. Только вот ложась посреди ночи, он все-таки ложится и рядом с Никитой, как если бы эта ночь была еще и надеждой, и будущим с человеческими очертаниями; как будто мы можем умирать не иначе, как вручая нашу смерть кому-нибудь другому, всем остальным, чтобы дожидаться в них обледенелого дна будущего.<sup>58</sup>

### *Западня ночи*

Первая ночь – это еще и соиздание дня. Именно день творит ночь, воздвигается в ночи: ночь говорит лишь о дне, предвосхищает его, хранит в своих недрах. Все заканчивается в ночи, потому-то день и существует. День привязан к ночи, поскольку сам он

---

\* Там же, с. 192.

<sup>58</sup> Дар настолько бескорыстный, что возвращает жизнь Никите.

только оттого и день, что начинается и заканчивается. В этом его справедливость: он есть начало и конец. День приходит, день завершается, и это делает его неутомимым, трудолюбивым и творческим; это превращает день в непрестанные дневные труды. Чем дальше простирается день с его надменными хлопотами вселенского становления, тем больше ночная стихия подвергается риску отступить в сам свет, тем больше то, что нас освещает, принадлежит ночи, пронизано ночной неопределенностью и чрезмерностью.

Таков существенный риск, таково одно из возможных дневных решений. Есть несколько решений. Либо принять ночь в качестве предела того, что не следует пересекать, и тогда ночь принимается и признается, но лишь как предел и необходимость предела: переходить через него не следует. Так говорит греческое чувство меры. Либо ночь есть то, что суждено рассеять дню, и тогда день трудится исключительно под властью дня, он – покорение самого себя и тяжелый труд над самим собой, день стремится к беспредельному, хотя при выполнении своих задач продвигается вперед лишь шаг за шагом и строго придерживается пределов и границ. Так говорит разум, триумф света, попросту разгоняющего тьму. Либо же ночь – то, что день хочет не рассеять, а присвоить, и тогда ночь становится столь важной, что ее надо не терять, а хранить, – и принимать уже не как предел, но в самой себе; в день должна перейти ночь; ночь, которая превратилась в день, делает свет более обильным и дает ясность; вместо поверхностного мерцания – сияние из глубины. Тогда день длится весь день и всю ночь – великое обетование диалектического движения.

Когда противопоставляют ночь и день, и свершающиеся в них движения, то опять-таки намекают на дневную ночь, на ту ночь, которая принадлежит дню; о ней говорят, что это подлинная ночь, ибо она обладает собственной истиной, подобно тому, как она обладает собственными законами, – теми, что как раз обязывают ее противостоять дню. Так, для греков подчиниться смутному року означает заручиться равновесием: мера есть уважение к чрезмерности и потому держится от нее на почтительном расстоянии. Вот почему грекам так необходимо, чтобы дочери Ночи не были обесчещенными, но чтобы, между тем, у них была своя область, где они селились бы, – чтобы они были не странствующими или неуловимыми, но сдержанными и обязанными соблюдать клятву этой сдержанности.

Но *другая* ночь – всегда другая. Полагают, что ее слышат и улавливают только днем. Днем она – тайна, которую можно нарушить; смутное, которое дожидается снятия покрыва. Только день может испытать страсть к ночи. Только днем смерть может быть желанной, задуманной, решенной: она досягаема. Только днем *другая* ночь открывается как любовь, нарушающая все связи, стремящаяся к концу и соединению с бездной. Но ночью она – то, с чем нам не соединиться; повторение, которое не кончается; сытость, при которой ничего нет; мерцание того, в чем нет ни основания, ни глубины.

Западня *второй* ночи – это первая ночь, куда мы можем проникнуть; куда мы входим, разумеется, из страха, но где страх скрывает вас и где находит себе приют неуверенность. В первой ночи кажется, будто, продвигаясь вперед, мы обретем истину ночи, – будто, продвигаясь все дальше, мы придем к чему-то существенному, – и это справедливо в той мере, в какой первая ночь еще принадлежит миру, а через мир – истине дня. Однако же брести по этой первой ночи – нелегкое движение. Это такое движение, о котором напоминает труд зверя из рассказа Кафки «Нора». Мы заручаемся основательными средствами защиты от верхнего мира, но подвергаем себя опасности снизу. Мы строим на дневной лад, но ведь под землей, и что возвышается – увязает, а что воздвигается – проваливается. Чем основательнее нора представляется отторженной от внешнего, тем больше опасность того, что мы окажемся запертыми в ней вместе с внешним; что мы подверглись опасности и выхода нет, – а когда все посторонние угрозы как будто бы отдаляются от этого совершенно замкнутого уюта, тогда уют сам становится угрожающей странностью, тогда возвещает о себе сущность опасности.

Всегда есть миг, когда в ночи зверь должен слушать другого зверя. Такова *другая* ночь. И это вовсе не ужасает, здесь нет ничего необычайного – ничего общего с призраками и экстазами – это всего лишь неслышный шелест, шум, едва отличаемый от тишины, сыплющийся песок безмолвия. И даже не это: всего лишь шум труда; копанье и возведение земляных насыпей сначала чередуются, но стоит это осознать, как труд не прекратится. У рассказа Кафки нет конца. Первая его фраза открыта этому бесконечному движению: «Все продолжалось без всякого изменения». Один из издателей добавляет, что здесь не хватает всего нескольких страниц, описывающих решительную схватку, в которой по-

терпит поражение герой рассказа. Вот что значит скверно прочесть. Тут не может быть решительной схватки: в такой схватке нет решительности, да и схватки тоже нет – есть лишь ожидание, приближение, подозрение, превратности угрозы, становящейся все более угрожающей, но бесконечной, но нерешительной, но вся она содержится в собственной нерешительности. То, что зверь предощущает вдали, нечто чудовищное, что вечно движется ему навстречу и вечно его терзает, есть он сам – и если бы зверь смог бы когда-нибудь очутиться в его присутствии, то встретил бы он собственное отсутствие, самого себя, но себя, ставшего другим, кого он не узнает и не встретит. *Другая* ночь – всегда другая, и тот, кто слушает ее, становится другим, а тот, кто к ней приближается, отдаляется от себя; он уже не приближается к ней, а от нее отворачивается, ходит туда-сюда. Тот, кто, войдя в первую ночь, бесстрашно стремится дойти до ее самой глубинной сокровенности, до сути, – в определенный момент слышит *другую* ночь, слышит самого себя, слышит вечно раздающееся эхо собственных шагов, шагов к безмолвию; но эхо отражает для него безмолвие как шепчущую безмерность – в пустоту, а пустота теперь превращается в присутствие того, что идет ему навстречу.

Предощущающий приближение *другой* ночи, предощущает, что он приближается к сердцу ночи, существенной ночи, которой он домогается. И, несомненно, «в это мгновение» он предается несущественному и утрачивает всяческую на это возможность. Так, стало быть, этого мгновения ему и следовало бы избегать подобно тому, как путнику рекомендуется уклоняться от мест, где пустыня предлагает ему соблазны миражей. Впрочем, это благоразумие здесь ни к чему: не существует точного мгновения, когда мы переходим от ночи к *другой* ночи; нет границы, где можно остановиться и вернуться назад. Полночь никогда не наступает в полночь. Полночь наступает, когда брошены игральные кости, но игральные кости можно бросить лишь в Полночь.

Стало быть, надо отворотиться от первой ночи, это, по меньшей мере, возможно; надо жить среди дня и работать ради дня. Да, надо. Но работать ради дня значит находить, в конце концов, ночь – и тогда это значит превращать ночь в дневное творчество, превращать ее в труд, в обиталище; это значит рыть нору и сооружать нору; это значит открывать ночь *другой* ночи.

Риск предаться несущественному сам существен. Избегать его означает следовать за ним по пятам, и тогда он становится те -

ню, которая всегда следует за вами и всегда идет впереди вас. Стремиться к нему с методичной решительностью тоже означает недопонимать его. Если же о нем не ведать, то жизнь становится легче, а задачи – более неоспоримыми, но в неведении он все еще скрывается, а забвение – это глубина воспоминания о нем. И кто его предощущает, уже не может ускользнуть от него. Кто приблизился к нему – даже если он узнал в нем риск предаться несущественному – видит в этом приближении существенное, жертвует ему всю истину, все серьезное, чувствуя себя, между тем, с ними связанными.

Отчего так? Мощь ли это заблуждения? Или чары ночи? Но ведь оно бессильно; оно не зовет, а если и влечет, то по небрежению. Тот, кто претендует на зависимость от неодолимого призвания, зависит лишь от собственной слабости; он именуется неодолимым то, что преодолевать здесь ему решительно нечего, а призванием – то, что его никуда не зовет, – просто без этой претензии на зависимость ему не на что опереть собственное небытие. Так отчего же так? Почему одни прибегают к творчеству, чтобы избежать этого риска, – не для того, чтобы ответить на «вдохновение», а чтобы ускользнуть от него, выстраивая свое произведение подобно норе, куда они стремятся под сень пустоты и где они воздвигают сооружения не иначе, как посредством рытья, создавая вокруг себя пустоту? И почему другие, столько других, зная, что они предают мир и истину труда, обуреваемы лишь одной заботой: заблуждаться, воображая, что они служат миру, откуда произошли, и еще миру, где они ищут безопасность и надежду – и вот, они предают не только эмоцию подлинного труда; они предают заблуждение собственной праздности с дурной совестью, каковую они заглушают почестями, услугами и чувством того, что они все-таки выполняют свою миссию – быть стражами культуры, оракулами народа. И, может быть, другие пренебрегают даже сооружением норы, опасаясь, что это убежище, защищая их, защищает в них лишь то, что следует утратить, и не слишком-то обеспечивает их значимость, а тем самым – не отдаляет приближения точки неуверенности, к которой они скользят, «решительной схватки» с нерешительностью. Об этих теперь ничего не слышно; они не оставляют путевого блокнота, у них нет имени, это анонимы в безымянной толпе, ибо они от нее не отличаются, ибо они попали в неразличимое.

Отчего так? Зачем так поступать? Для чего это безнадежное движение к не имеющему значения?

## II Взгляд Орфея

Для Орфея, когда он спускается за Эвридикой, искусство – это способность разомкнуть ночь. Силой Орфеева искусства ночь встречает его как гостя, становится гостеприимной задушевною, согласием и единозвучием *первой* ночи. Но цель Орфея – Эвридика: Эвридика для него – предел, которого может достичь искусство, под укрывшим ее именем и окутавшей ее шалью она – та затерянная в глубине точка, к которой, видимо, и стремятся искусство, страсть, смерть, ночь. Она – тот миг, когда сама сущность ночи предстает *другой* ночью.

И все же созидательная сила Орфея не только в том, чтобы проложить путь к этой «точке», спустившись в глубь. Его *искусство* в том, чтобы вывести ее на свет дня и при свете дня придать ей форму, образ, реальность. Орфей может все, кроме одного: увидеть эту «точку» лицом к лицу, увидеть в ночи средоточие ночи. Он может к ней спуститься, может, наделенный еще большим могуществом, привлечь ее к себе и, взяв с собою, извлечь наружу. Но только если отвернется. Отвернуться – единственный способ приблизиться: таков смысл потаенности, который открывается в ночи. Тем не менее, Орфей в своем путешествии забывает о том, что ему предстоит создать, и забывает не случайно: окончательная необходимость предпринятого им пути не в том, чтобы созидать, а в том, чтобы кто-нибудь увидел эту «точку» лицом к лицу, ухватил ее суть именно там, где эта суть видима, где она становится сущью и, по самой своей сути, видимостью. Иными словами, в средоточии ночи.

Греческий миф учит: созидание возможно, только если неизмеримый опыт глубины – опыт, который греки считали обязательным для всякого созидания, опыт, в котором созидание испытывают на неизмеримость, – ищут ради него самого. Глубина не открывается, если смотреть в нее лицом к лицу, она откры-

вается, только если угадана в созданном. Ответ основополагающий и непреложный. Тем не менее, миф показывает: удел Орфея – не подчиняться и этому последнему закону; и действительно, обернувшись на Эвридику, Орфей разрушает искусство, искусство тотчас же исчезает, а Эвридика возвращается во мрак: сущность ночи, стоило на нее взглянуть, оказывается как бы несущественной. Тем самым Орфей предает и труд созидания, и Эвридику, и темноту. Но не обернуться на Эвридику тоже значило бы предать, изменить той влекущей его в путь, безмерной и неосмотрительной силе, которой Эвридика нужна не в ее дневной подлинности и ежедневной прелести, а в ночной темноте, в отдаленности, с закутанным телом и закрытым лицом, силе, которая хочет видеть Эвридику не тогда, когда она видна, но когда ее не видно, и видеть в ней не задушевность семейной жизни, а нечто постороннее, исключаящее малейшую задушевность, – не вернуть ее к жизни, а почувствовать в ней живую полноту смерти.

Только за этим Орфей и спустился в Ад. Всей славой созданного, всем могуществом своего искусства и даже стремлением к счастливой жизни в ненаглядном свете дня он пожертвовал ради этого одного: желания увидеть в ночи то, что ночь скрывает, *другую* ночь, явленную потаенность.

Путешествие бесконечно сомнительное, которое день заклеивает как неоправданное безумие либо как искупительную жертву безмерному. Для всего дневного спуск в Ад, путешествие в бесплодную глубину – предприятие уже безмерное. То, что Орфей не стал считаться с законом, запретившим ему «оборачиваться», было неизбежно, ведь он его нарушил, как только шагнул во мрак. И тут мы догадываемся, что на самом деле Орфей никогда не переставал оборачиваться к Эвридике: он видел ее, невидимую, осязал, неосязаемую, в ее небытии смертной тени, в той сокровенной яви, которая не скрывала ее небытия, которая и была явью ее небытия, не знающего пределов. Не смотри он на нее все это время, он не сумел бы ее вызволить, и это не она, а он, на нее смотрящий, был во власти небытия, был так же мертв, как она, но мертв не беспечальной земной смертью, которая есть покой, тишина и предел всему, но другой смертью, которая есть смерть без предела, есть доказательство того, что предела небытию нет.

Осуждая предприятие Орфея, день укоряет певца еще и за нетерпеливость. Тогда вина Орфея состоит в увлекшем его желании видеть Эвридику, обладать ею, между тем как его единствен-



ный долг – о ней петь. Нет Орфея вне песни, для него возможна лишь одна связь с Эвридикой – через песенную хвалу, его жизнь и реальность – в стихах и существуют только благодаря стихам, а сама Эвридика – это та магическая зависимость, которая вне песни обращает певца всего лишь в тень и дает ему свободу, жизнь и власть лишь в пространстве орфической меры. Да, все именно так: только в песнопении Орфей обладает властью над Эвридикой, но как раз в песнопении она для него уже потеряна, и сам Орфей – это Орфей, разорванный на части, «бесконечно мертвый», каким его и делает отныне певческая сила. Он губит Эвридику, поскольку желает ее сверх пределов, отмеренных песне, и вместе с тем гибнет сам, но и это желание, и утраченная Эвридика, и разорванный на части Орфей необходимы, чтобы стала возможной песнь, так же как созидание должно быть испытано мерой вечного отказа от него.

Орфей повинен в нетерпеливости. Его прегрешение в том, что он хочет исчерпать бесконечное, положить предел неопределенному, прервать, наконец, сам свой греховный путь. Нетерпеливость – оплошность того, кто хочет избавиться от небытия времени, терпение же – хитрость того, кто стремится это небытие времени укротить, превратив в другое, по-другому измеряемое время. Но подлинное терпение не исключает нетерпеливости, оно – ее сокровенная суть, оно – это пережитая, до бесконечности закаленная нетерпеливость. А потому в нетерпеливости Орфея есть своя правда: она дает начало тому, что станет его настоящей страстью, высочайшим терпением, бесконечным пребыванием в смерти.

### *Вдохновение*

Если мир осуждает Орфея, то искусство его не осуждает, не подчеркивает его оплошностей. Искусство молчит. И все происходит так, словно не подчиняясь закону, оглядываясь на Эвридику, Орфей лишь подчинялся глубочайшему требованию созидания, словно этим своим вдохновенным порывом он похищал у Ада смутную тень, выводил ее, сам того не подозревая, к дневному свету искусства.

Взгляд на Эвридику безо всякой мысли о песне, в нетерпеливости и нескромности желания, забывшего закон, и есть *вдохновение*. Значит, это вдохновение преобразует красоту тьмы в нереальность пустоты и делает Эвридику тенью, а Орфея – беско-

нечно мертвым? Значит, это вдохновение – тот неопределенный миг, когда сущность ночи становится несущественной, а гостеприимная задумчивость первой ночи – обманчивой ловушкой ночи, но уже *другой*? Именно так – и не иначе. Во вдохновении всегда предчувствуешь лишь провал, в нем узнаешь одно только ложное неистовство. Но если вдохновение предсказывает Орфею провал и новую утрату Эвридики, если оно предсказывает небытие и пустоту тьмы, то, увлекая к провалу, к небытию, вдохновение заставляет Орфея обернуться и уносит его в непобедимом порыве, словно отказ от краха куда сильнее, чем отказ от успеха, и словно то, что мы обычно именуем ничтожеством, небытием, ошибкой, может стать для нас – рискни мы их принять и отдаться им без остатка – источником самой подлинности.

Вдохновенный и запретный взгляд Орфея обрекает его потерять всё – не только самого себя, не только надежность дня, но и сущность ночи: это предрешено и бесповоротно. Вдохновение предрекает Орфею крах, и крах несомненный, но не обещает взамен успех его искусству, как не обещает и того, что творчество принесет Орфею заветный триумф, а Эвридике – возвращение к жизни. Вдохновение не лишает творчество двусмысленности, как не отводит опасность от Орфея. Оно само в этот миг достигает предельной неопределенности. Вот почему оно так часто и так упорно противится тому, что пытается его вдохновить. И почему предохраняет себя, говоря Орфею: «Ты не удержишь меня, если не удержишься от взгляда на *нее*». Но именно этому запрещенному порыву Орфей должен отдаться, чтобы вывести искусство за охранительные пределы, больше того – он сможет ему отдаться, только если забудет про созидание, увлеченный желанием, которое приходит из темноты и связано с темнотой как своим истоком. Его взгляд кладет конец искусству. Это и есть тот единственный миг, когда оно утрачено окончательно, когда предстает и утверждается нечто более значительное и более лишнее всякого значения, чем искусство. Созидание для Орфея – всё, кроме этого долгожданного взгляда, с которым оно утрачивается, так что и само оно иначе как с этим взглядом не может превзойти себя, слиться со своим истоком и принести себя в жертву невозможному.

Взгляд Орфея – это его последний дар созиданию, дар, которым он его отвергает, которым приносит его в жертву, в безмерном порыве желания приводя к истоку и, в неведении того, снова приходя к созиданию, к истоку созидания сам.

Значит, всё для Орфея смеркается в неоспоримости краха, когда единственно достоверным остается взамен лишь небеспорность созданного, потому созидание и не бывает никогда никаким другим? Вот почему перед самым неоспоримым шедевром, из которого бьет свет и решительность первоначал, мы иногда вдруг оказываемся один на один с чем-то, что на глазах гаснет, так что искусство исчезает, как будто его здесь нет и никогда не было. Эта внезапно наступающая темнота – смутная память о взгляде Орфея, ностальгическое возвращение к ненадежности истоков.

### *Дар и жертва*

Если настаивать на том, что подобный миг кажется предвестием вдохновения, следовало бы сказать так: он связывает вдохновение с *желанием*.

Он вносит в озабоченность создающего порыв к *беззаботности*, который заставляет жертвовать созданным: последний закон созидания нарушен, оно предано ради Эвридики, ради тени. Беззаботность и есть порыв к самопожертвованию – самопожертвованию, которое может быть только беззаботным, легким, которое, может быть, и грех, которое тут же искупает свой грех, но в основе которого – легкость, беззаботность, безгрешность: жертвоприношение без обряда, когда взглядом, настолько беззаботным, что в нем нет даже святотатства, нет ни тяжести, ни серьезности, необходимых для кощунства, само сакральное, сама темнота в ее недостижимой глубине сведена к незначительности, но не перешедшей при этом в разряд профанного, а вообще вышедшей за пределы подобных категорий.

Конечно, преследующая Орфея – до его беззаботного взгляда – изначальная ночь, сакральная ночь, которую он удерживает чарами песнопения, которую он уместает в пределах и пространстве, отмеренных песней, куда великолепней, куда торжественней того пустого ничтожества, которым она становится после Орфеева взгляда. Сакральная ночь укрывает Эвридику, укрывает в песни то, что превосходит песнь. Но она и сама утаена: она несвободна, она лишь следует по пятам, – сакральная сила, укрощенная обрядами, а это слово означает порядок, правило, закон, путь Дао или ось Дхармы. Взгляд Орфея рвет эту связь, нарушает границы, разбивает скрижали закона, содержащего и удерживающего в плену суть. Тем самым взгляд Орфея – это высший миг свободы,

миг, когда он становится свободен от самого себя и, что еще важнее, освобождает от заботы созидание, освобождает скрытую в творчестве сакральную силу, дарит созидательность самому созиданию, дарит свободу его сути, сути, которая и есть свобода (почему и вдохновение есть воплощенный дар). Всё разыгрывается здесь в решительности взгляда. Эта решительность приближает исток силой взгляда, высвобождающего сущность ночи, снимающего покров заботы, разрывающего непрерывность, раскрывая сокровенное: миг желанья, беззаботности и полновластия.

Взгляд Орфея связывает вдохновение с *желанием*. А желание связано с *беззаботностью нетерпением*. Тот, кто не знает нетерпения, никогда не придет к беззаботности, к тому мигу, когда забота соединяется со своей очевидностью. Но тот, кто ограничивается нетерпением, никогда не посмотрит на мир беззаботным, легким взглядом Орфея. Вот почему в сердцевине нетерпения должно быть глубочайшее терпение, чистый луч, который бьет из глубины бесконечного ожидания, бессловесности, сосредоточенного терпения – не просто искра, которую высекает предельное напряжение всех сил, но светящаяся точка, ускользнувшая от этого ожидания, счастливая случайность беззаботности.

### *Скачок*

Письмо начинается взглядом Орфея. Этот взгляд есть порыв желанья, которое разрушает predeterminedность и заботу песка и во вдохновенной, беззаботной решимости достигает истока, жертвуя песнопением. Но чтобы спуститься к глубинам такого мига, Орфею заведомо необходима мощь искусства. Иными словами, невозможно писать, не достигнув того мгновения, до которого можно лишь в пространстве, открывающемся порыву письма. Чтобы написать хоть что-то, нужно отважиться писать. В этой противоречивости и заключается суть письма, трудность опыта и скачок вдохновения.

### III Вдохновение, нехватка вдохновения

Форма или аффект вдохновения есть скачок. Эта форма или этот аффект не только превращает вдохновение в то, чему нет оправдания, но еще и обнаруживается в главном свойстве вдохновения – во вдохновении, которое в то же время и в том же отношении представляет собой нехватку вдохновения; творческая сила и бесплодие глубинно сплетены. Когда Гёльдерлин ощущал время поэзии как пору невзгод, он испытал этот удел, состояние, когда нам не хватает богов, но отсутствие Бога помогает, *Gottes Fehl hilft*. Малларме, измученный творческой засухой и героическим усилием замкнувшийся в ней, тоже признавал, что эта нехватка не выражает всего лишь личную слабость и не означает обделенности творчеством, но возвещает встречу с произведением, угрожающую близость такой встречи.

#### *Автоматическое письмо*

В наше время и в форме, обедненной, хотя и сохраненной благодаря недомолвкам и несложным интерпретациям, именно этот существенный аспект вдохновения вернул к жизни сюрреализм и отстаивал Андре Бретон, упорно утверждая ценность автоматического письма. Что принесло с собой это открытие? На первый взгляд, противоположное тому, что оно имело в виду: легкий метод; всегда действенное орудие, которое всегда под рукой; поэзию, ставшую близкой для всех и превратившуюся в счастливое присутствие непосредственного. Поэтом непосредственным и совершенным якобы может стать кто угодно. И более того, равнодушная и абсолютная поэзия вроде бы переходит от одних к другим и безлично творится в каждом.

Но такова мнимость – а впрочем, прекрасный миф, и его стоило бы исследовать. Но в действительности там, где предлагалось весьма легкое средство, за этой легкостью скрывалась крайняя взыскательность, а за уверенностью, за даром, принесенным всем и разоблаченным перед всеми, без обращения к таланту и к

культуре, обреталась ненадежность недоступного, бесконечный опыт того, что невозможно даже отыскать, опыт недоказуемого, опыт исследования, которое таковым не является, и присутствия, которое никогда не дано. Поэзия автоматического письма, казалась бы, чего уж ближе, ведь она обращает нас к непосредственному. Но непосредственное не есть близкое, оно не близко тому, что близко нам, оно потрясает нас, оно, как говорил Гёльдерлин, есть страшная сила потрясения.

В «Беседах» Бретон настаивает на трудном характере такой спонтанности: «По этому случаю я не премину мимоходом рассмотреть по справедливости обвинение в *лени*, периодически выдвигаемое против тех, кто с большей или меньшей настойчивостью предавался письму или любой другой форме автоматической деятельности. Для того, чтобы такое письмо стало подлинно автоматическим, по существу нужно, чтобы письму удалось расположиться в условиях отрешенности по отношению к хлопотам внешнего мира, равно как и по отношению к индивидуальным заботам утилитарного и сентиментального порядка и т. д. Даже сегодня мне кажется несравненно более простым и менее затруднительным удовлетворять требованиям рефлексивной мысли, нежели совершенно перестать пользоваться этой мыслью и впредь прислушиваться лишь к *тому, что гласят уста тьмы.*»<sup>59</sup>

Разумеется, в этой встрече поэзии с нерелективным письмом поначалу видится решимость избежать ограничений: за нами надзирает разум, нас удерживает критический дух, мы говорим сообразно обычаям и условностям. Автоматическое письмо открывает нам средство писать, держась в стороне от этих обстоятельств: днем, но как бы помимо дня, на ночной лад, избавившись от повседневности и ее мешающего взора. Отсюда в истории сюрреализма свобода письма сопряжена с «опытом сна» и сопряжена с ним, как с формой весьма умиротворенной и не столь рискованной. Каждый из друзей Бретона простодушно искал ночь в умышленном сне, каждый выскальзывал за пределы своего привычного Я, начиная считать себя более свободным, повелителем более обширного пространства. Это привело к расстройкам, каковые следовало пресечь из «соображений элементарной умственной гигиены». Можно было бы подумать, что здесь необходимо лишь благоразумие. Но и неблагоразумие далеко не вводило; Десноса, например, оно привело не к тому,

---

<sup>59</sup> *Беседы*. Курсивом выделено заглавие известного стихотворения Виктора Юго. — Прим. пер.

что он потерял себя, оторвался от собственного «я», а напротив, говоря словами Бретона, «к стремлению обратить взгляды всех на себя одного».

Автоматическое письмо стремилось устранить ограничения, прервать посредничество, подавить всякое опосредование; оно связывало пишущую руку с чем-то оригинальным, делало из этой активной руки верховную пассивность, уже не «руку с ручкой», не инструмент, не рабское орудие, а независимую потенцию, на которую больше никто не имел прав, которая никому не принадлежала, которая могла и умела теперь разве что писать: мертвая рука, подобная той руке славы, о которой говорит магия (та рука напрасно старалась воспользоваться магией).

Эта рука как будто бы предоставляет в наше распоряжение глубины языка, но на самом деле в этом языке мы не располагаем ничем, как не располагаем и этой рукой, что чужда нам так, как если бы она нас оставила или как если бы она увлекала нас за собой в подлинную среду заброшенности, туда, где нет больше ни ресурсов, ни опоры, где не за что схватиться и нельзя остановиться.

Вот что, в первую очередь, напоминает нам автоматическое письмо: язык, о пришествии коего оно нам свидетельствует, – не способность, это не дар речи. На нем я не могу ничего, и «я» вообще не говорит.

Между тем, разве автоматическое письмо не гарантирует нам свободу, и вдобавок счастливую, говорить все? Разве оно не водворяет художника в центр всего, похищая у него мнения о прочих способностях, эстетической, нравственной и правовой? И вот, художник предстает безответственным за ту безграничную страсть, которая открывает его для всего и открывает ему все. Повсюду его отечество, все смотрит на него, и он имеет право смотреть на что угодно. Это и притягивает, и потрясает.

Право не выбирать – привилегия, но привилегия изнуряющая. Право не выбирать – это еще и отказ от выбора, обязанность не соглашаться ни на какой выбор, необходимость ускользнуть от выбора, предлагаемого нам естественным порядком мира, где мы живем (или предлагаемого нам всяким порядком, выраженным в трансцендентном или имманентном законе). Кроме того, речь идет не об отказе выбирать посредством своего рода морального решения, с помощью некоей аскетической дисциплины наизнанку, а о том, чтобы дождаться мгновения, когда уже невозможно выбирать, добираться до момента, когда сказать означает сказать все, и когда поэт становится тем, кто не может отстраниться ни от чего, ни от чего не отвращается и без страховки предается странности и чрезмерности бытия.

Итак, автоматическое письмо, в коем, как правило, усматривают всего лишь выдумку весьма специфического изобретения, только придает форму изначальной поэтической взыскательности, той, которая, как мы видели, бесконечно терзала Рильке, и той, которая заставила Гуго фон Гофмансталь, стремящегося вернуть поэзии ключи от ее царства, сказать о вдохновенном поэте в эссе 1907 года «Поэт и нынешняя эпоха»: «Вот он бесшумно пересаживается на другое место, весь превратившись в зрение и слух и сливаясь по цвету с вещами, на фоне которых он предстает. Он зритель, нет, он сокровенный товарищ, безмолвный брат всякой вещи, и когда он меняет цвет, это причиняет ему глубинную муку, ибо он страдает от всякой вещи, и он наслаждается в то время, когда страдает. Эта способность к болезненному наслаждению – вот все содержание его жизни. Он страдает от того, что так остро ощущает вещи, он страдает от каждой и от всех вместе, он страдает от того, что в них необычно, и от объединяющей их связности, он страдает от того, что в них возвышенно, малоценно, величественно, пошло, он страдает от их состояний и от их мыслей... Он не может пренебрегать ничем. Ни на одном существе, ни на одной вещи, ни на одном фантоме, ни на одном призраке ему не дозволено сомкнуть глаза. Его глаза как будто лишены век... Он не имеет права прогонять ни одну из угнетающих его мыслей, притворяясь, будто он принадлежит к некоему другому порядку, ибо в его порядке всякой вещи предстоит найти свое место. Все должно и все стремится встретиться в нем ... Вот единственный закон, которому он подчинен: не преграждать ни единой вещи доступ к нему в душу».<sup>60</sup> И Гофмансталь намекает на ту черту вдохновения, которую мы стремимся высветить, которая производит в том, кому оно изменяет, упадок сил, но в этом

---

<sup>60</sup> В одном из писем Китс выражается примерно аналогичным образом: «Что касается поэтического характера, то я думаю о той разновидности людей, к которой я принадлежу: у него нет Я, он – все и ничто. У него нет характера... он равным образом наслаждается и сумрачной стороной вещей, и их блистающей стороной. И в конечном счете поэт есть то, что в нем наименее поэтично, потому что у него нет личности. Он постоянно наполняется другими, отличными от него телами, солнцем, луной, морем. Мужчины и женщины, создания, влекомые порывами, поэтичны, у них есть какое-то неизменное свойство. У поэта же свойств нет, у него нет личности. Из всех Божьих тварей он наименее поэтичен». И Китс добавляет: «Если, стало быть, у поэта нет Я, а я поэт, зачем удивляться, когда я говорю, что не собираюсь больше писать?»



упадке сил выражается еще и глубина вдохновения, щедрость и тайна его присутствия: «... Не то, чтобы поэт непрестанно думал обо всех вещах мира, это они думают о нем. Они в нем и господствуют над ним. Даже его бесплодные часы, его подавленность, его замешательство – безличные состояния, они соответствуют вздрагиваниям сейсмографа, и достаточно глубокий взгляд мог бы прочесть в них секреты, еще более таинственные, чем в самих стихотворениях».

### *Неисчерпаемый характер бормотания*

Когда поэту говорят нечто вроде того, что пышно выразил Андре Бретон в «Первом манифесте»: «Продолжайте сколько вам угодно. Доверьтесь неисчерпаемому характеру бормотания», то кажется, что таким способом нам всего лишь сделалось ощутимым бесконечное богатство поэтического вдохновения. Первое свойство вдохновения – быть неисчерпаемым, ибо оно – приближение к непрерываемому. Вдохновенный – тот, кто считает себя таковым, – ощущает, что вот-вот начнет без конца говорить и писать. Рильке замечает, что когда он писал «Часослов», у него возникало впечатление, будто он уже не сможет прекратить писать. И Ван Гог говорит, что он больше не может перестать работать. Да-да, оно бесконечно, оно говорит, оно непрестанно говорит, это язык без молчания, ибо молчание обращается в нем к самому себе. Автоматическое письмо – утверждение этого языка без молчания, этого бесконечного бормотания, открытого перед нами, под нашей обычной речью, и похожего на неиссякаемый источник. Тому, кто пишет, этот источник говорит: «Я вручаю тебе ключ от всех слов». Чудесное обещание, обещание, которое каждый спешит истолковать так, будто ему было сказано: «У тебя будут все слова». Но ведь это еще больше, чем ему обещано, не только речь как целое, но и речь как источник, чистые брызги источника, там, где говорение предшествует не той или иной речи, но возможности речи, где говорение всегда опережает само себя.

Поначалу – вот в чем двойственность этого аффекта – не кажется, что точка, к которой обращает нас вдохновение или автоматическое письмо, эта совершенно готовая речь, к которой мы получаем доступ сквозь нас самих, упраздняя нас, превращая нас в ничто, – это речь, посредством которой ничего не скажешь. Наоборот, кажется, что если мы сохраним с ней контакт, то все, что будет сказано, проникнется чистой истинности. Кажется, будто можно сразу и распоряжаться будничными словами с большим или меньшим талантом, с большими или меньшими ресурсами –

и соприкоснуться в этот момент с языком, которым невозможно пользоваться, доносящим речь, по сути своей невыразительную и неотчетливую, праздную речь, с которой ничего нельзя сделать. И поскольку писатель полагает, что остается обоими: и человеком, распоряжающимся словами, и местом, где то, чем нельзя пользоваться, язык, ускользающий от всякого разделения, представляет собой сугубую неопределенность – к писателю приходит иллюзия, будто он может распоряжаться тем, чем нельзя пользоваться, и этой изначальной речью высказать все и дать всему голос и дар речи.

Но иллюзия ли это? Если это и иллюзия, то она навязывает себя не подобно миражу, который облегчает художнику видение, а подобно искушению, манящему его прочь от надежных путей и увлекающему его к наиболее трудному и отдаленному. В таком случае вдохновение постепенно представало бы в своем истинном свете: оно могущественно, но при условии, что тот, кем оно овладевает, станет очень слабым. Оно не нуждается ни в ресурсах мира, ни в личном таланте, ведь следует отказаться и от собственных ресурсов, не имея больше опоры в мире и будучи избавленным от собственного Я. Оно, говорят, волшебное; оно действует мгновенно, без длительного приближения времени, без опосредования. А это значит: надо утратить время, утратить право действовать и способность к деянию.

Чем чище вдохновение, тем большего лишается тот, кто входит в пространство, где действует его притяжение, где входящий слышит более близкий зов истоков, как если бы богатство, с каким он соприкасается, этот избыток у истоков, совпадало с предельной нищетой, как будто это главным образом избыточность отказа, превращающая вдохновенного в неспособного к производству, в блуждающего под сенью бесконечной отрешенности. Стало быть, здравый смысл напрасно полагает, что состояние бесплодия, каковому подвержены наиболее вдохновенные художники, означает, что вдохновение – эта благодать, которая даруется и отнимается, – вскоре изменит им. Скорее следует сказать, что есть некая точка, где вдохновение сливается с нехваткой вдохновения, а это движение за пределы задач, усвоенных форм и проверенных слов наделяется именем бесплодия, становится тем отсутствием способностей и той невозможностью, которые художник понапрасну исследует, – каким-то ночным состоянием, сразу и чудесным, и безнадежным, где пребывает в поисках блуждающих речей тот, кто не сумел противостоять слишком уж чистой силе вдохновения.

*Лорд Чандос*

В «Письме лорда Чандоса» Гуго фон Гофмансталь описал состояние напряженного ожидания и отрешенности, когда вдохновение на одно лицо с бесплодием, когда оно – очарованность, которая обездвиживает слова и отгоняет мысли. Лорд Чандос пытается объяснить Фрэнсису Бэкону, отчего он отказался от всяких литературных интересов. Дело в том, говорит он, что «я полностью утратил способность настойчиво разрабатывать какие угодно сюжеты – и мысленно, и словесно». Перед самыми обобщенными и возвышенными словами он ощущает какое-то недомогание, не просто сомнение относительно их ценности или нерешительность по поводу их законности, а впечатление распадающейся реальности, чего-то разлагающегося и рассыпающегося. И это не потому, что ему недостает слов, но оттого, что они претерпевают метаморфозы у него на глазах; они перестают быть знаками и становятся взглядами, пустым, притягивающим и завораживающим светом, уже не словами, а сущностью слов, той глубинной пассивностью, с какой стремится сопрячь нас автоматическое письмо. «Одиночные слова плавали вокруг меня; они застывали и становились глазами, уставившимися на меня, и мне, в свою очередь, приходилось не сводить с них глаз; это были вихри, причинявшие головокружение, когда взгляд погружался в них; они безостановочно вращались, а за ними была пустота». Одновременно лорд Чандос описывает другой аспект этого преобразования: слова утрачены, предметы становятся никчемными, но под покровом этого отсутствия формируется новый контакт с глубинами вещей, предчувствие неведомых отношений, иного языка, способного ответить на бесконечное приятие, каким становится поэт, когда отказывается от выбора, – способного также замкнуть в себе безмолвие, пребывающее в глубине вещей. Гофмансталь придает этому ощущению слегка вялую форму своей гармонической меланхолии, но он по меньшей мере находит впечатляющий образ, чтобы сделать ощутимой взыскательность, от которой не может уклониться ни один художник и которая навязывает ему – это ему-то, безответственному – ответственность за то, чего он не может сделать, – взыскательность, которая делает его виновным в том, о чем он не может сказать, и благодаря которой он может подумать: «В тот миг я ощутил с уверенностью, не перестававшей быть болезненной, что ни в будущем году, ни через год, ни в каком бы то ни было году моей жизни не напишу ни одной книги, будь то даже на латыни или по-английски, по причине диковинной и мучительной... Я имею в виду, что язык, на

каком мне, быть может, будет дано не только писать, но и мыслить – не латынь, не английский, не итальянский и не испанский, а тот язык, из коего мне неведомо ни слова, язык, каким говорят со мной немые вещи и на котором, быть может, некогда, из мглистой глубины мне суждено будет оправдаться перед неведомым судьей».

Макс Брод сообщает, что Кафка прочел «Письмо лорда Чандоса» как близкий для себя текст, и нельзя сомневаться в том, что когда Кафка писал, то из глубин собственного языка он ощущал, что его судит тот язык, которому он был не хозяин, но за который он был в ответе и который – среди безмерных мук и обвинений – постепенно лишал его права писать, лишал веселого и чуть вычурного таланта, поначалу ему свойственного, чтобы обречь его на речь, понимание которой было ему заказано, а оправдание – навязано. Чересчур сильный аффект увлекает нас в пространство, где нет истины, где исчезли пределы, где мы предоставлены чрезмерности, и, тем не менее, именно там нам предписано соблюдать надлежащий образ действий, не терять чувства меры и искать правильного слова, опустившись на дно заблуждения.

Вот аффект, которого следует опасаться, если, между тем, мы стремимся создавать произведение так, словно мы сможем избежать бесплодия не иначе, как избегая всемогущества вдохновения; словно мы сможем писать – раз уж это необходимо – не иначе, как сопротивляясь чистой поности писать, ускользая от приближения того, что пишется само, от этих речей без начала и конца, какие мы можем выразить, лишь навязав им молчание. Вот она, волшебная мука, сопряженная с зовом вдохновения, которое мы с необходимостью предаем, и не потому что книги – всего лишь сниженное эхо возвышенных речей, а оттого, что мы пишем их, лишь заставляя замолкнуть то, что их вдохновляет, ценной измены эмоции, которую они хотят напомнить; прерывая «бормотание».

Тому, кто хочет писать и быть производительным, необходимо непрестанно убаюкивать в себе это неистовство. Мастерство подразумевает сон, с помощью которого творец успокаивает и обманывает увлекающую его силу. Он творец и обладает этой способностью, оставляющей след в мире, лишь потому, что между своей деятельностью и средоточием, откуда лучится изначальное слово, он расположил промежуток, толщу какого-то сна: его трезвомыслие сделано из этого сна. Значит, мы ошибемся относительно опыта сюрреалистов, и этот опыт обманывал нас относительно места, где располагается вдохновение, если он пригласил нас видеть во вдохновении событие, обладающее природой

сна, – а ведь мы как бы спим, чтобы отвлечься от вдохновения. Кафка неоднократно говорил Густаву Яноуху: «Если б не было этих страшных бессонных ночей, я вообще не писал бы». Это следует понимать в глубинном смысле: вдохновение, это блуждающее слово, которому нет конца, есть *долгая бессонная ночь*, – и как раз для того, чтобы защититься и отвлечься от нее, писатель начинает писать по-настоящему, и деятельность эта возвращает его в мир, где он может уснуть. И также поэтому сюрреализм, доверяясь грезе, ввергает себя вовсе не сну: если и есть какие-то отношения между «вдохновением» и грезой, то потому, что греза намекает на отказ спать под сенью сна, на невозможность уснуть, коей становится сон посреди грезы. Адепты раннего сюрреалистического гипноза полагали, что предаются сну. Но гипноз состоит не в засыпании, а в воспрепятствовании засыпанию, в сохранении под сенью стусившейся ночи некоего света, пассивного и послушного; точки, неспособной к угасанию; парализованного трезвомыслия, с которым соприкоснулась способность очаровывать, с которым эта способность соприкасается в том изолированном месте, где все становится образом. Вдохновение плавно или порывисто выталкивает нас за пределы мира, и там, в этой запредельности, нет сна, да и покоя тоже нет. Может быть, ее надо называть ночью, но ведь как раз ночь, сущность ночи не дает нам спать. Погрузившись в нее, во сне не найти убежища. Сон – это выход, через который мы стремимся ускользнуть не ото дня, а от ночи, что безвыходна.

### *Произведение, путь к вдохновению*

Провалы автоматического письма не обескураживают Андре Бретона; на его взгляд, они совершенно не умаляют олицетворяемой ими взыскательности. И если он продолжает надеяться, что они принесут ему абсолютную удачу, и даже обращаться к ним как к средству самоочищения, то это упование подобно надежде, покровительствующей художнику, когда, желая создать произведение, но не желая предавать то, что его вдохновляет, он пытается примирить непримиримое и найти произведение там, где ему следует подвергнуть себя сугубой праздности. Вот мучительный опыт, к которому можно стремиться лишь под прикрытием провала, и однако, если такой опыт представляет собой бесконечно рискованное движение души, которое не может удасться, то результат его мы называем удачей, это мучение – счастьем, а эта бесплодная скудость становится полнотой вдохновения: кропотливое и неустанное отчаяние – удача или благодать дара

без труда. То, что встречает художника под сенью его опыта, один из художников передал нам так: «Мои картины малоценны», «Как живописец я никогда не буду иметь особого значения, я это ощущаю как нечто безусловное». Вот она, истина опыта: следует упорно пребывать в пространстве этого *малоценного*, сохранять заботу о свершении и право на совершенство, вынося невзгоды неминуемого провала. Правда, для нас этот провал зовется Ван Гогом, а его невзгоды превращаются в полыхание, в самую сущность цвета.

Об этом опыте, может быть, важно сказать следующее: в течение долгого времени произведения проходили сквозь него, но либо не ведали о нем, либо наделяли его скрывавшим его именем, когда искусство стремилось представить живых богов или изобразить людей. Сегодня дела обстоят уже не так. Произведение перестало быть невинным, оно знает, откуда оно взялось. Или же, по крайней мере, исследовать свое происхождение, непрерывно приближаться к истокам в этом исследовании, а в этом приближении находиться и удерживаться там, где разыгрывается его возможность, где обязателен риск, где грозит провал, – вот чего произведение как будто бы требует, вот куда оно подталкивает художника, вдаль от себя и от своего свершения. Этот опыт стал столь тяжким, что художник непрерывно домогается его и, за неимением лучшего и в то же время беспокоясь о существенном, выносит его на свет божий, пытается выразить его непосредственно или, иными словами, *превратить произведение в путь к вдохновению* – ибо это якобы защищает и сохраняет чистоту вдохновения – *а не вдохновение в путь к произведению*.

То, что такой метод логически ошибочен – не имеет значения, ибо как раз необходимость этого заблуждения, тот факт, что оно, очевидно, не предоставляет художнику выхода и все-таки свидетельствует о крайней взыскательности, – именно эта взыскательность обязывает художника не отклоняться от такого образа действий и таинственно соблюдать его чрезмерность. Но есть и иная трудность, благодаря которой художник глубже увязает в своей вине. На нее намекает Рильке в письме к Кларе Рильке: «Это непреложно укажет вам на то, что мы должны предаться самым чрезмерным испытаниям, но также, как мне представляется, не обмолвиться о них ни словом перед тем, как мы погрузимся в наши произведения, – мы не должны преуменьшать испытания, сообщая о них, ибо единственное в своем роде то, что никто другой не поймет и не имеет права понимать, свойственный нам вид заблуждения должен найти свое место в нашем труде, чтобы сделать его значимым и открыть его законы, перво-

зданные очертания, которые наделяет видимостью лишь прозрачность искусства.. Иногда я воображаю, в какое безумство – и в какое заблуждение – впал бы Ван Гог, если бы ему довелось передать кому-нибудь единственный в своем роде характер его видения, если бы ему приходилось обсуждать с другими натуру, с которой он хотел писать картины...» Желая непосредственного общения, Ван Гог зовет Гогена. Приходит Гоген. «Не успел он войти, этот столь желанный друг, второе Я Ван Гога, как Ван Гог в отчаянии отрезал себе уши».

Быть может, и действительно, стоит опыту выйти за пределы сокровенности и начать открываться другим, как он тотчас же утрачивается. Быть может, он стремится снять с себя покров лишь для того, чтобы стать выносимым, чтобы стать легче или «уменьшиться». На всякое такое «быть может» каждый отвечает характерным для себя решением: один отрезает себе ухо, но картины из этого не получается; другой бродяжничает, скандалит на улицах, и вот начинается «Аврелия», заканчивающаяся под снегом на улице Старого Фонаря. Тут достаточно заметить, что автоматическое письмо – тоже ответ на этот вопрос. Оно бесстрашно говорит: в счет идет лишь момент опыта, важен лишь безымянный видимый след, след безусловного отсутствия. Все предстоит предать гласности. Секрет необходимо выдать. Темное должно увидеть свет и стать светом. То, чего невозможно помыслить, все-таки должно слышаться: *Quidquid latet, adparebit*, все тайное должно стать явным, и не в тревоге виновной совести, а в беззаботности счастливых уст. – Как, без риска, без опасностей? В легкости ускользящих речей, бессознательной и невежественной свободы? – Не без риска и отнюдь не в покое безразличной спонтанности. Что автоматическое письмо пассивно, означает также то, что оно располагается посреди неблагоприятия и отваги аффекта чистой страсти. Это речь, превращающаяся в *желание*, вверяющая себя желанию, чтобы вернуться к истокам, – и то, что она неустанно утверждает, то, о чем она не может молчать, то, выражение чего она не может ни начать, ни закончить, есть то, отзвук чего мы слышим у Рене Шара, когда он говорит: «*Стихотворение – это осуществленная любовь желания, оставшегося желанием*», и у Андре Бретона, сказавшего: «*Желание, да, навсегда*».

## Глава 6

### *Произведение и коммуникация*





## I Чтение

Чтение: мы не удивляемся, когда в путевых блокнотах писателей встречаем признания такого рода: «Всегда это беспокойство, когда пишешь...», а когда Ломаццо говорит нам об ужасе, охватывавшем Леонардо всякий раз, когда тот собирался писать, то это нам тоже понятно: мы предчувствуем, что могли бы это понять.

Но вот человеку, который поведал бы нам: «Когда читаешь, всегда тревожно», – тому, кто мог бы читать разве что в редкие привилегированные моменты, или тому, кто перевернул бы всю свою жизнь, отрекся от мира, работы и мирского счастья, чтобы открыть себе путь к чтению, длящемуся несколько мгновений, мы, несомненно, отвели бы место рядом с пациенткой Пьера Жана, которая не проявляла охоты к чтению, так как замечала, что «книга, которую читаешь, становится грязной».

Прослушивание музыки превращает в музыканта того, кто всего лишь с удовольствием слушает; аналогичное происходит при просматривании картин. Музыка и живопись – это миры, куда имеет доступ обладатель ключа от них. Этот ключ есть «дар», т. е. очарованность и понимание, снабженное определенным вкусом. Любитель музыки и любитель картин – персонажи, выставляющие свои предпочтения напоказ, словно некий восхитительный недуг, который изолирует их и коим они гордятся. Прочие же смиренно признают, что слуха у них нет. Чтобы слышать и видеть, надо быть одаренным. Дар есть замкнутое пространство – вроде концертного зала или музея, мы замыкаемся в нем, чтобы предаваться тайным удовольствиям. Недаровитые остаются за дверьми; даровитые же входят и выходят по собственной прихоти. Разумеется, музыку любят лишь по воскресеньям; Воскресенье – божество столь же требовательное, как и остальные.

Чтение не требует даже талантов и отдает должное исползованию некоей естественной способности. Тут не одарен никто

– ни писатель, ни читатель, а ощущающий себя одаренным прежде всего чувствует, что он не одарен, он ощущает себя до бесконечности нищим, лишенным приписываемой ему способности, – и еще то, что быть «художником» означает не знать, что искусство уже существует, не ведать, что уже существует мир; чтение, видение и слышание произведения искусства требуют больше неведения, чем знания, – требуют знания, облеченного в безмерное незнание, и дара, который не дается заранее, ибо его нужно каждый раз в самозабвении обретать, стяжать и утрачивать. Всякая картина, всякое музыкальное произведение даруют нам орган, который необходим для встречи с ним; они «наделяют» нас зрением и слухом, необходимыми, чтобы слышать и видеть. Немузыканты – это те, кто с самого начала принимает решение отказаться от этой способности слышать, шарахаются от нее, как от угрозы или помехи, от коей они с подозрением отторгаются. Андре Бретон не признает музыку, поскольку хочет сохранить в себе право слышать какофоническую сущность языка, его немзыкальную музыку, – а Кафка, который непрестанно признается, что отгорожен от музыки как никто другой в мире, все-таки открывает в этом недостатке одну из своих сильных сторон: «Я по-настоящему силен, во мне есть какая-то сила и, чтобы охарактеризовать ее кратко и не слишком ясно, скажу, что это моя немзыкальность».

В общем, тот, кто не любит музыку, не переносит ее подобно тому, как отвергающий картину Пикассо отклоняет ее с неистовой ненавистью, как если бы ему что-то непосредственно угрожало. То, что он даже не взглянул на картину, – не довод против его чистосердечия. Смотреть на нее не в его силах. Не смотреть на нее – не доказательство его неправоты, это одна из форм его искренности, верное предчувствие той силы, что закрывает ему глаза. «Отказываюсь на это смотреть». «Я не мог бы жить с вот этим перед глазами». Такие формулы выражают сокровенную реальность произведения искусства, его абсолютную нетерпимость сильнее, чем это делает подозрительная снисходительность любителя. Очень даже правильно, что мы не можем жить с какой-нибудь картиной перед глазами.

Произведение пластического искусства обладает над производением вербальным тем преимуществом, что более явно передает уникальную пустоту, внутри которой, вдали от взглядов, оно как будто желает пребывать. Так, «Поцелуй» Родена позволяет на

себя смотреть и даже находит в этом удовольствии; «Бальзак» не доступен для взгляда, это вещь замкнутая и спящая, самопогруженная до исчезновения. Этой-то решительной отделенности, каковую скульптура превратила в собственную стихию, располагающую в центре пространства иным, непокорным пространством, пространством потайным, явным и изъятым, возможно, недвижимым, а, возможно, и беспокойным, – этого сохраненного неистовства, в присутствии которого мы всегда ощущаем себя лишними, как будто бы недостает книге. Статуя, которую откопали и поставили, чтобы ею восхищались, не получает от этого ничего, а скорее выглядит оторванной от своего места. Но разве не рождается заново, воспользовавшись волнующим случаем, книга, вырытая из земли, или рукопись, вынутая из глиняного кувшина, чтобы предстать на свет ради прочтения? Что такое книга, которую не читают? Нечто даже не написанное. Стало быть, читать означает не писать книгу заново, а делать так, чтобы книга писалась или *была* написанной – на сей раз без посредничества писателя или пишущего ее. Читатель не прибавляет себя к книге, но прежде всего стремится избавить ее от всякого автора, – и та поспешность, что есть в его подходе, столь суетная тень, что мелькает по страницам, оставляя их нетронутыми, всё, что придает чтению видимость чего-то излишнего, – и даже малая толика внимания, крупница интереса, вся бесконечная читательская легкомысленность утверждает новую легкость книги, ставшую книгой без автора, без основательности, трудоемкости, тягостных тревог, без излитой в книгу тяжести целой жизни, иногда страшного и всегда грозного опыта, каковой читатель упраздняет и – в своем счастливом легкомыслии – считает пустяком.

Сам того не зная, читатель вовлечен в глубинную борьбу с автором: какой бы ни была близость, продолжающая существовать сегодня между книгой и писателем, – сколь непосредственно ни были бы прояснены обстоятельства распространения книги фигура, значимость и история ее автора – обстоятельствами не случайными, но, возможно, уже слегка анахроничными, – вопреки этому всякое чтение, когда учет автора вроде бы играет весьма значительную роль, представляет собой своего рода нападение, упраздняющее писателя, чтобы возвратить произведение к самому себе, к собственному анонимному присутствию, к неистовому и безличному утверждению, каким является произведение. Читатель и сам всегда, по существу, анонимен: какой

угодно читатель, единственный, но прозрачный. Он не прибавляет своего имени к книге (в отличие от наших давних предков), а скорее стирает всяческие имена – собственным безымянным присутствием, скромным, пассивным, заменимым, незначительным взглядом, под легким давлением которого книга предстает написанной вдали от всех и вся.

Чтение превращает книгу в то, во что море и ветер превращают творение рук человеческих: в сложенный камень, в упавший с неба осколок – без прошлого и будущего, о котором не задают вопросов, глядя на него. Чтение наделяет книгу грубым существованием, коим статуя «как будто» обязана лишь резцу: этой изолированностью, скрывающей ее от устремленных на нее взглядов; этим высокомерным отрывом; этой сиротской мудростью, отгоняющей и скульптора, и взгляд, желающий продолжить ваяние. Чтобы сделаться статуей, книге некоторым образом нужен читатель, ей нужен читатель ради утверждения того, у чего нет ни автора, ни читателя. И прежде всего, в этой истине не больше человеческого, чем то, что сообщает ей чтение; но эта истина не превращает книгу и в нечто нечеловеческое, в «предмет», в беспримесное сомкнутое присутствие, в плод глубин, созреванию которого не помогло бы наше солнце. Она «способствует» лишь тому, чтобы книга и произведение стали – становились – произведением помимо произведшего их человека, самовыражающимся в произведении опытом, и даже всеми художественными средствами, попавшими в наше распоряжение благодаря традициям. Характерная черта чтения и его своеобразия проясняют своеобычное значение глагола «делать» в выражении: «оно делает так, что произведение становится произведением». Слово «делать» не обозначает здесь производительной деятельности: чтение ничего не делает, ничего не добавляет; оно оставляет бытие в прежнем виде; оно – свобода, не наделяющая бытием и не схватывающая его, но та, что принимает, соглашается, говорит «да», может говорить только «да» и – в пространстве, открытом этим «да», – дает утвердиться волнующей решительности произведения, утверждению, каким оно является, – и ничего более.

*«Лазарь, изыди»*

Чтение, которое принимает произведение как оно есть и тем самым избавляет его от всякого автора, не состоит в помещении на его место читателя, личности, крепко стоящей на ногах,

имеющей историю, ремесло и религию, даже кое-что прочитавшей и, исходя из всего этого, начинающей диалог с другой личностью, которая написала книгу. Чтение – не беседа, оно не спорит, не задает вопросов. Оно никогда не спрашивает у книги, а тем более – у писателя: «Что же ты, собственно, имел в виду? Так какую же истину ты мне преподносишь?» Настоящее чтение никогда не подвергает сомнению подлинную книгу; но это и не подчинение «тексту». Однако книга, не принадлежащая литературе, предстает в виде густой сети обусловленных значений, в виде множества реальных утверждений: перед тем, как не литературную книгу прочитает личность, она непременно уже прочитана всеми, и это-то предварительное прочтение и обеспечивает ей надежное существование. Но у книги, истоки которой в искусстве, нет гарантий в мире, – и когда она читается, она вовсе даже не была прочитана; она достигает собственной значимости как произведения лишь в пространстве, открываемом этим уникальным прочтением, всякий раз первым и всякий раз единственным.

Отсюда странная свобода, пример каковой нам дает чтение – литературы. Это свободное движение, если оно ничему не подчинено, если оно не опирается ни на что, что присутствовало бы прежде. Книга, несомненно, имеется, и не только ее бумажная и типографская реальность, но и ее книжная природа, эта ткань устойчивых значений, эта утвердительность, коей она обязана предустановленному языку, и еще эта оболочка, образуемая вокруг нее общностью всех ее читателей, среди которых я, еще ее не прочитавший, я уже тут, – и эта оболочка – еще и оболочка всех книг, которые, подобно ангелам со скрещенными крыльями, бдительно охраняют этот неизвестный томик, ибо одна-единственная книга, оказавшаяся в опасности, пробивает опасную брешь во всемирной библиотеке. Стало быть, книга тут, но произведение пока скрыто и, может быть, полностью отсутствует, во всяком случае, замаскировано, замутнено очевидностью книги, за которой оно дожидается освобождающего решения, *Лазарь, изыди.*

Задачей чтения представляется отвалить этот камень: сделать его прозрачным, рассыпать его проникновением взгляда, с воодушевлением продвигающегося дальше. В чтении, по крайней мере, в отправной для чтения точке, есть нечто головокружительное, похожее на безрассудное движение, с помощью которого мы хотим вернуть к жизни уже закрытые глаза; движение,

сопряженное с желанием, каковое, подобно вдохновению, представляет собой прыжок, бесконечный прыжок: я хочу *прочесть* то, что, однако, еще не написано. Но есть и нечто большее, и то, что делает еще более необычайным «чудо» чтения – то, что, возможно, проясняет нам смысл всякого чудотворства – заключается в том, что здесь камень и могила хранят не только эту трупную пустоту, которую надо оживить, – в том, что этот камень и эта могила образуют присутствие – хотя и замаскированное – того, чему предстоит явиться. Покатить, подбросить камень – вот, конечно же, нечто чудесное, но совершаемое нами каждое мгновение на повседневном языке, – и каждое мгновение мы беседуем с этим Лазарем, три дня, а может быть, извечно мертвым, а он – под своими прекрасно вытканными ленточками – соблюдая весьма элегантные правила приличия, отвечает нам и обращается к нам из нашего же сердца. Но на зов литературного прочтения отвечает не дверь, падающая или становящаяся прозрачной, или даже сколько-нибудь истончающаяся, – а скорее еще более тяжелый и лучше вцементированный, невыносимый камень, невообразимый камнепад, потрясающий небо и землю.

Такова характерная черта этого «открытия», из которого состоит чтение: открывается лишь то, что лучше всего закрыто; прозрачно лишь то, что соотносится с величайшей мутностью; легкость свободного и счастливого «да» принимает лишь то, что мы перенесли как раздавленность неустойчивым небытием. И это не связывает поэтическое произведение с поисками тьмы, расстраивающей повседневное понимание. Это только устанавливает между книгой, находящейся здесь, и произведением, о котором заранее ясно, что оно не может быть здесь, – между книгой, представляющей собой замаскированное произведение, и произведением, которое может самоутверждаться лишь в явленной плотности этой маскировки, – мощный разрыв, переход из мира, где у всего в какой-то степени есть смысл, где имеется тьма и ясность, в пространство, где, собственно говоря, смысла нет пока ни у чего, а между тем, всё, у чего есть смысл, возвращается туда как к своим истокам.

Но эти замечания могли бы и обмануть нас, если бы чтение в них понималось как выработка пустой породы, переходящая с одного языка на другой, или как опасный поход, требующий инициативы, усилий и покорения. Возможно, приближение к чтению и связано с трудным счастьем, но чтение легче всего, это свобода без труда, чистое «да», расцветающее в сиюминутности.

*Легкое и невинное «да» чтения*

Чтение в смысле чтения литературы не требует даже чисто-го движения понимания, осмысления, которое сохраняло бы смысл, подхватывая его. Чтение располагается по ту или по сю сторону понимания. Читать не означает также кликать клич, чтобы за видимостью обычной речи, за «общей» книгой открылось уникальное произведение, коему суждено проявиться в прочтении. Несомненно, своего рода клич здесь есть, но он может доноситься разве что от самого произведения, – безмолвный клич, навязывающий в общем шуме безмолвие, каковое читатель слышит, лишь отвечая на него, безмолвие, отвращающее его от привычных отношений и обращающее к пространству, вблизи которого или пребывая в котором чтение становится приближением, восторженным приемом щедрости произведения, приемом, возвышающим книгу до произведения, каким она является, – тем же порывом, что возвышает произведение до бытия и превращает его прием в восторг, когда произведение отрекается от самого себя. Чтение и есть такое пребывание, и оно обладает простотой легкого и прозрачного «Да», каковое есть это пребывание. Даже если оно требует от читателя войти в зону, где не хватает воздуха и ускользает из-под ног почва; даже если – помимо этих бурных подступов – чтение кажется сопричастностью откровенному буйству, каким является произведение, – в самом себе чтение представляет собой спокойное и безмолвное присутствие, умиротворенную сердцевину чрезмерности, безмолвное «да» в средоточии всякой бури.

Свобода этого явленного, восторженного и прозрачного «да» есть сущность чтения. Она противостоит чтению со стороны произведения, которое – посредством опыта творчества – соприкасается с сущностью, с муками бесконечного, с пустой глубиной не начинающегося и никогда не кончающегося, – движение, противостоящее творцу до угрозы сущностного одиночества и книге – до бесконечности.

В этом смысле чтение позитивнее и созидательнее, чем творчество, хотя чтение ничего не производит. Чтение сопричастно решительности, ему свойственны легкомыслие, безответственность и невинность. Оно ничего не делает, и все свершается. Кафке достается страх, незавершенные рассказы, муки загубленной жизни, преданной миссии, дни, ставшие отлучением, ночи, отлученные от сна, и, в конечном счете, уверенность,



что «Превращение» «нечитаемо, целиком неудачно». А читателю Кафки - страх, перерастающий в раскованность и упоение, муки греха, преображенные в сознание невинности, и - в любом клочке текста - восхищение его полнотой, уверенность в завершенности, откровение уникального, неизбежного и непредвосхитимого произведения. Такова сущность чтения, его легкого «да»: оно куда ближе к божественному уделу творения, чем смутная борьба творца с хаосом, в котором создатель, чтобы победить, стремится исчезнуть. Поэтому множество нареканий авторов в адрес читателей кажутся неуместными. Когда Монтескье пишет: «Я прошу пощады и боюсь, что мне ее не пожалуют: двадцатилетний труд не следует судить скоротечным чтением; надобно одобрять или осуждать всю книгу, а не несколько фраз», - он просит о том, из-за неполучения чего художники часто огорчаются, с горьким чувством думая о «непринужденном» чтении, о рассеянном взгляде, о невнимательном слухе, с какими приступают к их произведениям: столько усилий, жертв, забот, расчетов, одинокая жизнь, столетия раздумий и поисков, оцениваемые, судимые и упраздняемые невежественным решением первого встречного, случайным настроением. И когда Валери тревожится из-за сегодняшнего непросвещенного читателя, который требует, чтобы легкость помогала его чтению, то эта тревога, может быть, и оправдана, - но культура читателя внимательного, щепетильность чтения, проникнутого почтением, чуть ли не религиозным и превратившимся в своего рода культ, не изменили бы здесь ничего и добавили бы еще более серьезные опасности, ибо легкость, свойственная читателю легкомысленному, совершающему вокруг текста стремительную пляску, - несомненно, не настоящая, но эта легкость без последствий и не без обещаний: она возвещает счастье и невинность чтения, которое, возможно, в сущности, представляет собой танец с незримым партнером, радостный и отчаянный танец с «могилой». Легкость, каковой не следует желать эмоций, наполненных более тяжелыми заботами, ибо там, где нам дана легкость, непременно есть и тяжесть.

## II Коммуникация

Вот что больше всего угрожает чтению: реальность читателя, его личность, его нескромность, ожесточенное желание остаться самим собой при встрече с читаемым; желание быть человеком, умеющим читать вообще. Читать стихотворение не означает читать еще одно стихотворение и даже входить в сущность поэзии через посредство этого стихотворения. Чтение стихотворения есть само стихотворение, утверждающее себя как произведение в чтении; стихотворение, которое в пространстве, как какое читатель оставляет открытым, рождает принимающее его чтение, становится способностью читать, становится коммуникацией, открытой между *способностью и невозможностью*, между способностью, сопряженной с моментом чтения, и невозможностью, сопряженной с моментом письма.

Коммуникабельность произведения заключается не в том, что с помощью прочтения оно становится коммуникабельным для читателя. Произведение и само коммуникация, глубина в борьбе между потребностью читать и потребностью писать; между мерой произведения, превращающейся в способность, и безмерностью произведения, тяготеющей к невозможности; между формой, с помощью которой оно схватывается, и безграничностью, в которой оно отрывается от себя; между решительностью, являющейся сущностью начала, и нерешительностью, представляющей собой сущность возобновления. Это неистовство длится до тех пор, пока произведение остается произведением; неистовство никогда не умирится, но при этом остается спокойствием согласия, спором, включающим движение к соглашению, соглашению, которое разрушается, как только перестает быть подступом к тому, в чем нет согласия.

Следовательно, читать не означает вступать в коммуникацию с произведением; это значит «делать» так, чтобы в коммуникацию вступало произведение, и – пользуясь ошибочным образом – это значит быть одним из двух полюсов, между которыми – по

средством взаимного притяжения и отталкивания – брызжет озаряющее буйство коммуникации; между которыми происходит это событие, создаваемое произведением «на ходу». Но, разумеется, это сравнение неправильно. Самое большее, что оно обозначает, – антагонизм, противопоставляющий в произведении два указанных момента (или, точнее говоря, наделяющий произведение напряжением, когда его моменты как бы противопоставлены друг другу попарно), и посредством этого противопоставления открывающий его свободе коммуникации; но это сравнение не следует понимать так, что такой антагонизм есть антагонизм неподвижных полюсов, соответствующий грубой схеме двух способностей, определенных раз и навсегда и называемых чтением и письмом. По меньшей мере, следовало бы добавить, что эта антагонистическая необузданность, в конце концов принявшая персонифицированную форму читателя и автора, непрерывно развивалась в продолжение генезиса произведения. Там, где в конце концов произведение как будто бы стало диалогом двух личностей, в которых воплощаются две установившиеся потребности, – «диалог» этот поначалу был более изначальной битвой менее различных потребностей, сокровенностью, раздираемой непримиримыми и нераздельными моментами, каковые мы называем мерой и чрезмерностью, формой и бесконечным, решимостью и нерешительностью, и которые – в своих последовательных противопоставлениях – наделяют реальностью то же неистовство, тяготея к открытости и тяготея к замкнутости, стремясь «схватиться» в отчетливой ограничивающей фигуре и стремясь без конца блуждать, затеряться в блуждании без передышки, в блуждании *другой* ночи, что никогда не наступает, но лишь возвращается. Коммуникация, где темно то, что должно пробиться на свет, где должен быть свет во имя тьмы; откровение, где не предстает ничего, но сокрытие обретает облик

*Пока еще будущий читатель*

Иногда говорят, что всякий автор пишет в присутствии какого-нибудь читателя или же чтобы быть прочитанным. Это плохо продуманный способ выражения. Следует говорить, что роль читателя или же – коль скоро произведение создано – грядущая способность или возможность читать уже присутствует в изменчивых формах в генезисе произведения. В той мере, в какой писать означает отрываться от невозможности, в которой письмо становится возможным, письмо берет на себя характерные черты потребности в чтении, а писатель становится рождающейся

сокровенностью читателя – пока еще бесконечно будущего. Но само собой разумеется, что эта способность все-таки является способностью писать лишь в противопоставлении самой себе, обретаемом ею в опыте невозможности. Не существует, с одной стороны, способности, с другой, невозможности; нет столкновения между этими антагонизмами; в событии факта письма есть напряжение, которое через сокровенность, в коей письмо объединяет противоположности, требует от противоположностей, чтобы их противопоставление дошло до края, – но также требует, чтобы они пришли к самим себе, преодолевая себя и удерживая себя за собственными пределами в непримиримом единстве взаимосоотнесенности. Способность, являющаяся таковой лишь в отношении невозможности; невозможность, утверждающая себя в качестве способности.

Поскольку писатель есть реальная личность и полагает, что он – та реальная личность, которая пишет, он также полагает, что охотно скрывает в себе читателя того, что он пишет. Писатель ощущает в себе – живую и взыскательную – роль читателя, коему еще предстоит родиться, – и весьма часто, посредством узурпации, которой он вряд ли избежит, – в авторе начинает писать как раз читатель, преждевременно рожденный в результате выкидыша (отсюда – приведем лишь грубый пример – «вылезавшие» наружу прекрасные фрагменты, превосходные фразы, их нельзя назвать написанными, но можно лишь читабельными). Теперь мы понимаем, что эта иллюзия возникает оттого, что в процессе генезиса произведения сквозь писателя проходят моменты, предвосхищающие потребности чтения, – но эти моменты должны именно падать сквозь писателя до тех пор, пока они не соберутся в окончательной решимости чтения, в свободе приема произведения и пребывания вблизи него: только это подлинное чтение.

Писатель никогда не может читать свое произведение по той же причине, которая дает ему повод для иллюзии его прочтения. «Есть, – говорит Рене Шар, – рождение сущего как вынесение вовне, и рождение сущего как удержание внутри». Но чтобы «существо удерживающее», существо, наделяющее формой и мерой, созидатель, «Начинатель» достиг окончательной метаморфозы, которая превратила бы его в «читателя», необходимо, чтобы завершённое произведение избегало его, избегало собственного творца, завершалось, отстраняя его, свершалось на этой «дистанции», отнимающей произведение окончательно, на дистанции, которая именно тогда принимает форму чтения (и тогда чтение наделяется формой).

Момент, когда прославляемое в произведении становится произведением; когда последнее как бы перестает быть сделанным, соотноситься со своим творцом, но собирает всю сущность произведения в том, что теперь имеется произведение, начало и изначальная решимость, – этот момент, который упраздняет автора, есть также момент, когда произведение открывается само себе, и в этой открытости возникает чтение.

Итак, чтение рождается в тот момент, когда «пустота», которая в продолжение генезиса произведения отмечала его незавершенность, но отмечала еще и сокровенность его продвижения, порыв «сущности вовне», – чтение рождается в момент, когда дистанцированность произведения по отношению к самому себе изменяет знак, указывает уже не на его незавершенность, но на его свершение, обозначает уже не то, что оно еще не создано, но то, что ему совершенно не нужно было быть созданным.

В общем, читатель, в противоположность писателю, просто душно ощущает себя лишним. Он не думает о том, что он творит произведение. Даже если последнее потрясает читателя, и тем более, если оно его занимает, читатель чувствует, что он его не исчерпывает, что оно остается совершенно за рамками его самого глубокого подхода: он не проникает в произведение, оно свободно от него, и эта свобода образует глубину его отношений с ним, формирует сокровенность читательского «да», но в самом этом «да» держит читателя все-таки на расстоянии, восстанавливает дистанцию, каковая одна способствует свободе приема и непрестанно восстанавливается из упраздняющей ее страсти к чтению.

Если читатель сохраняет эту дистанцию нетронутой, если, кроме того, она служит мерилем его близких отношений с произведением, тем более близких, если он признает в нем произведение, существующее без него, то эта дистанция и завершает произведение, будучи тем, что – отдаляя его от всякого автора и от мыслей о собственной сделанности – преподносит его как оно есть. Как если бы безликость чтения, делающая его невинным и безответственным по отношению к творцу произведения, была тем самым ближе к созданному произведению, к сущности его создания, чем автор, всегда считающий, что все сделал и создал он.

### *Боязнь пустоты*

Но эта-то *дистанция*, которая напоминает «да» завершеного произведения, данного, как свершившегося в момент, когда движение, сотворившее произведение, заменяется утверждением, коим произведение является, – дистанцированность произ-

ведения по отношению к самому себе, по отношению к читателю, к существующему миру, к прочим произведениям – то самое, что способствует невинности чтения, закрепляет за ним еще и ответственность, и риск. Похоже, что сохранить такой интервал очень трудно. Боязнь пустоты претворяется здесь в потребность заполнить ее оценочным суждением. Произведение называют хорошим или плохим, соотносят с моралью, законами, различными системами ценностей и т. д. Его называют удачным или неудачным по отношению к правилам, а те сегодня весьма случайны; они могут образовывать компоненты некоей эстетики, а по сути представляют собой всего лишь впечатления более или менее утонченного вкуса либо более или менее яркого отсутствия вкуса. Произведение называют богатым или бедным в отношении культуры, каковая сравнивает его с другими произведениями, извлекает или не извлекает из него прирост знания, помещающего его в национальную или общечеловеческую сокровищницу или пока видящего в нем лишь повод для разговора или наставлений.

Возможно, чем выше произведение ценится, тем в большей опасности оно оказывается: оно становится хорошим произведением, оно встает на сторону добра, а добро использует его, превращает его в полезное произведение. А вот произведение, оцениваемое как плохое, находит в этом суждении пространство, где порою оно сохраняется. Отодвинутое в сторону, обреченное на преисподнюю библиотек, сожженное, забытое – но ведь это исчезновение под сенью сжигающего огня или тепловатого забвения до некоторой степени еще и продлевает должную дистанцированность от произведения, соответствует силе его дистанцированности. Это не означает, что оно с необходимостью обретет в каком-нибудь столетии читателей, которых у него нет. Память потомков не обетована никому, и она не составляет счастья ни одной книги. Произведение не длится, оно есть; это бытие может открыть другую длительность, это призыв к началу, требующий, чтобы ничто не утверждалось одной лишь плодотворностью начального решения, – но само пришествие произведения проясняется как блеском его исчезновения, так и тусклым светом выживания, превратившегося в привычку. Ощущение, что произведения ускользают от времени, имеет истоки в «дистанцированности» произведения, выражает отдаленность, всегда возникающую от присутствия произведения, искажая ее, выражает, забывая его, тот факт, что произведение в чтении всегда впервые достигает присутствия – в уникальном прочтении, каждый раз первом и каждый раз единственным.

Однако риск чтения не бывает неожиданным. Если «пустоту» произведения, являющуюся его явленностью самому себе, трудно сохранить, то это не только потому, что ее трудно сохранить в себе самой; дело в том, что эта пустота каким-то образом помнит еще и о той пустоте, которая в продолжение генезиса произведения отмечала его незавершенность, была напряжением его антагонистических моментов. Вот почему чтение произведения притягивает того, кто читает его, напоминая себе о его глубинном генезисе: не то чтобы читатель с необходимостью заново становился свидетелем способа, каким произведение сделано, т. е. реального опыта его творения, – но он становится сопричастным произведению как разворачиванию некоей возникающей вещи – в сокровенности той пустоты, что переходит к бытию, – и если это продвижение принимает облик временного разворачивания, то на нем основывается сущность жанра романа.

Этот способ чтения, присутствие при произведении как при некоем генезисе, изменяясь, способствует возникновению критического прочтения, посредством которого читатель, ставший специалистом, задает вопросы произведению, чтобы узнать, как оно сделано, спрашивает его о тайнах и условиях его создания, а впоследствии строго спрашивает с него – хорошо ли оно соответствует этим условиям. Читатель, ставший специалистом, становится автором наоборот. Настоящий же читатель не переписывает книгу, но склонен – посредством едва заметного воодушевления – возвращаться к разнообразным предвосхищениям, которые принадлежали ему и которые заранее делают его как бы присутствующим при рискованном переживании книги: и тогда последняя перестает казаться читателю необходимой, но вновь становится одной из многих возможностей, но обретает смутность неопределенной вещи, каковую еще предстоит сделать целиком. И тем самым произведение вновь обретает свое беспокойство, богатство своей скудости, – тогда как чтение, присоединяясь к этому беспокойству и смыкаясь с этой скудостью, становится чем-то похожим на желание, тревожность и легкость страстной эмоции.

Все эти метаморфозы соотносятся с подлинной сущностью чтения. Последнее должно сохранить в чистоте то, что мы называем дистанцированностью произведения, но не в меньшей степени – сохранить жизнь на этой дистанции, способствовать коммуникации этой дистанции с глубинами произведения, не дать произведению застыть и не позволить ему уберечься от чтения в тщеславном одиночестве идеала. «Пустота», которая в про-

должение генезиса соотносится с разрывами в глубинах произведения, в конце концов, как бы выпадает за его пределы и, открывая его целиком самому себе, делая его присутствие абсолютным, тем не менее, превращает это присутствие в отдаленность, сохраняющую приближение к произведению, приближение, производящее на нас впечатление, будто картина всегда находится за картиной, и доставляющее нам ощущение того, что стихотворения, храмы и статуи ускользают от превратностей времени, неся на себе, однако, его следы.

Как если бы эта душераздирающая пустота, в продолжение генезиса произведения представляющая то в виде бездны, куда оно погружается, то в виде порыва, в коем оно проясняется, – представляющая собой то бессодержательное неистовство, где все вечно повторяется, но также и поиски, исходя из коих все начинается, – как если бы эта «внутренняя даль», как называет ее Мишо, в момент завершения целиком выходила бы наружу, изолируя произведение, образуя вокруг него сияние (halo) отсутствия, столь характерное для присутствия шедевров, подобное ореолу их славы и держащее их под защитой, прикрывая пустой славой и невыразительным безразличием. Так обездвиживаются произведения на безжизненной дистанции. Изолированные, сохранившиеся с помощью пустоты, каковая теперь уже не прочтение, а восхищенный культ, они перестают еще и быть произведениями. Произведение искусства никогда не сопрягается с покоем; оно не имеет ничего общего со спокойной непреложностью, делающей шедевры привычными; оно никогда не находит приют в музеях. В этом смысле его никогда нет, и если – ошибочно преобразуя мысль о том, что оно не сделано, – говорят, что оно никогда не перестает быть сделанным, то это, по меньшей мере, напоминает о том, что оно непрестанно сопряжено с собственными истоками, – что оно существует не иначе, как исходя из непрерывного опыта истоков; и еще это напоминает о том, что антагонистическое неистовство, благодаря коему в продолжение своего генезиса произведение было противопоставленностью собственных моментов, не является свойством этого генезиса, но соотносится с признаками борьбы, с агональным характером сущности произведения. Произведение есть *необузданная свобода*, посредством которой оно вступает в коммуникацию и посредством которой *исток*, пустая и смутная глубина истока, *вступает в коммуникацию* сквозь произведение, чтобы достичь полноты решения, твердости *начала*. Вот почему произведение все больше стремится к тому, чтобы выявить собственный опыт,



в точности не совпадающий с опытом его создания, как и с опытом его технического изготовления, но непрестанно возвращающий его из ясности начала во тьму истока и подчиняющий его яркое явление, где оно раскрывается, беспокойству замаскированности, куда оно удаляется.

Чтение, наделяющееся формой на дистанции от произведения, служащее формой этой пустоты и моментом, когда пустота как будто выпадает за пределы произведения, – должно, следовательно, быть еще и глубоким возвращением к его сокровенности, к тому, что похоже на его вечное рождение. Чтение – не ангел, облетающий земной шар произведения, вращая его окрыленными ногами. Оно не взгляд, который, располагаясь за стеклом, улавливает то, что происходит внутри некоего странного мира. Оно сопряжено с жизнью произведения, оно присутствует во всех его моментах, оно – один из них, и оно – их очередность, и в то же время – каждый из них; оно не только их возвращение, их окончательное преобразование, оно хранит в себе все, что действует в произведении, и поэтому, в конце концов, оно принимает на себя весь вес произведения.

### *Произведение и история*

Тому, что впоследствии, сильное такой глубиной, чтение воплощается в читателе и естественным образом овладевает произведением, – тому, что оно хочет «схватить» произведение, сокращая и упраздняя всякую дистанцированность от него, – вдобавок тому, что оно превращает эту дистанцированность в знак завершенности произведения, в принцип нового генезиса, генезиса его исторического осуществления, когда в мире культуры произведение преобразуется, становясь гарантом истин и хранилищем смыслов, – удивляться нельзя: это движение неизбежно. Но оно означает не только то, что жизнь художественного произведения подобна жизни остальных произведений, что произведение подчиняется закону, который продвигает их сквозь череду преобразований. Ибо это движение к тому же поддерживается собственной природой произведения искусства, оно исходит из той глубинной дистанцированности произведения по отношению к самому себе, посредством коей произведение всегда ускользает от того, что оно есть, – кажется окончательно сделанным и, однако, незавершенным, как будто в беспокойстве, отдаляющем его от всякого схватывания, оно становится соучастником бесконечных вариаций становления. Дистанция, располагающая произведение за пределами нашей досягаемости и

посягательств времени – там, где оно чахнет в недвижности славы, – подвергает его также всевозможным авантюрам времени, беспрестанно демонстрируя его в поисках новой формы, новой завершенности, потворствующим всяческим метаморфозам, какковые, подчиняя его истории, как будто превращают его собственную отдаленность в обетование безграничного будущего.

Итак, проецировавшееся в сокровенные глубины произведения и выпадавшее за его пределы, чтобы сохранить и зафиксировать произведение в его монументальной неподвижности, в конце концов, проецируется вовне и превращает сокровенную жизнь произведения в то, что теперь может свершиться, лишь распростершись в мире и наполняясь жизнью мира и истории.

Это преобразование происходит по мере того, как холостой ход заряжается содержанием, тогда как произведение, утрачивая на мгновение или окончательно силу и глубину своего непрерывного генезиса, разворачивается, порождая мир, где действуют ценности, требующие «третьего суда» об истине и важные для ее прихода.

Итак, то, что в произведении было коммуникацией произведения с самим собой, *превращением истока в начало*, становится коммуникацией с кем-то вовне. То, что открывая произведение, превращало его в пришествие и блеск открывавшегося, становится открытым местом, по образу этого мира устойчивых вещей и по подобию этой существующей реальности, где мы находимся из потребности длиться. А то, в чем не было ни смысла, ни истины, ни ценности, но в чем, как казалось, все наделялось смыслом, становится языком, говорящим истинные и ложные вещи, на котором мы читаем ради самообучения, чтобы лучше познать себя или просветиться.

Стало быть, в этой реализации произведение осуществляется за пределами себя, а также по образцу внешних ему вещей, по их завуалированному приглашению. Под действием силы тяжести этого движения произведение перестает быть силой, способствующей началу, и становится зачинающей вещью. Вместо того, чтобы обладать всей реальностью чистого бессодержательного утверждения, каким является произведение, оно становится существующей реальностью и содержит в себе многое из смысла, получаемого им благодаря движению времени или различному самоосвещению времени сообразно формам культуры и потребностям истории. И посредством всего, что способствует улавливанию уже не бытия произведения, а произведения, подвергающего творение мира роскошной обработке, оно начинает слу-

жить читателю, оно принимает участие в общедоступном диалоге, оно выражает нечто, оно опровергает то, что обычно говорят, оно утешает, оно развлекает всех, оно докучает каждому, однако не само по себе и не соотносясь с пустотой и остротой своей сути, но благодаря изгибам своего содержания, а впоследствии, в конечном счете, из-за тех общепринятых речей и расхожих истин, каковые оно отражает. И, разумеется, тогда уже не произведение читается, а вновь продумываются дошедшие до всех мысли, общие привычки становятся более привычными, повседневное топтание на месте продолжает ткать нить дней: движение само по себе очень важное, и его не подобает дискредитировать, но в нем нет ни произведения искусства, ни чтения.

Это преобразование не окончательно и даже не является ни злом, ни благом для произведения. Даже если исчезновение переряжается в полезное присутствие, оно принадлежит сущности произведения, и надо думать, что оно связано еще и с диалектикой искусства, с той, что от гимна – где отсутствуют произведение, искусство и мир – приводит к произведению, где человек и мир стремятся обнаружить свое присутствие, а затем – к произведению, где сам опыт произведения, искусство, коммуникация между истоком и зачином, утверждаются в присутствии, представляющем собой еще и исчезновение.

Порою с сожалением замечают, что произведение искусства уже никогда не заговорит на языке, коим оно пользовалось после рождения, на языке своего детства, который слышали и воспринимали лишь принадлежавшие к тому миру. Никогда больше Эвмениды не заговорят с греками, и мы никогда не узнаем, что говорилось на том языке. Это правда. Но верно также и то, что Эвмениды до сих пор еще не говорили, и что всякий раз, когда они говорят, они возвещают единственное в своем роде рождение своего языка; в давние времена они говорили как божества, гневные и утихомирившиеся перед тем, как удалиться в храм ночи – и это нам неведомо и останется чуждым; впоследствии они говорили как символы темных сил, с которыми необходимо сражаться ради пришествия справедливости и культуры – и это нам даже слишком известно, и, наконец, в один прекрасный день они, может быть, заговорят как произведение, где слово всегда изначально, слово истока – и это нам неведомо, но не чуждо. И за всем этим чтение и видение каждый раз собирают – сквозь весомость содержания и различными путями развертываемого мира – единственную в своем роде сокровенность произведения, неожиданность его непрерывного генезиса и порыв его развертывания.

## Глава 6

### *Литература и опыт начала*



## I Вопрос искусства и его грядущего

Правильный ответ коренится в самом вопросе, существует за счет вопроса. Принято думать, что он отменяет вопрос. Действительно, в так называемые счастливые времена кажется, что живы только ответы. Но это благо сплошного утверждения быстро сходит на нет. В настоящем ответе всегда живет вопрос. Ответ может скрывать этот вопрос, но с целью сохранить его и оставить открытым.

«Что есть искусство, что есть литература?» Этот вопрос, несомненно, исходит из нас самих, из недр нашей эпохи. Однако всякий раз, когда на него отвечают, он, независимо от ответов, возникает заново, и в этом «заново» нельзя не усмотреть некую потребность, которая поначалу удивляет. Возможно, вопрос просто-напросто стремится затеряться в собственном повторе, за счет которого все сказанное теряет вескость. Но может быть, назойливость вопроса – это способ остаться открытым. А значит, неразрешенным? Нет. Если сохранять противоположности, заставлять их сталкиваться в стерильном пространстве, где не найти того, что же противопоставляется друг другу, до сути вопроса не добраться никогда. Надо, стало быть, отбросить противоречия, оставляющие проблему неразрешенной, и наоборот, как можно усерднее удерживать литературу в стороне от разногласий, в которых она дробится, навсегда теряя возможность вернуться к своей изначальной целостности:

Если всю серьезность искусства сосредоточить в понятии творения, похоже, удалось бы примирить и тех, кто восхваляет искусство со всей наивностью, и тех, кто склонен приравнивать творчество к своего рода действию и видеть в нем вклад в общие достижения человека, а не просто бесполезную страсть. И те, и другие готовы признать в человеке некоторую особую способность, а в художнике – проявление одной из форм этой способ-

ности, требующую труда, усердия, навыков. И те, и другие согласны, что эта способность ценна тем, что она созидает, причем не где-то вне времени и вне мира, но здесь и сейчас, в пределах наших ограниченных возможностей, согласно законам любого другого действия, которым эта способность подчиняется, подобно тому, как она подчиняется своей конечной цели: созданию произведения, строительству мира, и, может, даже того, истинного мира, где только и пребывает свобода.

Несомненно, согласие здесь таит немало разногласий. Искусство действительно стремится созидать, но по-своему, ухватывая из сегодняшнего лишь то, что отвечает его задаче. Его цель, конечно, вполне реальна, это – предмет, но предмет красивый: последнее означает, что он предназначен для созерцания, а не для использования, и кроме того, что он самодостаточен, покоится в самом себе, отсылает лишь к самому себе и является собственной целью (не только в смысле результата, но и в смысле собственной конечности). Да, это так. Но все же это – предмет, отмечает другая сторона мысли. Реальный, то есть действенный. Не миг мечты, не улыбка про себя, а свершившееся действие, которое само по себе действенно именно оттого, что влияет на других, осведомляя или искажая, взывает к ним, волнует и побуждает к другим действиям, которые чаще всего уже не имеют отношения к искусству, а присовокупляются к мировому процессу, способствуют ходу истории и, возможно, теряются в ней, но вновь обнаруживаются в конце концов, когда свобода обретает оформленность творения: становится миром как мировая в своей исполненности.

Этот ответ важен и значителен. Искусство, каким оно предстает у Малларме, а затем, в несколько ином свете, у Валери, похоже, берет в качестве речательства слова Гегеля: человек есть то, что он делает. Если и имеет смысл судить кого-то по его делам, так это художника. Это он называется творцом. Творцом новой реальности, открывающейся в мир более широкими горизонтами и вовсе не ограниченными возможностями человека, а такими, что расширяют реальность во всех ее проявлениях. А так же творцом самого себя, через то, что он создал. Художник одновременно обогащается за счет испытания творчеством и изменяется в своих произведениях, иногда он даже умирает в этих произведениях, которые становятся от этого еще живей.

Реальность искусства – в произведении. А реальность произведения – в мире, так как в нем оно осуществляется (соответствуя

ему даже в потрясениях и разрывах), а также участвует в становлении мира, ибо не сможет обрести смысл и покой, пока мир не станет местом истинного пребывания человека. Ну и что из этого следует? В гуще занятий человека, чьи задачи, соответствуя всеобщей воле к производству и эмансипации, постоянно требуют немедленного разрешения, искусство тоже вынуждено подчиняться общей участи и разве что делать вид, будто не принимает ее в расчет и будто в этом громадном круговороте, который увлекает его, оно следует своим собственным маленьким законам, – в конечном счете, даже следуя своим маленьким законам, утверждающим *произведение* в качестве его единственной меры, оно будет все равно совершенно сознательно и самоотверженно работать над разрешением общечеловеческих задач и над утверждением вселенского дня.

### *Искусство – достояние прошлого?*

Но что же опять-таки из этого следует? Человек, считающий главной задачей активное участие в истории, не станет заниматься искусством. Искусство действует мало и кое-как. Совершенно ясно, что если бы Маркс остался верен своим юношеским мечтам и написал лучшие в мире романы, он бы порадовал мир, но не потряс его. Для этого надо писать «Капитал», а не «Войну и мир». Ни к чему изображать на полотне смерть Цезаря, надо быть Брутом. Эти сравнения могут показаться абсурдными для людей созерцательных. Но стоит только сопоставить искусство с действием, как действие, непосредственное и настойчивое, тотчас найдет, в чем обвинить искусство, да оно и само начнет себя винить. Вспомним Гёльдерлина, о котором без преувеличения можно сказать, что его жизнь неотделима от его поэтической судьбы, ибо для него не было иного существования, кроме как в поэзии и ради нее. И однако в 1799 году он пишет брату по поводу Революции, которой, ему казалось, грозит опасность: «Но если царство теней все-таки вторгнется со своей *живой силой*, тогда бросим перья под стол и явимся на призыв Божий, туда, где угроза будет наиболее велика, а наше присутствие наиболее необходимо».

Искусство как *деятельность*, даже для того, кто предпочел его всему остальному, оказывается недостаточным в решающие моменты, когда каждый час бьет набатом, и «поэт должен довершить свою весть отказом от себя». В давние времена искусство



находило примирение с другими верховными силами, живопись служила богам, а через поэзию они могли говорить, потому что эти высшие силы не принадлежали миру и царствуя вне времени, не измеряли ценность воздаваемого им служения в параметрах временной необходимости. Искусству приходилось служить и политике, но политика тогда еще не полностью подчиняла себя действию, а действие еще не было осознано как всеобщая потребность. Пока мир еще не стал собою вполне, искусство может, несомненно, иметь в нем свою нишу. Но художник сам лишает себя этой ниши, если, признав сущность искусства в *произведении*, он тем самым признает и главенство *творений человека* в широком смысле. Обособленность дает художнику возможность действовать через свое произведение. Но произведение в таком случае не выходит за пределы этой обособленности, его действие остается сторонним, бездейственным, чистой отстраненностью в отношении исторической задачи, для которой необходима вовсе не отстраненность, а немедленное, активное и постоянное участие во всеобщем деле. И оставаясь верным закону дня, художник вынужден не просто подчинить ему художественное творение, но вообще отречься от него, а значит, из верности, отречься и от самого себя. На слова Гёльдерлина через сто сорок лет отзываются слова другого поэта, наиболее достойного для своего времени, чтобы ответить ему: «В некоторые эпохи человеческое существование подвергается леденящим нападкам зла, которое опирается на самые низкие стороны человеческой природы. Посреди этого урагана, поэт довершит смысл своей вести отказом от себя, а затем примкнет к тем, кто, срывая со страдания его маску оправданности, обеспечивает вечное возвращение неутомимого посланника, носителя справедливости» (Рене Шар).

Никто не может просто так избежать этого «отказа от себя», отказа в пользу освободительного действия, которому «я», «самость» художника, мешает или содействует недостаточно. В 1934 году Андре Жид писал: «Еще очень долгое время о произведениях искусства не может быть и речи».<sup>61</sup> А за сто лет до этого Гегель,

---

<sup>61</sup> «Еще долгое время о произведениях искусства не может быть и речи. И чтобы настроить слух на новые еле различимые аккорды, надо постараться не оглохнуть от стонов. Во мне почти все превратилось в сострадание. Куда бы ни был устремлен мой взгляд, я вижу вокруг меня одни бедствия. Тот, кто сегодня остается созерцательным, является воплощением бесчеловечной философии, или чудовищной слепоты». (Дневник, 25 июля 1934).

начиная основополагающий курс по эстетике, произнес: «Искусство для нас – дело прошлого», и над этим суждением искусство должно поразмыслить, не считая его опровергнутым лишь в силу того, что с тех пор литература, изящные искусства и музыка создали значительные произведения, ведь в тот момент, когда Гегель говорил эти слова, ему было известно, что Гёте еще жив и что под лозунгом романтизма во всем западном искусстве начался новый подъем. Что же Гегель, никогда не говоривший «понапрасну», мог иметь в виду? А то именно, что с момента, когда абсолют становится сознательным делом истории, искусство уже не способно удовлетворить потребность в абсолютном: перенесенное в нас, оно утрачивает насущность и действенность: все, что в нем было подлинного и живого, теперь принадлежит миру и реальному труду в мире.

### *Гений романтизма*

«Перенесенное в нас» – Гегель имеет в виду: перенесенное в наше представление, чтобы стать эстетическим наслаждением, удовольствием и развлечением для единичной души, замкнутой на себе. Но искусство пыталось отвоевать свой суверенитет, ту «ценность, которая неоченима» (Рене Шар). Вся современная эпоха отмечена этой двоякой направленностью, которая проступает уже у Декарта; непрекращающейся игрой обменов между единичным существованием, становящимся чистой субъективностью, и освоением мира, все более действенным и объективным, согласно потребности осуществляющего духа, и производящей воли, – игрой, которую в полной мере первым осознал Гегель и тем самым, вместе с Марксом, заложил для нее реальную возможность.

Искусство тоже следует этой участи, то превращаясь в художественную *деятельность*, которая, впрочем, остается отстраненной и поэтому вынужденной полностью затушеваться перед реальностью непосредственного действия, замыкаясь в утверждении некоего внутреннего господства, которое не подчиняется никакому закону и отвергает всякую власть. Всем известно, в какой последовательности выстраиваются эти надменные притязания. Художественное «Я» утверждает, что для него главная мера, единственное оправдание его действий и поисков заключены в нем самом. Романтический гений способствует подъему этого царственного субъекта, не только пребывающего вне общих

правил, но и чуждого любым законам успеха и достижения, даже на уровне самого себя. Искусство, не нужное миру, наделяющему значением только то, что действует, оказывается ненужным и для себя самого. Если оно и осуществляется, то только за пределами ограниченных творений и задач – в безмерном потоке жизни; либо оно удаляется в гущу невидимого и сокровенного, в некую точку, лишённую существования, пряча свою суверенность в переизбытке самоотречения.

Такая направленность искусства – вовсе не пустое бегство, которое не следует принимать всерьёз. Нет ничего серьёзнее его суверенности, равной отречению, и его самоотречения, которое, меняя знак, оказывается наиболее расточительным утверждением, даром творчества, растрачивающим себя безудержно и неоправданно, и наконец, самой неоправданностью, дающей начало любому оправданию. Этой склонности искусство и обязано тем, что, перенесённое в нас, оно не находит покоя в мелких радостях эстетического удовольствия. Почему вместо того, чтобы раствориться в сладостном довольстве или в легкомысленной суетности некоего «Я», бегущего от всего, страсть творчества, будь то у Ван Гога или у Кафки, стала серьёзной в абсолютном смысле, стала страстью к абсолюту? Почему Гёльдерлин, Малларме, Рильке, Бретон, Рене Шар – это имена, свидетельствующие о том, что в стихотворении пребывает и длится, как знак в человеке его собственного восхождения, некая возможность, которая ничего не может и которую ни культура, ни полезность для истории, ни наслаждение красотами языка не принимают во внимание? На этот вопрос непросто ответить, и, пожалуй, на сегодня, прояснить его в истинном свете не представляется возможным.

Нужно, по крайней мере, показать, с какими трудностями сопряжена для искусства эта склонность – или страсть: самая важная из них заключена не в угрозе, которую она представляет для будущего художественных произведений. Искусство, и правда, при таком стечении обстоятельств уже не стремится целиком перейти в произведение, в то, что оно творит. Оно уже не на стороне реального, оно не ищет себе подтверждения в сущности сделанной вещи, но утверждается без подтверждений, в гуще своего возвышенного бытия, больше гордясь неразборчивым наброском Гойи, нежели пафосом всей живописи вместе взятой. Когда Прометей Гёте, то есть Гёте, как воплощение титанического утверждения, восклицает: «Не ты ли все содеяла, о сердца горящего

святая рана?» – это «все содеяла» являет собой страстное свидетельство, которое отстраненность противопоставляет упрекам, исходящим от потребности действовать. Верховная власть здесь лишена царства. Она сгорает в священном одиночестве. Страсть души прodelывает всю работу, преданная огню – сути и двигателю Всего.

Это всемогущество, чей символ – Титаны, изгнанные в глубины Тартара, потому что их неутолимое стремление – не действительное отрицание времени и труда, но мученье и горящее колесо повтора – это всемогущество и осеняет в настоящий момент искусство. А само оно остается субъективной страстью, уже не причастной миру. В мире всем управляют цели, мера, серьезность, порядок; в мире царят наука, техника, Государство; в мире – значимость, непреложность ценностей, Идеалы Добра и Истины. Искусство же – это «мир наоборот»: неподчинение, чрезмерность, легкомыслие, невежество, зло, бессмыслица, все это – его владения, его обширная область. Область, которую оно присваивает себе: но на каких основаниях? У искусства нет оснований, оно не может их иметь, и ему не на что ссылаться. Оно говорит о душе, о неустранимом присутствии, оно называет суверенным «субъекта». Поразительный факт: стоило Декарту открыть миру расцвет *cogito*, как Паскаль замкнул *cogito* в какой-то частной сокровенности души, выдающей его «ненужность, неясность, утомительность». Но не менее поразительно то, что душа эта тоже наделена логикой, и ее логике разум вовсе не чужд, так как она стремится быть для него законом и объявляет себя более надежной, более устойчивой, более спорой. «И на эти знания души и инстинкта должен опираться разум, и основывать на них свои высказывания». И вот одним махом прочно утверждает себя верховная сила, которая прекрасно парирует науке, меняет местами полезное и бесполезное и не может «простить Декарту». Но в то же мгновение эта сила попадает в услужение к тому, над чем она господствует, становится вспомогательным инструментом, полезным миру и даже его цифрам, и даже порой математике<sup>62</sup>, на основании которой действие и научное исследование учредят впоследствии господство над вселенной. Незабываемые перетасовки. И все же Паскаль неразрывно связан с Декартом. И если он

<sup>62</sup> «Душа чувствует, что у пространства три измерения, и что числа бесконечны...»

занимается усложнением чисто внутреннего мира, возвращая ему богатство, свободу движения, то именно Декарта он усложняет и подтверждает, ибо Декарт провозглашает объективность, отталкиваясь от «Я», и чем больше усложняется это «Я», тем ненасытнее, опустошеннее, сильнее становится порыв человеческой воли, который, исходя из душевной глубины, полагает, посредством незаметного на тот момент замысла, мир – как круг предметов, способных быть произведенными и предназначенными для использования.

Художник, считающий, что он державно противостоит ценностям и своим искусством поддерживает в себе очаг всецельного отрицания, подвластен общей судьбе не в меньшей, а может, даже и в большей степени, нежели художник, занимающийся «полезным трудом». Поразительно, что он может дать определение искусства, исходя лишь из того, что есть мир. Искусство – перевернутый мир. Но это переворачивание есть не что иное, как «уловка», применяемая миром, с тем, чтобы сделаться более устойчивым и реальным. Довольно ограниченный, впрочем, прием, пригодный только в определенные моменты, а впоследствии история сама его отвергает – когда сама она, становясь со всей очевидностью отрицанием труда, находит для себя, в разработке технических форм мироосвоения, диалектическую жизненность, убеждающую ее в собственной целесообразности.

### *Проблема искусства*

Итак, что есть искусство, что есть литература? Действительно ли искусство для нас – достояние прошлого? Но к чему этот вопрос? Похоже, в давние времена оно было языком богов, а когда боги удалились, стало языком, через который говорит отсутствие богов, их нехватка, нерешенность, из-за которой их участь никак не может определиться. Похоже, по мере того, как отсутствие богов становится все более необратимым, превращаясь в отсутствие и забвение отсутствия, искусство стремится стать присутствием, но прежде всего дать человеку возможность узнать самого себя и себе понравиться. Это ступень так называемого гуманистического искусства. Оно колеблется между скромной полезностью своих произведений (литература все больше превращается в действенную и интересную прозу) и бесполезной гордостью тем, что оно – чистая сущность, и все это проявляется чаще всего в торжестве субъективных состояний: искусство отожде-

ствляется с состоянием души, с «критикой жизни», с ненужной страстью. «Поэтический» означает субъективный. Искусство принимает образ художника, а художник - образ человека, в самом широком смысле этого слова. Искусство выражает что-либо лишь в той мере, в которой художник *изображает* себя как человека, а не художника.

Сначала может показаться, что основная черта «гуманистического» искусства состоит в подражании человеку или интересам человека, и чтобы вновь обрести свой верховный статус или существенность, ему, похоже, достаточно просто отказаться от этой второстепенной задачи. Но реалистическое подражание это его внешняя сторона. Подобно картезианскому образу, несущему в себе возможность науки (возможность осваивать, покорять реальность, отрицая и переделывая ее), художник становится тем, кто, изображая, преобразует, тем, кто творит, - творцом, но в то же время творящим человеком, то есть творцом на уровне человека, и понимается как побуждаемая волей к власти способность действовать и творить, чья подлинная природа - творческое стремление и дух, нуждающийся в предмете для собственного опознания. То, что искусство прославляет себя через художника-творца, означает глубинное изменение в искусстве. Искусство соглашается подчинить себя тому, кто им занимается, и в нем исчерпать себя.

Очевидно, что глубокая растерянность искусства, наиболее заметная в литературе, открывающейся на ход исторических событий непосредственно через культуру и формы языка, - что отстраненность, обрекающая искусство искать себя в превозношении ценностей, способных лишь подчинить его, проливает свет на трудности художника в его отношении с миром, где он ощущает себя неоправданным. Значимость, придаваемая понятию творца, здесь многое объясняет. Двойственность этого понятия оказывается удобной, так как она либо позволяет искусству искать пристанища в бездейственной глубине «Я», в средоточии гения, подобному душе Паскаля, позволившей ему сказать в ответ Декарту и его методологическим трудам: «Это просто смешно и не стоит и часа усилий». Либо она позволяет художнику соперничать в силе и власти с миром, делая его творцом, прекрасным создателем, якобы защищенным своим статусом от анонимности коллективного труда, позволяя ему оставаться индивидом или человеком высокого полета: ведь творец всегда уникален, он хо-

чет сохранять неотменимость того, что в нем есть, богатство, не соразмерное никакому, даже самому грандиозному действию.

Скажем больше, различные мнения, будь то самые наивные или самые утонченные, беспрестанно напоминают нам, что творец – это звание, которое отстаивает художник, потому, что тем самым думает занять место, пустующее из-за отсутствия богов. Притязание необычайно обманчивое. Иллюзия, заставляющая его верить, что он станет божеством, если займется наименее божественным делом Бога, вовсе не священным, заставляющим его шесть дней трудиться, быть демиургом, «пригодным на все». Эта иллюзия, к тому же скрывает пустоту, над которой искусство должно сомкнуться, чтобы оберегать ее в некотором смысле, как если бы эта пустота была его собственной сокровенной истиной, той ипостасью, в которой ему надлежит представлять перед самим собой, перед собственной сущностью.

Творец оказывается истинно божественным атрибутом лишь на заре ускоренного периода развития истории, когда человек утверждается как чистое «Я», но также как труд, осуществление и необходимость объективного результата. Художник, называющий себя творцом, не получает сакральное в наследство, он наследует лишь высочайший принцип собственной подчиненности.

### *Новый поиск искусства*

Однако, поддаваясь другому, не менее значительному порыву, искусство – явленность человека самому себе – не может удовлетвориться тем гуманистическим изменением, на которое его подвигает история. Ему необходимо стать своей собственной явленностью. Его стремление – утвердить себя как таковое. Оно ищет и пытается воплотить не что иное, как сущность искусства. Это поразительным образом происходит в живописи, когда она берется вся в целом, как показал Мальро, но также, когда она проступает в своей сущности, предназначенная самой себе, уже независимая от ценностей, которые должна была прославлять или выражать, а служа лишь своим интересам, оставаясь преданной такому абсолюту, название которому нельзя найти ни среди жизненных форм, ни среди интересов человека, ни тем более в чисто формальной области эстетических задач, так что не остается возможности называть его иначе, нежели живописью. Это стремление можно рассматривать по-разному, но оно со всей ясностью обнаруживает особую склонность, которая с разной си -

лой и всякий раз на свой лад влечет каждое искусство к самому себе и сосредоточивает на поиске собственной сущности, делая каждое наличным и существенным: это справедливо для поэзии (для литературы «в целом»<sup>63</sup>), для пластических искусств, возможно, справедливо и для Шенберга.

Откуда такое стремление? Почему именно тогда, когда история подчиняет искусство, оспаривает на него права, оно становится сущностно явленным? Почему Малларме и почему Сезанн? Отчего в тот самый момент, когда абсолют кажется готовым отождествиться с историей, когда интересы и заботы времени совершенно не совпадают с суверенностью искусства, когда поэт уступает место писателю, а писатель – человеку, отдающему свой голос в пользу повседневности, в тот самый момент, когда, в силу обстоятельств, искусство исчезает, почему именно тогда искусство вдруг начинает возникать как некий поиск, в котором затрагивается существенное, когда в счет идет уже не художник, не его душевные переживания, не человек, увиденный с близкого расстояния, не труд, не всевозможные ценности, на которых воздвигается мир, – и в еще меньшей степени те, другие ценности, через которые издавна открывалось потустороннее, – а сам поиск, строгий, целенаправленный, стремящийся воплотиться в творении, в любом творении, каким бы оно ни было?

Это примечательное явление, которое очень трудно ухватить, а еще труднее прояснить. Но, возможно, нам стоит вернуться к неоконченным размышлениям, с которых началось наше рассмотрение понятия произведения.

---

<sup>63</sup> То, что понятия формы и жанра потеряли свою подлинную значимость, что абсурдным было бы, например, задаваться вопросом, относится ли «Finnegan's Wake» к прозе вообще или к искусству романа в частности, указывает на глубинную работу литературы, которая пытается утвердиться, отменяя различия и разрушая пределы.



## II Черты произведения искусства

Со всей очевидностью у произведения искусства есть свои отличительные черты. Оно стремится отличаться от прочих творений человека и от его деятельности вообще. Возможно, это его стремление не более чем претензия. Или может быть, то, чем оно хочет быть, выражает истину того, что оно есть? Во всяком случае, нужно попытаться описать его со всеми его притязаниями, которые могут пролить для нас свет если не на само творение, то во всяком случае на порождаемые им вопросы.

### *«Безличное, объем»*

Произведение искусства не отсылает непосредственно к тому, кто его создал. Когда нам совершенно неизвестны обстоятельства, в которых оно появилось на свет, от истории его создания вплоть до имени того, кто дал ему возможность быть именно тогда оно оказывается ближе всего к самому себе. И таково его подлинное упование. Эта потребность собственно и выражена в слове «шедевр», указывающем на превосходную степень качества. Суть шедевра вовсе не в совершенстве, каковое слышится в этом слове, присвоенном эстетикой, ни в мастерстве, исходящем от художника, ни в самом произведении. Валери совершенно справедливо сказал, что мастерство это то, что позволяет нам никогда не завершать своих творений. Только мастерство ремесленника до конца воплощается в предмете, который он делает. Для художника произведение всегда незавершено, и тем самым факт того, что оно есть, – в абсолютном смысле, как уникальное событие, – обнаруживает себя как нечто не имеющее отношения к мастерству, вложенному в создание. Как явление иного порядка.

В еще меньшей степени понятие «шедевр» определяется уготованной ему длительностью, которая кажется наиболее желанной привилегией художественного труда – по крайней мере для

нашего позднего Запада. Читая «Песни Мальдорора», мы вовсе не думаем о том, что они бессмертны. То, за счет чего они абсолют - но присутствуют, не помешает им столь же абсолютно исчезнуть. То, что выдвинуло их перед нами, их несомненная данность, не измеряется исторической длительностью, не претендует ни на выживание в мире, ни на выдвижение в рай культуры.

Наиболее уверенное знание о такой особенности произведе - ния искусства было у Малларме. «Безличное, объем, пока его создатель не отделился от него, оно и не требует чтеца. Знай – среди вещей человека оно одно существует само по себе: нали - чье, бытие». И его вызов случайности – в преобразении этого «существует само по себе», в символическом поиске с целью сде - лать очевидным «красноречивое исчезновение поэта», наконец, в опыте, стремящемся ухватить за самое основание не то, что де - лает произведение искусства реальным, а его безличную «реаль - ность», то, что заставляет его быть помимо или превыше всякой реальности.

Но предмет, изготовленный ремесленником или машиной, – разве он отсылает к своему создателю? Нет, он тоже безличный, анонимный. Он не помечен именем автора.

Это верно, такой предмет не отсылает к тому, кто мог его сде - лать, но он не отсылает и к самому себе. Как нередко отмечалось, он полностью исчезает в ходе своего применения и отсылает лишь к тому, что производит, к своей потребительной ценности. Этот предмет никогда не открывает сам себя, но лишь то, для че - го он служит. Он не возникает. Чтобы он возник, на это указыва - лось не менее часто, нужно, чтобы случайный разрыв в цепи ис - пользования, случайный пробел, аномалия заставили его выйти из мира, сбиться с проторенной колеи, и лишь тогда, похоже, он перестает быть самим собой и становится образом себя, тем, чем он был до того, как превратился в утилитарную вещь или стал ценностно значимым. Таково происхождение подлинного про - изведения искусства для Жан-Поля Рихтера и для Андре Бретона.

Произведение должно *быть*, отмечать собой вспышку, сия - ние единичного события, которым может затем овладеть пони - мание, считающее себя обязанным этому событию как собствен - ному началу, но осознающее его вначале как нечто неподвласт - ное себе: как непонятное, поскольку оно возникает в той предле - жащей области, на которую можно указать лишь под покровом «нет», – в области, поиск которой остается нашей задачей.

Пока же признаем, что эта вспышка, эта молниеподобная ясность, присутствие, «момент озарения», по выражению, которое Малларме и все ему подобные, начиная с Гераклита, всегда заново вводили в обиход, чтобы обозначить событие творения, – признаем, что такое молниеносное утверждение не содержит ни гарантии устойчивых истин, ни ясности отвоеванного нами дня, когда «жить» и «быть» осуществляются в знакомых пределах ограниченных действий. Произведение не несет уверенности и ясности. Ни уверенности для нас, ни ясности в отношении его самого. Оно неустойчиво и не позволяет опереться на нерушимое и несомненное, то есть на ценности, которые принадлежат Декарту и миру, где мы живем. Любое великое произведение, с одной стороны, отнимает нас у самих себя, лишает привычных сил, делая слабыми и как бы уничтоженными, но с другой стороны, оно и само бессильно с точки зрения того, что оно есть, безвластно и немощно, и не как обратная сторона различных форм возможности, но как то, что указывает на некую область, в которой невозможность сопряжена уже не с лишением, а с утверждением.

*Статуя прославляет мрамор*

Затаенность этого присутствия, ускользающего от понимания, оставаясь чем-то неуловимым, но ослепительным, представляя, с одной стороны, событием, а с другой – молчаливой неподвижностью чего-то затворенного в себе, – эту затаенность мы пытаемся уловить и удержать покрепче, говоря: произведение *есть* в полном смысле *то, из чего оно сделано*, то, за счет чего его собственная природа и вещество проступают как видимое или наличное, славя его реальность: словесный ритм в стихотворении, звук в музыке, свет, ставший цветом в живописи, пространство, ставшее камнем в здании.

Проговаривая это, мы опять же пытаемся подчеркнуть его отличия от предмета вообще или творения в более общем смысле. Ибо, как известно, в утилитарном предмете материал, сам по себе, интереса не представляет, и чем лучше этот материал подходит для предмета с точки зрения применения, чем он совершеннее, тем ближе к ничто – вплоть до того, что сам предмет становится нематериальным, летучей субстанцией в цепи стремительных обменов, неуловимой опорой действия как становления в чистом виде. Это наилучшим образом показывает превращение денег, начиная от веского металла и вплоть до метаморфозы,

воплотившей их как нескончаемую вибрацию, через которую все реалии мира опредмечиваются, а затем, захваченные движением рынка, сами претерпевают изменения и расплываются в не-реальные и неустойчивые образования.

Произведение искусства заставляет проявиться в себе тому, что исчезает в предмете. Статуя прославляет мрамор, картина не просто *сделана* из полотна и других материальных составляющих – она есть эти составляющие, и без нее они остались бы от нас сокрыты. А стихотворение не сделано из идей и из слов, оно – присутствие, дающее словам возможность стать тем, что мы в них видим, и *глубиной вещества*, на которую раскрывается их внешняя видимость, при этом смыкаясь.

Из этой особенности становится ясным, что творение не может исчерпываться тем, что наделяет значимостью материал, то есть реальность вещи, которую оно, казалось, предъявляет нам. Материал пока еще лишь сравнительная истина. Впрочем, достаточно важная, ибо она показывает, что хотя скульптор и строитель дороги используют один материал, камень, все-таки первый использует его так, что камень не истощается, не поглощается, не отрицается в ходе применения, а утверждается, обнаруживается во всей своей непрозрачности, следуя пути, ведущему лишь к нему.

*«Зыбкая, ужасная, бесподобная земля»*

Таким образом, произведение указывает нам на темную глубину, которой мы дали вовсе не исчерпывающее название глубины вещества; конечно, ее не назовешь природной, ибо природа утверждает себя как нечто, уже рожденное и наделенное формой, как то, к чему взывает Рене Шар, когда обращается к «зыбкой, ужасной, бесподобной земле», как то, что Гёльдерлин называет Мать-Земля, земля, замкнутая на своем безмолвии, подземная и скрытая в собственной тьме, как то, к чему Рильке обращается так: «Твой давний умысел, Земля – невидимой не в нас ли возродится?», как то, что еще более выразительно показывает Ван Гог, когда говорит: «Я привязан к земле». Но эти мифические понятия, значимые сами по себе, остаются внешним тому, что они называют.

Однако, желая ограничиться здесь осмыслением лишь основных черт произведения, отметим только, что оно повернуто в сторону глубины вещества, той изначальной среды, что оказы-

вается как бы глубиной и тенью любого вещества, о которой мы знаем, что предметы к ней вообще не отсылают, тогда как различные искусства, под видом *бытия*, проступающего через *материал*, из которого, как мы говорим впоследствии, произведения *сделаны*, заставляют эту глубину возникать перед нами в уникальном событии произведения.

И все же мы ощущаем, насколько недостаточен этот разбор даже в качестве простого описания, ибо, конечно, когда произведение создается, озаряется все его вещество, и глубина оказывается как бы наличной, как бы привлеченной на свет, хотя остается при этом глубиной, которую произведение выталкивает во вне, чтобы на нее опереться. Но в этом сосредоточенном проступании, в наполненности «материала» самим собой, чувствуется не только материал, используемый тем или иным видом искусства: храм Эвпалиноса<sup>64</sup> отсылает не только к камню или мрамору, не только к земле, на которой он выстроен: мы оказываемся настолько потрясены, что в наших глазах день становится еще более днем, а море, над которым этот храм встает, еще более морем, а ночь – ночью. Таковы, по словам Валери, строения, которые «поют».

Когда Гёльдерлин, в своих первых беседах с Синклером о безумии, – беседах, которые можно с полной уверенностью отнести к 1804 году, – говорит о произведении искусства, что оно есть уникальный и неповторимый ритм, то именно эту область он и очерчивает, – ту, где все оказывается на поверхности, но как бы непроницаемым и закрытым: «Когда ритм становится единственным способом выражения мысли, тогда и появляется поэзия. Чтобы стать поэзией, дух должен быть наделен тайной внутреннего ритма. Только через ритм он может оживать и становиться видимым. И всякое произведение искусства есть лишь уникальный ритм. Все есть ритм. Судьба человека – один из небесных ритмов, как и любое творение с его неповторимым ритмом».

Необходимо также вспомнить слова Малларме, написанные с тем, чтобы воздать должное «древнему гению стиха»: «Так запускающий сам себя принцип, требующий «Стиха!», привлекает извне, а равно и порождает, для своего процветания (момента, когда они сияют и гаснут в недолговечном цветке на фоне прозрач-

---

<sup>64</sup> Ссылка на диалог П.Валери «Эвпалинос, или Архитектор». – *Прим. пер.*

ности, подобной эфиру) тысячи разнообразных красот, спешащих слиться с главным и упорядочиться в нем. Знак! В бездне духовной невозможности, пусть ничто – божественный числитель нашего триумфа – станет для всего некой верховной матрицей, из которой не вышел ни один из реально существующих предметов: она оживляет, помечая своей печатью разрозненные, неведомые, зыбкие залежи, черпая из них богатство, и их выковывает».

Это важный отрывок, так как в нем собраны основные притязания произведения искусства: как данности, как факта бытия, не соотношенного с исторической длительностью (об этом на верняка и говорил Рильке, противопоставляя импрессионистскую живопись Сезанну: «Они изображают: мне нравится эта вещь, вместо того чтобы изображать: вот она»). Это не духовное и не идеальное присутствие, ибо оно *привлекает* в себя тысячи элементов и несет отпечаток *всех разрозненных, неведомых, зыбких залежей* («зыбкая, ужасная, бесподобная земля», – говорит Шар). Но эти залежи, ночь ритма вещей, глубина, на которую указывают как на нечто материальное, названия составляющих ее элементов, – все это творение вбирает в себя, хоть и с тем, чтобы *проявить*, раскрывает в собственной *сущности*, которая есть тьма элементарного начала; в этой тьме, ставшей сущностно явленной, не рассеянной, а обозначившейся, видимой *на фоне прозрачности, подобной эфиру*, творение становится в свою очередь тем, что раскрывается, *оживает*, – триумфальным цветением.

*Творение, «восхитительный союз  
противоположностей»*

Здесь, как видно, уточняется другая потребность творения. Оно – не просто сущность, застывшая в покое. Оно – сокровенность и неистовство разнонаправленных движений, всегда непримиримых и нестихающих, по крайней мере, пока само произведение остается произведением. Эта сокровенность, в которой сталкиваются несводимые противоположности, однако неотменимые, обретающие полноту лишь в том, что их противопоставляет, – эта сокровенность является творением, если в ней возможно «цветение» того, что продолжает оставаться сокрытым и замкнутым: свет, озаряющий темноту, чье зарево – само порождение темноты, ставшей видимой и выносящей, увлекающей тьму в изначальную ясность ракрывания, но при этом исчезающей в непроглядной мгле; свет, чья сущность – закрываться над

всем, что стремится его обнаружить, вбирающий в себя и поглощающий. Именно к этому «вдохновляющему единству противоположностей» отсылает Рене Шар, когда говорит: «Поэт – это рождение сущего как расточения вовне и как удержания внутри». Двойственность содержания и формы, слова и мысли чаще всего порождает попытки понять, исходя из мира и его языка, что именно само произведение, в неистовстве, которое сотворило его, производит в качестве уникального события сущностного несогласия, в гуще которого можно ухватить и узнать лишь то, что пребывает в борьбе.

В 26 сонете (1-я часть) Рильке так говорит об Орфее – о потерянном и рассеянном по миру боге:

*О потерянный бог! Ты, нескончаемый след!  
 Пришлось дожидаться времен, когда вражеский дух  
 тебя уничтожил,  
 Чтобы из нас сотворить тех, кто слухом одарен,  
 и глаголящие уста природы.*

Произведение – это Орфей, но в то же время оно – враждебная сила, которая разрывает Орфея – в недрах этого разрыва зарождается и тот, кто создает произведение (творец), и тот, кто увековечивает его и хранит, вслушиваясь в его звучание (читатель): Слышать, говорить – основание для этого заложено в произведении в области разрыва – в разорванном единстве, которое только и может породить диалог. Подобно тому, как поэт говорит, лишь слушая, пребывая в месте *несхождения*, где ритм, еще лишенный слов, и голос, еще ничего не говорящий, хотя и несмолкающий, должны стать именующей силой только в том, кто его слышит – и в нем одном, – «читатель» это тот, через кого произведение говорится вновь: не пересказывается, в назойливом повторе, но удерживается в решительной, изначальной новизне слова.

Отсюда и зависимость художника от произведения. Странная особенность вдохновения связана с сущностным первенством стихотворения по отношению к поэту, с тем, что последний чувствует себя еще не ставшим и в жизни, и в труде, еще отсутствующим перед своим творением, тогда как само оно – уже чистое грядущее в своем присутствии и торжестве. Это основополагающая зависимость. Поэт существует лишь поэтически, как возможность стихотворения, и в этом смысле после него, хотя и предстоя ему. Вдохновение – вовсе не дар поэзии тому, кто уже суще-

ствуется, это существование, дарованное тому, кто еще не возник, и свершающееся как то, что стойко держится вовне (*несхождение*, упомянутое выше) лишь тогда, когда полностью отпускаешь бразды в отношении себя самого и вообще всякой субъективной непреложности и правды мира.

Сказать, что поэт существует вслед стиху, означает, что «реальность» поэта возникает из стихотворения и эта реальность принадлежит поэту лишь постольку, поскольку она делает возможным стихотворение. В этом смысле он не переживает созданное произведение. Он живет, умирая в нем. Это означает также, что по завершении стиха он становится тем, на что стих взирает с безразличием, на что он никогда не ссылается и что никогда не прославляется и не запоминается как исток стиха. Ибо творение прославляет само себя и хранит сосредоточенным в себе одно лишь искусство. А творец это тот, кому было возвращено бездействие, о ком стерта память и чье имя забыто. Это означает также что у творца нет власти над своим произведением, что он лишен на него прав, как он лишен в нем прав на себя самого, что он не хранит его смысл, его особый секрет, в его обязанности не входит необходимость его «читать», то есть проговаривать вновь, говорить каждый раз как нечто новое.

Автор и читатель в равной степени пребывают *перед* творением и *внутри* него. Оба – оставаясь единственными в своем роде: они возможны только благодаря произведению и начиная с него; при этом автор вовсе не подчинен исключительно стихосложению, а читатель не имеет достаточной склонности к поэзии, чтобы читать с пониманием великие поэтические произведения. Но все же они неповторимы в своем роде: это означает, что читатель не менее «уникален», нежели автор, ибо он каждый раз рассказывает стихотворение как новое, а не как пересказ чего-то уже звучавшего и слышанного ранее.

### *Произведение говорит : начало*

В произведении, в расколотом единстве, впервые произведшем его на свет, хоть и всегда как бы заранее охваченный непроглядной тьмой, заложен принцип, превращающий его в борющуюся обоюдность «сущего как расточения вовне и как удержания внутри», того, что слышит творение, и того, что его произносит. Это присутствие сущего – событие. Такое событие не выходит за пределы временного – ведь творение относится не только к сфе-



ре духа, – но через него во время внедряется другое время, а в мир живых существ и наличных вещей внедряется, как новое присутствие, не другой мир, а мир как совсем другое, – всегда другое по отношению к миру.

Именно на уровне этого притязания можно подойти к вопросу о произведении и его исторической длительности. Произведение есть вещь среди прочих вещей, предмет использования и интереса людей, превращаемый ими в предмет и прием познания, культуры и даже тщеславия. Поэтому у этой вещи есть своя история и свои знатоки, люди вкуса и культуры, занимающиеся ею, изучающие ее, пишущие ее историю и историю искусства, составляющей которого она является. Но на этом же основании, она есть не более чем предмет, в конечном счете обладающий ценностью лишь для потребности творить, а любые знания – лишь одна из его форм.

Как предмет изучения и интереса произведение не создается наравне с прочими вещами. В этом смысле у него нет истории. История не занимается произведением, она лишь делает его предметом занятий. И однако, оно – сама история, оно – событие истории как таковой, и это возможно потому, что его самое настойчивое притязание – наделить особым значением слово «начало». Мальро пишет: « В определенный момент произведение начинает говорить языком, которым оно впредь уже никогда не будет говорить, – языком своего рождения». Но, необходимо добавить, в момент своего рождения, своего начала, оно не сводится к тому, что говорит, но при этом всегда в том или ином свете подразумевает: начало. Именно здесь история принадлежит творению, а оно от нее ускользает. В мире, где оно появляется и где возвещает о своем рождении, в обычном времени расхожих истин, оно возникает как нечто непривычное, обособленное, не имеющее отношения ни к миру, ни к времени. Оно никогда не утверждает себя, исходя из знакомой реальности настоящего, в нем мы лишаемся всего, что нам привычно. И само оно всегда лишнее, излишек того, чего всегда не хватает, – того, что мы назвали переизбытком отказа.

Произведение говорит: начало и тем самым как бы дает истории повод действовать, возможность точки отсчета. Но само оно не начинается. Ибо оно всегда предшествует всякому началу, оно всегда уже завершено. Как только истина, которую мы, казалось, почерпнули из него, стала днем, то есть жизнью и трудом дня, произведение закрывается на самом себе, будто чуждое этой

истине и лишённое значения, ибо по отношению к уже известным и несомненным истинам оно не только кажется чуждым, но, как провокация чудовищного и неистинного, всегда отвергает истину, будь она даже его собственным порождением, опрокидывает ее и вбирает в себя, чтобы там запрятать и скрыть. И все же оно действительно говорит слово «начало» и немало значит с точки зрения дня. Оно – момент сегодняшнего, который предшествует сегодняшнему. Посвящая, оно водворяет на престол. «Тайна, водворяющая на престол», говорит Шар, но само оно так и остается тайной, неводворенной и изгнанной из света истины.

В этом смысле оно всегда оригинально и в любой момент оказывается началом, а оттого и кажется всегда новым, как мираж недоступной истины грядущего. В то же время творение – это новое «сейчас», оно само обновляет то «сейчас», которое, казалось, само же и учредило, делает его еще более актуальным; и наконец, творение очень старо, непредставимо старо, и просто теряется в ночи времен, как тот исток, что всегда предшествует нам и всегда задан до нас, как близость того, что позволяет нам отдалиться от самих себя: вещь прошлого, в ином смысле, нежели у Гегеля.

### *Диалектика творения*

Только разорванное единство, пребывающее в постоянной борьбе и никогда не успокаивающееся, является произведением искусства, а такой разорванной сокровенностью оно становится лишь превращая себя в свет через тьму, в цветение замкнутости. Создатель произведения, делая его присутствующим, и читатель, продлевая это присутствие, ради его воспроизведения, образуют один из аспектов этого основного противоречия, развивают его, делают более устойчивым, подменяя будоражащее разногласие непреложностью разрозненных влияний, всегда готовых не принимать в расчет, что их реальность зависит от восторга, единящего их, через разрыв. Неспособность произведения удерживать в себе противоречие, объединяющее через разрыв, и есть источник его собственного распада. Его разрушает то, что оно *кажется* настоящим, а из этого истинного уподобления извлекают активную истину и пассивное, ложное уподобление, которое называется «красивостью»; исходя из этой раздвоенности, оно становится и более или менее действенной реальностью, и эстетическим объектом.

Поскольку читатель не только читает, но также живет и трудится в мире, нуждаясь в истине дня, он полагает, что в самом

произведении заключен элемент истинного, тогда как оно всегда предстоит истине, которой его якобы наделяют, оставаясь поэтому неистинным, тем «не», где истинное черпает свой исток. В чудесной ясности произведения читатель видит не то, что озаряет его изнутри тьмы, которой оно окутано и хранимо, не очевидность, проливающую свет во имя ночи, но лишь то, что ясно само по себе, – значение, – которое можно понять и извлечь из произведения ради удовольствия или применения. Таким образом, отношение читателя к произведению состоит прежде всего в том, чтобы «возвышать» его до реальности, переводить на общедоступный язык, на язык действенных формул, полезных смыслов, тогда как дилетант и критик предаются «красотам» произведения, его эстетическим ценностям и, взирая на эту пустую оболочку, превращенную ими в предмет бескорыстного интереса, полагают, что все еще принадлежат сокрытости произведения.

Эти изменения происходит всегда в тот момент, когда история наиболее близка к творчеству и его заботам.

### *Произведение и священное*

И все-таки мы чувствуем, что во времена, когда человек еще не явлен самому себе, а то, что явлено и действует, сосредоточено в нечеловеческом, неприсутствующем, божественном, произведение лучше всего отвечает собственным потребностям, оставаясь, правда, сокрытым и как бы ни для кого не существующим. Когда искусство – это язык богов, когда храм – это место, где пребывает Бог, произведение остается невидимым, а искусство будто не существует. Названное в стихотворении – священно, и как раз священное, а не само стихотворение, люди и слышат. Но при этом оно называет священное как неназываемое, проговаривает его как непроизносимое, и лишь под покровом своей песни поэт может возвестить о нем соплеменникам, чтобы оно стало для них общим истоком, «огнем невиданным и неразложимым», «ростком первого солнца» (Рене Шар). Стихотворение подобно пелене, сквозь которую виден огонь именно за счет того, что она покрывает его и делает невидимым. Оно показывает, освещает, но при этом скрывая и удерживая в темноте то, что может быть освещено лишь посредством тьмы, и оставляя тьму даже в ясности, которую тьма порождает. Теряясь на фоне божественного и называя его в то же время, стихотворение – это безмолвие, дающее слово рекущему через него Богу, – но божественное, оставаясь непроизносимым, остается и бессловесным, и поэтому,

через молчание Бога, которого оно замыкает в языке, стихотворение, это и то, что говорит как стихотворение и то, что показывает себя как произведение искусства, оставаясь сокрытым.

Таким образом, произведение сокрыто в глубине божественного присутствия, но в то же время открыто и явлено через отсутствие и темень божества. Оно – и отверстая глубина собственной сущности, и то, что эта сущность произносит, называя божественное, оно – борьба подземных фурий, «обесчещенных дочерей ночи», со светоносными богами, которые от имени людей утверждаются как хранители справедливости. Эта борьба заложена в основе произведения, и если через века оно продолжает отсылать к подобным мифам, это оттого, что оно и присутствует в них изначально, под покровом божественного.

Похоже, что во времени осуществляется нечто вроде «диалектики» произведения и преобразования смысла искусства, и это движение не соответствует никаким конкретным историческим эпохам, но все же связано с различными историческими формами. Придерживаясь довольно грубой схемы, скажем, что эта диалектика ведет произведение от поставленного вертикально камня, от ритмического победного крика, через которые заявляет себя и утверждает божество, к статуе, наделяющей богов формой, а затем и к изображению человека, пока, наконец, не приблизится к изображению самого себя.

### *Поиск начала*

Итак, произведение переходит от богов к людям и способствует такому переходу, ибо каждый раз оно произносит слово «начало» настолько ново, как не могут произнести никакие миры, никакие силы, заимствующие это слово, чтобы заявлять о себе и действовать. Даже узы его с богами, к которым оно, казалось, столь близко, разрушительны для богов. Через произведение боги говорят, в храмах осуществляется их присутствие, но в то же время произведение – это молчание богов, то есть оракул, где зарождается и таинственная речь, и тайна речи, тайна немоты богов. А в храме боги пребывают, но скрыто, отсутствуя, и для их отсутствия двусмысленным утверждением является само сакральное пространство, проявляющееся через видимые и невидимые стороны устройства храма. Произведение утверждает богов в слове, но как несказанных, оно и присутствие, и отсутствие богов, и в их отсутствии стремится само себя сделать присутствующим.

щим, стать не Зевсом, а статуей, не битвой эриний и олимпийских богов, а вдохновенной трагедией, и когда боги повержены, храм не разрушается вместе с ними, а, пожалуй, лишь начинает проступать, продолжая оставаться тем же, чем он безотчетно был и раньше: *местом отсутствия богов*.

Произведение не менее опасно и для человека, который лишает его чар и сверхмерности сакрального, желая удерживать на своем уровне и через него утверждаться под видом мастерства, успеха, разумного и правильного разрешения труда. Но вскоре обнаруживается, что произведение искусства вовсе не подчиняется мастерству, являясь проявлением неудачи в той же мере, что и успеха; что оно не из тех вещей, которые можно сделать, просто трудясь; что труд в нем вовсе не вознаграждается, даже если это его потребность, но лишь глубинно искажается. Через произведение говорит человек, но оно при этом наделяет голосом в человеке молчание, неназываемое, нечеловеческое, то, в чем нет ни правды, ни закона, в чем человек себя не узнаёт и не чувствует оправданным, где он отсутствует, где он – не человек, ни для себя, ни перед богом, и не Бог перед самим собой.

Всякий раз, когда от имени богов или людей произведение заявляет о себе, – похоже, это лишь для того, чтобы возвестить о новом, еще более великом начале. И хотя, казалось, боги хранят ключ начала, являясь первопричинами всего, произведение, утверждая богов, утверждает нечто еще более начальное, заявляет о томлении по богам, в котором и заключена их Судьба, а до Судьбы заявляет о тени, укрывающей последнюю в ее бессилии и незаметности.

Что же осталось невысказанным, что ускользнуло от речи? Произведение было словом божьим, словом отсутствия богов, а также справедливым и размеренным словом человека, затем людей во всем их разнообразии, затем словом обездоленных людей, лишенных слова, затем словом бессловесного в человеке, словом тайны, отчаяния или восторга? Оно само. Когда все уже сказано, когда мир полагает себя как всеохватную реальность, когда история хочет завершиться в завершительной речи, а произведению уже нечего сказать и оно исчезает, тогда оно и становится собственным словом. Произведение стремится говорить через исчезновение, и этот опыт обращается в поиск его собственной сути, в утверждение искусства и поиск его начала.

Таким образом, мы обобщаем здесь вопрос, предъявляемый нам современным искусством, и в то же время касаемся опасно -

го и нарочитого в склонности современного искусства прямо выступать в день, возникать, становиться видимым, присутствующим не только в самом себе, но и в контексте породившего его опыта. Ибо что прояснилось по ходу нашего схематичного разбора, что открыла взору сеть наших размышлений? Лишь то, что искусство для нас всегда невидимо, что оно всегда предшествует тому, что показывает и самому себе. Нет ничего более необъяснимого, нежели движение, всегда утаивающее произведение и делающее его тем более сильным, чем оно менее очевидно: как если бы некое скрытое правило требовало, чтобы оно всегда оставалось скрытым в том, что показывает, и чтобы показывало лишь то, что должно оставаться скрытым, и, показывая, укрывало. Отчего столь тесна связь между искусством и областью священного? Оттого, что в движении, где искусство, священное, то, что скрывает себя, то, что показывает, очевидное, незримое беспрестанно сменяются, перекликаясь и подхватывая друг друга в момент, когда они, казалось, уже состоялись как сближение с неуловимым, – произведение находит для себя столь необходимый ему скрытый резерв: ту область, где его прячет и оберегает присутствие бога, показывает и предъясвляет божественная тьма, хранит и лелеет мрак и удаленность, – составляющие его собственного пространства, которые оно само как бы призывает выступить в день. Этот резерв и позволяет ему взывать к миру, оставаясь незадействованным, быть всегда непочатым началом всякой истории. Вот почему, когда боги отсутствуют, ему недостает не только смысла того, что заставляло его говорить, но чего-то более важного: глубины собственной отстраненности, которую ему не удастся сегодня найти, как удавалось до современной эпохи, – в тайне природы, в потемках мира, еще не раскрытого и не состоявшегося.

Что же станет с ним, лишенным возможности рассчитывать на богов и даже на отсутствие богов, обделенным присутствием человека, более не принадлежащего самому себе (ибо он посвятил себя решению состояться, то есть освободить себя от природы и от бытия посредством труда и действий, приносящих результаты), что же станет с произведением? И если не в божественном и не в мире, – где найдет оно то пространство, которое было бы ему опорой и приютом? Такой вопрос, который побуждает произведение к поиску собственного начала, как если бы именно в исканиях искусства, занятого разъяснением своей сущности, оно надеялось найти себе необходимые опору и приют.

### III Опыт начала

Вопрошание об искусстве как об эстетическом факте не имеет ничего общего с творческими исканиями. Эстетика говорит об искусстве, делая из него предмет размышлений и познания. Объясняя, она его ограничивает или порой восхваляет, проливая на него свет, но в любом случае, искусство для эстетики – это наличная реальность, вокруг которой она безопасно возводит свои приблизительные гипотезы.

Творение занято поиском искусства. Это означает, что искусство не дается ему просто так, что оно возникает только в ходе свершения самого творения, пребывающего в полной неуверенности по поводу того, действительно ли оно есть то, что оно есть. Если творение способно служить искусству, служа одновременно другим ценностям, эти ценности могут помочь творению овладеть искусством, не производя никаких поисков, или сделать так, что им и не надо овладевать. Творению, вдохновленному верой, вообще не надо о себе заботиться, оно просто свидетельствует за веру, и если свидетельствует плохо, если оно не удалось, вера в нем не затрагивается. В нашу эпоху для произведения искусства не существует иной веры, нежели оно само, и эта вера есть абсолютная страсть к тому, что только оно может породить, но что при этом ему самому открывается как отсутствие, что оно может являть, лишь скрывая от себя это стремление обрести искомое, ища под сенью невозможного, – и поэтому, когда оно ставит перед собой цель ухватить самую сущность этого искомого, его целью оказывается невозможное, и само творение осуществляется как нескончаемый поиск, ибо свойство начала – всегда оставаться скрытым тем, что из него начинается.

Но не присутствовало ли искусство, до произведения, в других произведениях, уже прославивших его? Не считал ли Сезанн, что уже встречал его у венецианцев из Лувра? А Рильке, воспевая

Гёльдерлина, не выражал ли тем самым уверенность, что поэзия уже существует? Сезанн, возможно, и знает, что место искусства – Венеция, но творчество Сезанна лишено такого знания, и та высшая способность *осуществлять*<sup>65</sup>, благодаря которой, как считал художник, он отображал сущность венецианского искусства, могла приниматься в расчет его творчеством лишь по ходу его осуществления.

Конечно, можно попытаться представить себе, из чего строится поиск искусства, описать его, отыскать моменты того, что мы считаем творчеством. Мальро, например, показал,<sup>66</sup> что художник осознает название произведения, живя в своего рода воплощенном сознании, каким является для искусства Музей, – то есть искусство, не застывшее в своих творениях, а схваченное в процессе метаморфозы, превращающей произведения в моменты длительности в собственном смысле, а искусство – во всегда незавершенный смысл этого движения. Это важная точка зрения, которая помогает нам понять, или представить себе, почему произведение всегда отсутствует по отношению к самому себе, если при этом искусство не существует без некоторого числа произведений, делающих его присутствующим, и если при этом искусство «подлинно» лишь в произведении, которому еще предстоит появиться.

Привычные представления, возникающие на основе некоторых субъективных художественных принципов, вынуждают нас верить, что художник или писатель пытается выразить *себя* и что с его точки зрения, Музей и литературе недостает его самого: суть его страданий, которую он хотел бы воплотить, – стремление к самовыражению с помощью художественных приемов.

Состояла ли задача Сезанна в самовыражении, то есть в том, чтобы подарить искусству еще одного художника? Неужели он клялся, что «умрет за мольбертом», лишь ради того, чтобы пережить себя? Неужели он жертвует собой, безрадостно покоряясь своей страсти, для того лишь, чтобы в его картинах воплотились неповторимые движения его души? Нет никакого сомнения в том, что он преследует цель, именуемую «живопись», но живопись может быть найдена только через произведение, над кото-

<sup>65</sup> Выражение Сезанна, которое Рильке цитирует в своих письмах о нем. – *Прим. пер.*

<sup>66</sup> В книге «Воображаемый музей». Галлимар, 1947. – *Прим. пер.*



рым он работает, требующее, чтобы и сам он существовал лишь через свое творчество, для которого, в свою очередь, картины – не более чем вехи на бесконечном пути, еще не пройденном.

Леонардо да Винчи – один из примеров этой страсти, стремящейся возвысить произведение до сущности искусства, но видящей, в конечном счете, в каждом произведении лишь ограниченный момент, направление поиска, чье отражение дошло до нас в его незавершенных и как бы открытых картинах. Мы бы недооценили судьбу Леонардо, если бы решили, что искусство не было для него превыше всего. Даже не его высказывания подтверждают нам, что он сделал из живописи абсолюта, и даже не те, когда он определяет живопись как «величайший духовный процесс», но – беспокойство, страх, который охватывает его всякий раз, когда он оказывается перед картиной. Его искания, отвечая общей направленности Ренессанса, увели его вонне живописи, оставаясь поисками искусства и только искусства, до такой степени, что страх перед необходимостью создавать невозможное, ощущение тревожности перед картиной, заставляли его забывать искомое ради достижения чистого, бесполезного знания и постоянно отдалять пугающий, даже уличающий вывод: «Не следует желать невозможного». Но почему, принимаясь за поиск собственного начала, творчество начинает желать невозможного?

### *Риск*

В одном из писем Рильке, адресованном Кларе Рильке, мы обнаруживаем такой ответ: «Произведения искусства всегда оказываются плодом пережитой опасности, некоего предельного опыта, доведенного до такой точки, когда человек уже не может продолжать». Произведение искусства сопряжено с риском, оно – утверждение предельного опыта. Но что это за риск? Какова природа его связи с произведением?

С точки зрения произведения (и его требований, которые мы описали выше), совершенно ясно, что оно заставляет художника идти на жертвы. Поэт принадлежит стихотворению и продолжает принадлежать ему только если остается верным этому добровольному подчинению. Эти отношения не ограничиваются простым формальным самопожертвованием, столь ценившимся писателями XIX века. Когда мы говорим, что писатель должен жить лишь для того, чтобы хорошо писать, что художник должен от всего отречься ради своего искусства, – мы даже не касаемся той опасной неотложности, того непомерного риска, ко-

торые таятся за этим выражением. Ученый тоже полностью предается своей научной задаче. Да и вообще мораль, обязательства, долг выносят тот же фанатичный приговор, который, в конечном счете, обрекает каждого индивида пожертвовать собой и погибнуть. Но творчество не несет в себе ценности, от которой с достаточной ясностью исходило бы требование истощить себя ради ее торжества, ради страсти к ней или из верности к цели, которую она для нас воплощает. Если художник подвергается риску, то это оттого, что произведение само есть риск, и принадлежа ему, художник принадлежит области риска.

В одном из сонетов Орфею Рильке так взывает к нам:

*Мы, бесконечно открытые риску...*

Почему бесконечно? Человек намного рискованней всех остальных существ, ибо он сам себя подвергает риску. Строить мир, преобразовывать природу возможно лишь бросая отважный вызов, который отменяет все простое. Однако этот вызов все же не несет в себе желание довольной, защищенной, обеспеченной жизни, сквозь него говорят точные задачи и справедливые обязательства. Человек рискует жизнью, но под защитой общего дня, при свете полезного, благотворного и истинного. Иногда, во время революции, войны или под давлением исторических обстоятельств он рискует своим миром, но всегда во имя более великих возможностей, ограничить далекое, защитить то, из чего оно складывается, сохранить ценности, с которыми сопряжена его власть, – одним словом, чтобы обустроить день, растянуть его и сверить с мерой возможного.

Что это за риск – неотделимый от такого творчества, которое имеет своей целью сущность искусства? Но не удивляет ли сам по себе такой вопрос? Не кажется ли художник свободным от жизненных обязательств и ответственным лишь за то, что он творит, удобно живущим в воображаемом, где, даже подвергаясь риску, он остается во власти воображения?

### *Изгнание*

Сен-Жон Перс, назвав одну из своих поэм «Изгнание», дал верное определение уделу поэта. Поэт пребывает в изгнании, он изгнан из города, изгнан из мира упорядоченных занятий и ограниченных обязательств, из мира результатов, уловимой реальности, власти. Внешняя особенность риска, на который обрекает творчество, именно в его мнимой безобидности: стихотворение безобидно, и это значит, что тот, кто зависит от него, разом ли-

шается себя, как власти, и соглашается быть выброшенным вовне всего, что находится в его распоряжении, и вовне всех форм возможности.

Сихотворение – это изгнание, и поэт, всецело принадлежащий ему, принадлежит и неудовлетворенности изгнания, оставаясь всегда внешним самому себе, своей родине, оставаясь на стороне чего-то чуждого, то есть внешности, лишенной глубины и пределов, – разлученности, о которой, изнутри своего безумия, упоминает Гёльдерлин, видя в ней бесконечное пространство ритма.

Стихотворение, как изгнание, делает поэта скитальцем, вечно отлученным, лишенным устойчивого присутствия и подлинного пребывания здесь. Это надо понимать в наиболее серьезном смысле: художник не принадлежит истине, потому что творчество само ускользает от путей истинного, потому что всегда, какой-нибудь стороной, отменяет истинное, ускользая от смысла, означая ту область, где ничто не явно, где все, что имеет место, в то же время не имеет места, где все, что возвращается к началу, еще никогда не существовало, – место наиболее опасной нерешительности и смущения, откуда ничего не прорастает, место извечно внешнего, довольно верно передаваемое образом *внешних* сумерек, подвергающих человека испытанию тем, что неприемлемо для истины, стремящейся стать возможностью и выходом.

Риск, подстерегающий поэта, а за ним и любого пишущего, сущностно зависящего от творчества, это риск заблуждения. Заблуждение – означает блуждать, быть лишенным возможности оставаться на месте, потому что место, где нам выпало быть, лишено свойств неизменного «здесь»; все, что тут происходит, не несет ясных очертаний события, в ходе которого нечто конкретное может свершиться и следовательно, все, что происходит, – не происходит, но и не уходит в прошлое, не проходит, а безостановочно уходит и возвращается, являясь кошмаром и замешательством и неопределенностью вечного повтора. Не то чтобы тут не хватало какой-то истины или истины вообще; тут нас ведет вперед не сомнение и не отчаяние приковывает к месту. Отечество того, кто блуждает – не истина, а изгнание, и он держится в стороне, *вовне*, на расстоянии, там, где царствует глубина сокрытости, та простейшая тьма, которая ни с чем не позволяет ему соприкоснуться, и тем ужасает.

Когда человек принадлежит творчеству, а творчество занято поиском искусства, он рискует чем-то предельным: не просто сво-

ей жизнью, не миром, в котором он живет, но собственной сущностью, собственным правом на истину и, более того, собственным правом на смерть. Он отправляется в путь, становясь, как говорит Гёльдерлин, переселенцем, подобно жрецам Диониса блуждающим из края в край под покровом священной ночи. Это хаотичное блуждание может привести его либо к чему-то незначительному, к счастливой легкой жизни, увенчанной славой, к пошлой, но почти таеваемой безответственности, либо к нищете разлученности, то есть к неустойчивости жизни без творения, либо к глубине, где все колеблется, где все серьезное потрясено до основания, где даже потрясение, разрушая творение, предается забвению.

В стихотворении риску подвергается не просто отдельный человек, не просто какая-то цель, находящаяся в пределах досягаемости и открытая обжигающей тьме. Риск гораздо более значителен: он – опасность из опасностей, всякий раз бесповоротно ставящая под вопрос самую сущность языка. Риск языком – одна из форм этого риска. Риск бытием, – слово отсутствия, произносимое произведением как собственное начало, – это другая форма риска. В произведении искусства бытие рискует собой, ведь если в мире оно остается всегда потаенным, отрицаемым, вытесненным вовне существами, в горячке существования (и в этом смысле, также сберегаемым), в искусстве, где царит сокрытие, наоборот, сокрытое стремится проступить из глубины видимости, отрицаемое чрезмерно проникается утверждением – но видимость при этом ничего не раскрывает, а утверждение ничего не утверждает, оставаясь лишь неустойчивой опорой, на основе которой истина может иметь *место*, если произведению удастся охватить ее.

Произведение обретает свет из темноты, позволяет соотноситься с тем, что не вступает в отношения, встречая бытие прежде чем встреча становится возможной и там, где отсутствует истина. Этот риск – риск по существу. Здесь-то мы и касаемся бездны. Здесь мы связаны с неистинным, причем не слишком прочной связью, и к тому, что неистинно пытаемся привязать единственно возможную сущностную подлинность. К этому и отсылает Ницше, когда говорит: «Искусство дано нам, чтобы не погрязнуть во мраке (не коснуться дна) истины».<sup>67</sup> В отличие от обыденных интерпретаций этой фразы, он вовсе не имеет в виду, что искус-

<sup>67</sup> Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen.

ство – это иллюзия, которая защищает нас от смертельного воздействия истины. Скорее он говорит: искусство дано нам, чтобы то, что заставляет касаться дна, не было истиной. Дно, крушение относятся к искусству: дно, которое кажется то отсутствием основания, чистой пустотой, лишенной значения, то возможностью основания, – но при этом оно *одновременно* и то и другое, переплетение Да и Нет, схождение и распадение сущностной двойственности, и поэтому кажется, что всякое произведение искусства и литературы выходит за пределы понимания, но при этом никогда не достигает его уровня, так что приходится говорить, что мы всегда понимаем его слишком хорошо и в то же время недостаточно.

Попытаемся определить поточнее, чем оборачивается для нас тот факт, что «у нас есть искусство». И что нужно для того, чтобы оно у нас было? Каков смысл его возможности для нас? Пока мы лишь начинаем догадываться о сущности вопросов, которые начали проступать в произведении с тех пор, как его задачей стал поиск сущности искусства. А есть ли у нас искусство? Вопрос остается нерешенным начиная с того момента, когда в произведении начинает проступать его собственный исток.

### *Радикальный переворот*

Когда современный философ называет смерть конечной и абсолютно человеческой возможностью человека, он как бы показывает, что исток возможностей человека связан с тем, что он *может* умереть, что смерть для него все же возможность, что событие, переводящее его из сферы возможного в сферу невозможного, остается в его власти как предельный момент его возможностей (что он собственно и выражает, говоря, что смерть это «возможность невозможности»<sup>68</sup>). Еще Гегель признавал, что труд, язык, свобода и смерть это лишь аспекты единого движения и что только гарантия смерти позволяет человеку становиться активным небытием, способным отрицать и изменять природную реальность, бороться, действовать, познавать и быть историческим существом. Чудодейственная сила и абсолютная мощь негации становится трудом истины в мире, наделяет действительность отрицанием, бесформенное – формой, неоконченное – концом. Мы хотим положить конец чему-то – в этом и заключено основ-

<sup>68</sup> Эмануэль Левинас – первый, кто попытался разъяснить смысл этого выражения (в книге «Время и Другой»).

ное устремление цивилизации, сущность действенной воли, которая ищет оформленности, требует завершенности и делает все себе подвластным. Существование становится собой в подлинном смысле, когда оно оказывается способным выносить возможность в ее наиболее экстремальном воплощении, устремляться к смерти как к возможному, – и этому моменту во всей истории Запада человек по сути обязан тем, что стал действием, ценностью, трудом и истиной. Чтобы в человеке все стало возможностью, для этого нужна смерть, без которой он не мог бы ни образовывать единое целое, ни существовать во имя целого, – смерть как власть, как возможность, как то, что делает возможным все.

Но что есть искусство во всем этом? Что есть литература? Вопрос возвращается с особой настойчивостью. Если искусство видится местом изгнания истины, неожиданным риском в невинной игре, причиной того, что человек принадлежит внешнему, лишенному глубины и пределов, где он отринут за пределы своих возможностей и всех форм возможности, почему у нас все же есть искусство? Как человек, воплощение возможности, обретает искусство? Не значит ли это, что в противовес своей так называемой подлинной потребности, той, что согласуется с законом повседневного, его связывают со смертью отношения скорее невозможности, которые не ведут ни к мастерству, ни к пониманию, ни к работе времени, но лишь ставят его перед фактом всеохватывающей перемены? Не является ли в таком случае эта *перемена* тем самым *опытом начала*, на котором произведение замыкается едва его коснувшись, и которое в свою очередь постоянно угрожает замкнуться на произведении и удержать его в себе? В таком случае конец уже не может быть тем, что дает человеку силу завершать, ограничивать, разделять, а, значит, удерживать, он становится дурной бесконечностью, из-за которой настоящий конец становится навсегда недостижимым. В таком случае и смерть уже не будет «абсолютно человеческой возможностью», моей смертью, тем единичным событием, которое отвечает мольбе Рильке «Любому, Боже, смерть его пошли», а напротив, тем, что никогда не происходит со мной, так что я никогда не умираю, но «умирают», ибо человек смертен не как я, а на уровне безличного события, на уровне некоего вечного третьего лица.

Основные признаки такой перемены могут быть лишь упомянуты здесь:

*Человек смертен*: это не бодрящая формула, призванная отдалить страшный момент. *Человек смертен*: значит, умирает кто-

то безличный; безличность – условие под прикрытием которого неуловимое, безграничное, не-определимое угрожающе поселяются около нас. Проживающий смерть подвергается анонимной, безличной силе, силе события как распада всякого события, происходящего не здесь и сейчас: уже начало его есть возвращение начала, и в его перспективе все грядущее возвращается. Начиная с момента, когда «умирают», отменяется сам момент; когда умирают, «когда» не означает конкретную дату, но любую дату, и на определенном уровне этого опыта смерть раскрывает свою истинную природу, представляя уже не как кончина конкретного человека и не как смерть вообще, но под сенью чего-то безличного и нейтрального: кто-то умер. Смерть – это всегда «кто-то умер». Отсюда ощущение, что особые проявления чувства со стороны близких в отношении только что умершего человека как бы излишни, ибо теперь уже не имеет смысла различать между близким и чужим. Единственно оправданы безличные слезы, которые проливают обычно плакальщицы, плачущие не по кому-то, а по третьему лицу. Смерть публична: это не значит, что она выходит вон, как показывает зрелищная сторона ритуала смерти; просто чувствуется, как она превращается в скрытное, неразличимое, недоступное *заблуждение*, чья неопределенность обрекает время топтаться на одном месте в мучительном повторе.

### *Опыт искусства*

Поэту, художнику неизменно слышится призыв: «Всегда умершим в Эвридике пребывай».<sup>69</sup> Пожалуй, это трагическое требование должно сопровождаться смягчающей поправкой: пребывай всегда умершим в Эвридике, дабы оставаться живым в Орфее. Искусство несет с собой двойственность. Эта двойственность позволяет ему избегать таящейся внутри него опасности, отделяться от нее, превращая в безопасность, быть сопричастным успехам и преимуществам мира, не подчиняясь при этом его обязательствам. Но в то же время искусство начинает подвергаться другой опасности, которая сама по себе не опасна, и угрожает всего лишь незаметной утратой искусства, блестящей посредственностью, спокойной болтовней в окружении почестей.

Двойственность нельзя нарушить. Ею необходимо как можно глубже проникнуться. Двойственность счастливой мечты, ко-

<sup>69</sup> Рильке, Сонеты Орфею (XIII, 2-я часть).

торая призывает нас безрадостно умереть в Эвридике, дабы победоносно выжить в Орфее, это сокрытость, скрывающая саму себя, или давно забытое забвение. Но под прикрытием простого забвения, позволяющего находить удовлетворение в славе, действует глубинная двойственность, которая лишает нас власти над чем бы то ни было. В результате счастливая мечта уже не кажется таковой: она превращается в кошмар и распадается на смятение и обездоленность; все несущественное, вся самодовольная легкость превращается в потерю сущности; красота мельчает, становясь заблуждением, через которое просвечивает изгнание, скитание во внешнем, лишенном покоя и сокровенности. *Пребуди всегда умершим в Эвридике*. Да, это призыв, вернее, приказание, – но за этим приказанием «всегда умерший» отзывается «вечно живым», причем «живой» относится здесь не к жизни под сенью успокоительной двойственности, а к потере возможности умереть, потерявший смерть, как возможность и власть, ставший жертвой по существу: эту радикальную перемену Рильке, как мы видели, вероятно, всегда лукавивший с ней, имеет в виду, хоть и не полно, в письме от 6 января 1923 года, когда просит больше не видеть в смерти нечто негативное, но *das Wort «Tod» ohne Negation zu lesen*. Прочесть слово «смерть» без отрицания значит отнять у него остроту решимости и отрицательной силы, отсечь от себя возможность истинного, но также отсечь себя от смерти как истинного события, предаться неразличимому и неопределенному, потусторонней пустоте, где конец отягощен бременем возобновления.

Таков опыт искусства. Искусство как образ, как слово и ритм, предполагает угрожающую близость неясного и пустого внешнего, никчемного существования, лишенного цели и предела, омерзительного отсутствия, удушающей густоты, где бытие, длится бесконечно под видом небытия.

Искусство изначально связано с крайней немощью, в которую все вдруг погружается, когда возможность исчезает. По сравнению с миром, в чьем решительном утверждении истина всегда находит опору и основание, из которого она всегда может возникнуть, искусство оказывается как бы изначально предчувствием и скандалом абсолютного заблуждения, чего-то неистинного, но такого, что «не» в нем лишено необратимого значения, ибо оно скорее полная и бесконечная неопределенность, с которой истинное не может сойтись, которую оно не способно победить, а любая его решительность превращается этой неопределенностью в неистовство отрицания.



Если главная работа истины заключена в отрицании, это оттого, что заблуждение *утверждает* – в обильной множественности, где оно обретается, вне времени и в полноте его. В его утверждении – увековеченность того, что не может вынести ни начала, ни конца: неподвижность застоя, который не творит и не разрушает, того, что никогда не происходило, что не останавливает и не возникает, но постоянно возвращается, – вечного плеска возвращения. В этом смысле область искусства помечена соглашением со смертью, с повтором, с крахом. Возобновление, повтор, фатальность возврата, все, что связано с опытом или с чувством неизвестного, с *дежа вю*, в котором неотменное принимает форму бесконечного возвращения, где одно и то же предстает в головокружительном раздвоении, где нельзя знать, а можно лишь распознать уже познанное, – все это отсылает к тому начальному заблуждению, которое можно выразить следующим образом: прежде всего стоит не начало, а возобновление, и бытие это не что иное, как *невозможность* быть в первый раз.

Это движение необъяснимо, но его можно пояснить, упомянув некоторые формы и кризисные проявления, называемые «комплексами». Им присуще то, что в момент своего проявления они оказываются уже давно проявленными и всегда лишь возобновляются: такова их особенность – быть опытом возобновления. «Опять, опять!» – это тревожный крик того, кто охвачен неизбежимым – бытием. Опять, опять такова скрытая рана комплекса: нечто наступает вновь и вновь, начинается в который раз. Назойливое возвращение опыта, а не то, что он не приносит успеха, – вот основа неудач. Все постоянно возобновляется – да, еще и еще раз, вновь и вновь.

Фрейд, заинтригованный этой склонностью к повторам, этим властным зовом уже бывшего, признавал, что это зов смерти. Но тут, пожалуй, нельзя не заметить: тот, кто пытается прояснить повтор через смерть, приходит к отмене самой смерти как возможности, замыкает ее в круге повтора. Да, мы повязаны с крахом, но когда возобновляется неудача, надо понимать, что подлинная неудача – это само возобновление. Повтор, как сила, предшествующая началу, это и есть ошибка нашей смерти.

### *Назад к вопросу*

Мы подходим, наконец, к тому моменту, когда вставший перед нами вопрос со всей ясностью заставляет обозначиться противоречие, к которому возвращается всякий ответ. Произведе-

ние говорит слово «начало». Но само оно уже – произведение искусства, исходящее из искусства, и говоря начало, оно в то же время говорит «искусство», – искусство как исток, чья сущность стала целью творчества. Но куда привело нас искусство? В область до мира и до начала. Оно выдворило нас за пределы возможности начинать и заканчивать, оно повернуло нас к внешнему, лишенному глубины и покоя, встроенному в бесконечное движение ошибки. Мы ищем его сущность, но она – там, где неистинное не приемлет ничего существенного. Мы взываем к его власти, но эта власть разрушает собственное господство, собственный исток, и возвращает к блуждающей машине, сбившейся с пути вечности. Произведение произносит слово «начало» изнутри искусства, внутренне связанного с повтором. Оно говорит «бытие», «выбор», «мастерство», «форма», говоря при этом «искусство», что равнозначно тому, как если бы оно говорило: «фатальность бытия», «пассивность», «бесформенное многословие», и удерживало бы нас в гуще выбора, внутри исконных Да и Нет, где рокочет, по ту сторону всякого начала, мрачный и переменчивый поток сокрытия.

Таков вопрос. Он не позволяет обойти его стороной. Допустим, произведение само произносит слово «начало» именно потому, что его влечет исток, в котором ему грозит пропасть, и потому что оно должно *одним махом* ускользнуть от неумолимой настойчивости того, что не имеет ни начала, ни конца; допустим, оно – скачок, таинственно зависающий между не принадлежащей ему истиной и многословностью нераскрытого, лишаящей его полноты себя, – между смертью как возможностью понять и смертью как страхом невозможного; допустим, то, что оно осуществляется в непосредственной близости неопределенного и бесформенного, прославляет в нем меру, связь, приличие и предел, – все это может быть сказано как часть ответа. Но что значит этот ответ, пока он сам остается вопросом: «А есть ли у нас искусство?», на который нельзя ответить со всей уверенностью, по крайней мере пока произведение, в поисках своего начала, продолжает видеть своей задачей сущность того, что граничит с несущественным?

Мы спрашивали себя: «Почему искусство стремится стать присутствующим во всей полноте именно там, где его оспаривает история?» Что означает подобное присутствие? Может быть, это лишь форма того, что обратно искусству, обратное утверждение его собственной скудости? Или может быть, грустная речь,

спрашивающая: «К чему поэты в года невзгод?»; и может быть, невзгоды, на которые эта речь таинственно указывает, глубже выражают сущность искусства, и присутствие искусства есть не что иное, как его отсутствие? Но о каких «годах невзгод» речь?

Это выражение заимствовано в элегии Гёльдерлина «Хлеб и вино»:

*... В такие годы мне кажется частенько,  
Что лучше спать, чем тосковать без друга  
В ожидании, что делать в эти времена, что говорить?  
Не знаю, да и к чему поэты в года невзгод <sup>70</sup>?*

Что это за времена, в продолжение которых, как говорит также Рене Шар, «единственная уверенность в завтрашнем дне ... это совершенство тайны, позволяющей освежить силы, повысить бдительность и уснуть»? Что это за времена, когда поэтическое слово только и может сказать: «К чему поэты?» Элегия отвечает такими строками, предшествующими тем, что мы только что процитировали:

*Время от времени человек открыт полноте  
Божества,  
Мечтание в такие моменты порождает затем  
жизнь. Но ошибка  
Подобно сну, помогает нам, и невзгоды, придают сил,  
как ночь.*

Похоже, что исчезновение исторических форм божества и наделило искусство той странной мукой, той нешуточной страстью, которые его пронизывают. Оно было языком богов, но когда боги исчезли, — стало языком, на котором изъяснялось их исчезновение, а затем таким языком, в котором даже само это исчезновение перестало проступать. Так что сейчас на нем говорит

---

<sup>70</sup> In dürftiger Zeit. По-немецки это выражение звучит более жестко и сухо, чем по-французски: оно напоминает о жесткости и несгибаемости, с какой Гёльдерлин защищает от чаяний, связанных с ушедшими богами, удерживая границу между высокой верой и низкой, мирской, и тем самым удерживает в неприкосновенности область священного, которую опустошает взаимная неверность богов и людей, — ибо священное и есть пустота, чистая пустота между сфер, которую необходимо поддерживать, следуя верховному требованию: «Сохрани Бог в чистоте отличия.» (Об этой важной теме см. в тексте приложения, озаглавленном: «Путь Гёльдерлина.»)

– одно лишь забвение. И чем глубже забвение, тем больше глубины звучит в этом языке, тем вернее бездна этой глубины может стать слышимым словом.

Забвение, ошибка, рок заблуждения могут быть связанными с тем временем истории, тем печальным временем, когда боги отсутствуют вдвойне, потому что их уже нет и еще нет. Это пустое время заблуждения – когда мы блуждаем, потому что нам не хватает уверенности присутствия и условий подлинного «здесь». И все же ошибка нам в помощь, *das Irrsal hilft*. В одном из вариантов стихотворения «Dichterberuf», Гёльдерлин говорит, что отсутствие, недостаток богов помогает нам: *Gottes Fehl hilft*. Что же это значит?

Отличительное свойство, сила, риск поэта в том, чтобы пребывать в месте, где не хватает богов и где истина тоже отсутствует. *Годами невзгод* названо время, которое во все времена принадлежит искусству, и, когда богов исторически недостает и неустойчивый мир истины проступает в произведении как потребность, насыщающая его, угрожающая ему и делающая его присутствующим и видимым. Время искусства – это время вне времени, на которое, утаивая его, указывает присутствие божественного в своей целокупности; история и весь исторический труд называет это время, отрицая, а произведение с его горьким «к чему?», как бы показывает то, что скрывается за внешностью, проступает в гуще сокрытия, осуществляется в близости и под угрозой полного низвержения – как когда «умирают», – и увековечивая бытие под видом небытия, превращающего чары в свет, предмет в образ, а нас в пустое нутро вечного повтора,

И однако, «ошибка нам в помощь». Она – полное предчувствий ожидание, таящееся в гуще сна – сна как бдительности, как забвения, как безмолвной пустоты священной памяти. Поэт – это сокровенность горя. В своем одиночестве он переживает пустое время отсутствия, и ошибка в нем становится глубиной разлученности, а ночь – *другой* ночью. Но что это означает? Когда Рене Шар пишет: «Пусть риск будет для тебя ясностью», когда Жорж Батай, сводя лицом к лицу поэзию и удачу, говорит: «Отсутствие поэзии это отсутствие удачи», когда Гёльдерлин называет пустое присутствие беды «полнотой страдания, полнотой счастья», – что пытаются выразить эти слова? Почему риск – это ясность? Почему время невзгод – это время удачи? Когда Гёльдерлин говорит о поэтах, которые подобно жрецам Вауха бродят из края в край в священной ночи, не оказывается ли это вечное странствие, это *несчастье отлученности* без места в мире, в то же время *живи-*

*тельным странствием* – движением соединительным, превращающим поток в речь, а язык – в бытие, в силу, на которой зиждется день, делая и нас пребывающими? Но тогда, может быть, произведение – это действительно чудо начала, где от извращения неподлинным нас охраняет неопределенность заблуждения? А неистинное, быть может, это сущностная форма подлинности? <sup>71</sup> В таком случае, стало быть, возможны произведение, искусство?

На этот вопрос нельзя ответить. Поэзия – это отсутствие ответа. А поэт – тот, кто жертвуя собой, сохраняет в своем произведении этот вопрос открытым. Во все времена он переживает время невзгод, и его время – это всегда время пустоты, и ему всегда приходится переживать двойную неверность – людей и богов, а также двойное отсутствие богов, которых уже нет *и* еще нет. Пространство стихотворения целиком представлено этим *и*, указывающим на двойное отсутствие, на разлученность его с наиболее трагическим моментом, но вопрос в том, чтобы понять, является ли это *и* в то же время тем, что связывает и единит, чистым словом, в котором пустота прошлого и пустота будущего становятся подлинным присутствием, «сейчас» восходящего дня – этот вопрос скрывается в произведении как то, что проявляет себя, возвращаясь в потаенность, в беду забвения. Вот почему стихотворение – это нищета одиночества. А одиночество – это открытость будущему, но бессильная открытость: пророческое уединение, которое за пределами времени всегда возвещает начало.

---

<sup>71</sup> Чтобы прояснить этот вопрос на более актуальном уровне, можно сказать: чем больше мир утверждается как будущее и ясная полнота истины – когда все будет наделено своей ценностью и своим смыслом, когда все свершится благодаря мастерству человека и для его пользы, – тем настойчивей кажется, что искусство должно спуститься к той точке, где ничто еще не обрело смысл; тем более важно, чтобы оно сохранило движение, неопределенность и несчастье того, что ускользает от всякого определения и от всякой цели. Художнику и поэту как бы уготовано постоянно напоминать нам о заблуждении, обращать нас к тому пространству, где всё, что мы предъявляем миру, всё, что мы уже сниекали, всё, чем мы являемся, всё, что открывается на земле и на небе, оборачивается пустяками, где все близится – не серьезно и неистинно, как если бы именно отсюда пробивался источник всякой подлинности.

## Приложения



## I Сущностное одиночество и одиночество в мире

Когда я одинок, то здесь не я, – и остаюсь вдали я не от тебя, не от других и не от мира. Я не субъект, к которому приходит это впечатление одиночества, это ощущение моих границ, эта тоска быть самым собой. Когда я одинок, я не здесь. Это не означает психологического состояния, указывающего на исчезновение, на постепенное изглаживание права ощущать то, что я ощущаю, исходя из себя как из центра. Причина приходящего мне навстречу не в том, что я чуть не перестал быть самым собой, а в том, что существует некое «за мной», – то, что я скрываю, чтобы быть в себе.

Когда я есмь – *на уровне мира* – здесь, где присутствуют также вещи и существа, – бытие глубоко сокрыто (так, что Хайдеггер приглашает нас согласиться с этой мыслью). Это сокрытие может стать трудом и отрицанием. «Я есмь» (в мире) склонно к тому, чтобы означать, что я существую, только если могу отделиться от бытия: мы отрицаем бытие – или, объясняя это на частном случае, мы отрицаем и преобразуем природу – и в этом отрицании, каковое есть труд и время, свершаются существа и воздвигаются люди в свободе «я есмь». То, что делает меня мною, есть это решение быть в той мере, в какой существо отделено от бытия, быть без бытия, быть ничем не обязанным бытию, быть тем, что сохраняет способность отказа от бытия, абсолютно извращенную, абсолютно отделенную, т. е. абсолютно абсолютную.

Эта способность, посредством которой я самоутверждаюсь, отрицая бытие, между тем, реальна лишь в сообществе всех, в общем движении труда и работы времени. «Я есмь», как решение быть без бытия, обладает истиной разве что потому, что решение это мое и отправляется от всех; что оно свершается в движении, которое делает его возможным и реальным: эта реальность всегда исторична, она есть мир, всегда являющийся реализацией мира.



Однако же оказывается, что это решение, которое выводит мое существование за рамки бытия, освещает отказ от бытия, сосредоточивая бытие в этой единственной точке вспышки, где «я есмь», – эта искусная способность быть свободным от бытия, отделенным *от* бытия, становится также разделенностью *сущест*в, абсолютом «я есмь», который стремится самоутвердиться без других. Именно здесь то, что обычно называют одиночеством (на уровне мира). Это бывает гордыней одинокого мастерства, возвращением различий, моментом субъективности, нарушающей диалектическое напряжение, посредством коего она осуществляется. Или же одиночество «я есмь» обнаруживает небытие, на котором оно основано. Одинокое Я видит себя отделенным, но уже неспособно распознать в этой отделенности условие собственной власти, уже неспособно превратить отделенность в орудие деятельности и труда, в выражение и истину, на которых основана всякая коммуникация с внешним миром.

Несомненно, этот последний опыт – то, что обычно соотносят с потрясением при страхе. Тогда человек осознает самого себя как отделенного от бытия, как отсутствующего в бытии; он осознает, что он удерживает свою сущность, заключающуюся в том, чтобы не быть. Каким бы патетичным этот момент ни был, он утаивает сущностное. То, что я есмь ничто, разумеется, говорит о том, что «я держусь за недра небытия», а это печально и тревожно; но говорит еще и о том чуде, что небытие в моей власти, что я *могу* не быть: отсюда приходят свобода, мастерство и будущее для человека.

Я тот, кто не есть, тот, кто отпал; я отдельный, или же, как говорится, тот, в ком бытие поставлено под сомнение. Люди самоутверждаются с помощью способности не быть; так, они действуют, говорят и понимают, будучи всегда другими, чем они суть, и ускользая от бытия, бросая ему вызов, благодаря риску и борьбе, которая тянется до самой смерти и представляет собой историю. Это-то и показал Гегель. «Вместе со смертью начинается жизнь духа». Когда смерть обретает власть, начинается человек, – и это начало говорит, что ради того, чтобы существовал мир, ради того, чтобы существовали существа, необходимо, чтобы не хватало бытия.

Что же это значит?

Когда бытия не хватает, когда небытие обретает власть, человек полностью историчен. Но когда бытия не хватает, отсутст-

вует ли бытие? Когда не хватает бытия, означает ли это, что такая нехватка ничем не обязана бытию, – или же не есть ли это то бытие, которое по сути является отсутствием бытия, тем, что еще есть от бытия, когда ничего нет? Когда не хватает бытия, бытие все-таки есть, хотя и глубоко сокрыто. Для того, кто приближается к этой нехватке, такой, какова она в «сущностном одиночестве», приходящее к нему навстречу есть бытие, присутствие которого возникает благодаря отсутствию бытия; уже не сокрытое бытие, но бытие *в той мере, в какой* оно сокрыто: само сокрытие.

Несомненно, здесь мы сделали еще шаг к тому, что ищем. В спокойствии обыденной жизни скрывается сокрытие. В действии, в подлинном действии, в том, над которым трудится история, сокрытие склонно становиться отрицанием (негативное – наша задача, и эта задача – задача истинная). Но в том, что мы называем сущностным одиночеством, сокрытие склонно проявляться.

Когда не хватает существ, появляется бытие как глубина сокрытия, в коем бытие создает себе нехватку. Когда появляется сокрытие, то сокрытие, ставшее видимостью, вызывает «исчезновение всего», но и из этого «все исчезло из вида» оно делает видимость, способствует тому, чтобы отныне отправка точка видмости заключалась во «все исчезло из вида». Появляется «все исчезло из вида». То, что мы называем *привидением*, – то же самое, оно – «все исчезло из вида», ставшее, в свою очередь, видимостью. И *привидение* говорит как раз о том, что когда все исчезло, что-то еще есть: когда всего не хватает, нехватка вызывает появление сущности бытия, что означает: все-таки быть там, где нехватка, быть в качестве сокрытого...

## II Две версии воображаемого

Но что же такое образ? Когда ничего нет, образ обретает тут условие своего появления, но здесь же исчезает. Образ требует нейтральности и изглаживания мира; он хочет, чтобы все вернулось в неразличимую глубину, где ничто не самоутверждается; он стремится в сокровенность того, что еще продолжает существовать в пустоте: здесь его истина. Но эта истина превышает его; то, что делает образ возможным, – предел, где образ прекращается. Отсюда его драматическая сторона, двусмысленность, каковую он возвещает, и сияющая ложь, в коей его упрекают. Превосходная способность, говорит Паскаль, превращающая вечность в своего рода небытие, а небытие в своего рода вечность.

Образ говорит с нами, и кажется, будто он обращается к нам изнутри нас. Но изнутри – это еще мало сказать; ведь тогда «изнутри» означает тот уровень, где нарушается сокровенность личности и в этом движении указывает на грозное соседство некоего смутного и пустого внешнего, представляющего собой мерзкий фон, на котором образ продолжает утверждать вещи в их исчезновении. Итак, он говорит с нами по поводу всякой вещи из меньшего, чем вещь, – но и из нас, и по нашему поводу из меньшего, чем мы, из того, меньшего, чем ничто, которое остается, когда ничего нет.

Счастье образа в том, что он представляет собой предел подле неопределенного. Тонкий контур, но такой, что он не столько держит нас на расстоянии от вещей, сколько предохраняет нас от слепого давления этого расстояния. Благодаря образу мы располагаем вещами. Благодаря тому негибемому, что есть в отображении, мы считаем себя хозяевами отсутствия, ставшего промежутком, и сама сомкнутая пустота как будто открывается сиянию иного дня.

Тем самым образ выполняет одну из функций – умиротворяет, очеловечивает бесформенное небытие, с которым нас

сталкивает неустранимый остаток бытия. Образ его очищает, осваивает, делает привлекательным, свежим и в счастливом сне, слишком часто навеваемом искусством, внушает нам веру, будто, уйдя от реальности и даже едва ее преодолев, мы, словно чистую радость и высшее наслаждение, обретем прозрачную вечность ирреального.

«Какие сны в том смертном сне приснятся, // Когда покров земного чувства снят?» – говорит Гамлет.\*

Образ, присутствующий за каждой вещью и подобный распаду этой вещи и продолжению ее существования в распаде, тоже держит позади себя этот тяжелый смертный сон, в котором к нам приходят сновидения. Когда образ пробуждается или когда мы пробуждаем его, он вполне может представлять нам предмет в светозарном ореоле *формы*; образ частично связан именно с *глубинами*, с материальностью стихий, с пока еще неопределенным отсутствием формы (этот мир, что колеблется между прилагательным и существительным) перед тем, как погрузиться в бесформенное многословие неопределенности. Отсюда проистекает его пассивность, пассивность, способствующая тому, чтобы мы претерпевали образ, даже когда мы называем его, – и чтобы его мимолетная прозрачность вырисовывалась на фоне судьбы, сведенной к своей сущности: быть тенью.

Но когда мы сталкиваемся с теми же вещами, то если мы пристально смотрим на какое-нибудь лицо или угол стены, разве не удастся нам еще и предаться тому, что мы видим, сдать на его милость, оказавшись без сил перед этим присутствием, внезапно ставшим странно немым и пассивным? Это так, но дело здесь в том, что тогда вещь, на которую мы глядим, обрушивается в собственном образе, дело в том, что образ воссоединился с этой немощной глубиной, куда все падает. «Реальное» есть то, с чем наши отношения всегда живы и что всегда оставляет нам инициативу, обращаясь в нас к той способности начинать, к той свободной коммуникации с началом, каковая и есть мы сами; и пока мы среди дня, день все еще одновременен пробуждению этой способности.

Согласно обиходному анализу, образ идет после предмета: он – его продолжение; мы видим, а потом воображаем. После предмета может прийти образ. «После» означает, что вещи нужно отдалиться, чтобы быть схваченной. Но это отдаление – не просто перемена места движущимся телом, которое, между тем,

---

\* Пер. Б. Л. Пастернака.

остаётся одним и тем же. Отдаление здесь в сердцевине вещи. Здесь была вещь, которую мы могли схватывать живым движением понимающего действия, – а, ставши образом, вот она стала неуловимой, неактуальной, безучастной; не той же самой отдаленной вещью, а той вещью как отдалением, присутствующей в своем отсутствии, уловимой оттого, что неуловимой, являющейся, ибо исчезнувшей; возвращение того, что не возвращается, странная сердцевина отдаленного как жизнь и единственное сердце вещи.

В образе предмет снова задевает то, что он укротил, чтобы стать предметом; то, против чего он был воздвигнут и определен, но теперь, когда его ценность, его значимость приостановлена, теперь, когда мир предается праздности и откладывает его в сторону, истина в нем отступает, стихийное заявляет свои права на обеднение или обогащение предмета, посвящающие его в образ.

Однако же: разве отражение не кажется всегда более духовным, чем отраженный предмет? Не служит ли отображение идеальным выражением, освобожденным присутствием существования этого предмета, его формой без материи? И разве задача художников, удаляющихся в изгнание в иллюзорность образов – не идеализировать существа, не возвышать их до уровня их развоплощенного подобия?

### *Образ, прах*

На первый взгляд, образ не похож на труп, но может быть, странность трупа – это еще и странность образа. То, что называют прахом, ускользает от общепринятых категорий: перед нами нечто, но это не живой собственной персоной, не какая угодно реальность, не тот же, кем он был при жизни, не другой, не другая вещь. Однако же то, что находится здесь, в абсолютном спокойствии обретшего свое место, не осуществляет истину, заключающуюся в полноте присутствия здесь. Смерть приостанавливает отношения с местом, хотя смерть тяжело опирается на них как на единственное остающееся ей основание. И как раз это основание отсутствует, место не осуществляется, труп не на своем месте. Где же он? Он не здесь и, однако, он не в другом месте; нигде? Но тогда нигде – это здесь. Присутствие трупа устанавливает отношения между «здесь» и «нигде». Прежде всего в комнате умирающего и на смертном ложе покой, который надо сохранять, показывает, насколько хрупка сама позиция по преимуществу. Здесь перед нами труп, но только здесь трупом и становятся – в абсолютном смысле слова, «на этом свете», без которого не

пробудилась бы мысль ни о каком «ином». Место, где умирают, не есть какое угодно место. Мы добровольно не перетаскиваем этот прах с одного места на другое, мертвый ревностно захватывает собственное место и соединяется с ним до глубины так, что безразличие этого места, тот факт, что оно все-таки какое угодно место, становится глубиной его присутствия как смерти, становится поддержкой безразличия, зияющей сокровенности некоего «нигде» без различия, каковое, однако, мы должны расположить здесь.

Тому, кто умирает, недоступно пребывание. Почивший, – говорят, – уже не от мира сего, он оставил его позади себя, но позади него как раз этот труп, который уже не от мира сего, хотя он и здесь; который скорее, за миром, – то, что живой (а не почивший) оставил позади себя и что теперь, отправляясь отсюда, утверждает возможность некоего заднего мира, возвращения назад, некоего неопределенного, случайного и безразличного продолжения существования, о котором нам известно лишь то, что когда человеческая реальность заканчивается, она восстанавливает его присутствие и близость. Это, можно сказать, обычное впечатление: только что умерший поначалу почти достиг состояния вещи – знакомой вещи, которой мы пользуемся и к которой приближаемся, которая не держит вас на расстоянии и податливая пассивность которой не изобличает печальную немощь. Разумеется, умирание – ни с чем не сравнимое событие, и тот, кто умирает «у вас на руках», подобен вашему ближнему навсегда, – но теперь он мертв. Мы знаем, надо спешить, не столько оттого, что жесткость трупа затрудняет действия, но потому, что человеческое действие вскоре будет «смещено». Вскоре он появится, не смещаемый, неприкасаемый, прикованный к «здесь» объятиями в высшей степени странными, и однако, уходящими вместе с ним, увлекая его все дальше вниз, позади уже не неодушевленной вещи, но Кого-то, невыносимого образа и облика единственного существа, становящегося кем угодно.

### *Сходство с трупом*

Поразительный факт, – когда наступил этот момент, прах, в то же самое время, когда он предстает в странности своего одиночества, как то, что с пренебрежением от нас отстранилось; в этот момент, когда нарушается ощущение межчеловеческих отношений, когда наша скорбь, наши заботы и прерогатива наших прежних страстей, будучи теперь не в силах познавать то, что

они имеют объектом, – падают на нас, возвращаются к нам, – в этот момент, когда присутствие трупа становится в наших глазах присутствием неведомого, именно тогда отошедший в прошлое покойник начинает *походиться на самого себя*.

На самого себя: не ошибочное ли это выражение? Не следовало ли сказать: на того, каким он был, когда был жив? И однако же «на самого себя» – правильная формулировка. «На самого себя» обозначает безличное, отдаленное и непрístupное бытие, и сходство, чтобы быть сходством с кем-нибудь, вытягивает на свет еще и это бытие. Да-да, это именно он, дорогой живой, – но это все-таки больше, чем он, этот прекраснее, величественнее, он уже монументален и до такой степени он сам, что он как бы удвоен самим собой, соединившись с торжественной безличностью себя по подобию и по образу. Это существо большого масштаба, значительное и великолепное, которое впечатляет живых, словно явление доселе неведомого оригинала, приговор Страшного Суда, написанный в глубинах бытия и триумфально выражающийся с помощью отдаленности, – своей властной внешностью оно, может быть, напоминает великие образы классического искусства. Если это сходство основательно, то вопрос об идеализме такого искусства покажется довольно пустым; а вот то, что у идеализма в конечном счете нет другого гаранта, кроме трупа, можно учесть, чтобы показать, насколько явная духовность, чистая формальная девственность образа изначально сопряжена со стихийной странностью и с бесформенной тягеловесностью существа, присутствующего в отсутствии.

Посмотрим еще раз на это блистающее существо, из которого лучится красота: я вижу, что оно совершенно подобно себе, оно сходно с *собой*. Труп есть свой собственный образ. С этим миром, где он вновь предстал, у него теперь есть лишь отношения образа, смутной возможности, тьмы, которая всегда присутствует позади живой формы, а теперь, вовсе не отделяясь от этой формы, преобразует ее целиком во тьму. Труп – это отражение, он овладевает отраженной жизнью, втягивая ее, субстанциально отождествляясь с ней, когда он переносит ее от ее ценностей обыденности и истины к чему-то невероятному – необычному и нейтральному. И если труп так похож, то в определенный момент он становится сходством по преимуществу, совершенным сходством, и ничем, кроме этого. Да, он похож, и вправду похож, похож паразитически и чудесно. Но на что? Ни на что.

Вот почему всякий живой человек, по правде говоря, пока не

имеет подобия. Любой человек – в редкие мгновения, когда он являет сходство с самим собой, кажется нам лишь более отдаленным, близким к какой-то опасной тусклой области, *заблудившимся* в себе и, подобно его вернувшемуся с того света призраку, уже не имеющим другой жизни, кроме жизни возвращения.

По аналогии можно еще вспомнить, что поврежденный инструмент становится собственным *образом* (а иногда – эстетическим объектом: «эти вышедшие из моды, разбитые, непригодные, почти что непонятные, извращенные предметы», которые любил Андре Бретон). В этом случае инструмент, уже не исчезающий в своем употреблении, *является*. Это явление предмета есть явление сходства и отражения: если угодно, его двойник. Категория искусства связана с этой возможностью для предметов «являться», т. е. предаваться простому и чистому подобию, за которым ничего нет – кроме бытия. Является лишь то, что отдается образу, а все, что является, есть – в этом смысле – воображаемое.

Сходство с трупом – навязчивая идея, но факт неотступного преследования – не ирреальное посещение идеала: то, что неотступно преследует, есть недоступное, от которого мы не можем отделаться; то, чего мы не находим и чего – по этой причине – невозможно избежать. Неуловимое – это то, от чего мы не можем ускользнуть. Неподвижный образ не ведает покоя – тем более, что в этом смысле он ничего не постулирует, не устанавливает. Его неподвижность – подобно неподвижности праха – есть положение того, что пребывает, поскольку ему не хватает места (идея-фикс – не отправная точка, не позиция, от которой можно отдаляться и двигаться вперед; она не начало, но возобновление). Труп, который мы одели, сравнили по мере возможности с нормальной внешностью, устранив напасти недуга, свойственна весьма спокойная и уверенная неподвижность, а между тем, мы знаем, что он не покоится. Занимаемое им место уносится вслед за ним, падает в бездну вместе с ним и – в этом распаде – даже для нас, остающихся жить, покушается на самую возможность *пребывания*. Мы знаем, что в «определенный момент» могущество смерти приводит к тому, что она не довольствуется «нужным» местом, которое ей отвели. Пусть труп спокойно распростерся на своем показном ложе – кроме этого, он повсюду в комнате и в доме. В любой момент он может находиться в другом месте по отношению к тому, где он есть: там, где мы без него, там, где ничего нет – всеохватывающее присутствие, темная и надменная полнота. Веру в то, что в определенный момент покойник при-



нимается блуждать, следует соотносить с предчувствием того *заблуждения*, которое он теперь представляет.

Наконец, предел следует перенести в беспредельное: мы не сожительства с мертвыми, страшась того, что увидим, как *здесь* обрушивается в бездонное *нигде*; этим падением иллюстрируется падение дома Эшеров. Итак, дорогой почивший препровождается в какое-то иное место, и, несомненно, это место расположено поодаль лишь символически, оно никоим образом не определимо, но между тем, верно, что «здесь», «здесь лежащего», наполненное именами, прочными конструкциями и удостоверениями личности, представляет собой место безымянное и безличное по преимуществу, как если бы в очерченных для него пределах и под суетной мнимостью притязания, способного пережить все, монотонность бесконечного рассыпания послужила тому, чтобы изгладить свойственную всякому месту живую истину и чтобы приравнять ее к абсолютной нейтральности смерти.

(Может быть, этот медленный уход, этот бесконечный последний износ освещает столь примечательную страсть некоторых отравительниц: их счастье не в том, чтобы заставлять страдать, и даже не в том, чтобы убивать на медленном огне или удушением, но в том, чтобы, отравляя время, преобразуя его в неощутимое истощение, прикасаться к неопределенному, каковое есть смерть; итак, они слегка касаются ужаса, они украдкой живут ниже всякой жизни, в чистом, ничем не оглашаемом распаде, и яд – белое вещество этой вечности. Об одной отравительнице Фейербах рассказывает, что яд был ей другом, товарищем, к которому она ощущала страстное влечение; когда же после того, как она просидела несколько месяцев в заключении, ей дали принадлежавший ей мешочек с мышьяком, чтобы она опознала его, она задрожала от радости, она испытала миг экстаза.)

### *Образ и его значение*

Человек создан по своему образу: вот чему учит нас странность сходства с трупом. Но эту формулу прежде всего надо разуметь так: *человек разрушается по своему образу*. Образ не имеет ничего общего со значением, смыслом в том виде, как их подразумевает существование мира, усилие истины, закон и дневной свет. *Образ* предмета не только не является *смыслом* этого предмета и не способствует его пониманию, но и склонен отнимать смысл у предмета, сохраняя его в неподвижности сходства, которому не на что походить.

Разумеется, мы всегда можем вновь овладеть образом и заставить его служить мирской истине; но это потому, что мы пере-  
ворачиваем присущее ему отношение: в таком случае образ становится горничной предмета, идущей за ним камеристкой, тем, что остается от него и позволяет нам располагать им, когда от него не остается ничего: великая возможность, животворящая и разумная сила. Практическая жизнь и выполнение реальных задач требуют этого переворачивания. Классическое искусство, по крайней мере, в теории, тоже имело его в виду, ставя свою славу на службу установлению сходства с неким обликом, а образа с неким телом, чтобы вновь включить в него образ: образ становится животворящим отрицанием, идеальным трудом, посредством которого человек, способный к отрицанию природы, возвышает ее до высшего смысла – для того ли, чтобы познавать ее, или же чтобы восторженно ею наслаждаться. Тем самым искусство было сразу и идеальным, и реальным, преданным облику и преданным истине, у которой нет облика. Безличность в конечном счете удостоверяла шедевры. Но безличность была еще и местом тревожной встречи, где благородный идеал, заботящийся о ценностях, и аноним, слепое и безличное сходство, обменивались между собой, выдавались один за другого во взаимном одурачивании. «До чего суетна эта живопись, вызывающая восторг сходством с вещами, оригиналами которых не восторгаются!» Стало быть, нет ничего ярче этого выразительного недоверия Паскаля по отношению к сходству, относительно коего он предчувствует, что оно обрекает вещи на самодержавие пустоты и на в высшей степени суетную длительность существования, на вечность, которая, как он говорит, есть небытие, и на небытие, которое есть вечность.

### *Две версии*

Следовательно, существуют две возможности образа, две версии воображаемого, и эта двойственность происходит из двойного изначального смысла, приносящего с собой способность отрицания и тот факт, что смерть является то трудом истины в мире, то бесконечной непрерывностью не переносящей ни начала, ни конца.

Выходит, вполне правильно то, что утверждают современные философии: у человека понимание и познание сопряжены с тем, что называют конечностью, – но где же конец? Он, разумеется, включен в эту возможность, какую является смерть, но он также

«берется ею обратно», если в смерти распадается еще и возможность, какую смерть является. И еще кажется, будто вся человеческая история означает надежду справиться с этой двусмысленностью, разрешение и преодоление коей всегда влечет за собой большие опасности в том или ином смысле, как будто выбор между смертью как возможностью понимания и смертью как ужасом невозможности – также и выбор между бесплодной истиной и многословием неистинного, как если бы с пониманием связывалась нищета, а плодотворность связывалась с ужасом. Отсюда получается, что двусмысленность – хотя она одна делает выбор возможным – всегда остается присутствовать в самом выборе.

Но как в этом случае проявляется *двусмысленность*? Что происходит, к примеру, когда мы проживаем событие в образе?

Проживать событие в образе не означает избавляться от этого события, проявлять к нему безучастность, как хотелось бы эстетической версии образа и просветленному идеалу классического искусства, – но это не означает и втягиваться в него свободным решением: это значит позволить ему взяться за дело, перейти из области реального – где мы держимся на дистанции от вещей, чтобы лучше располагать ими – в ту другую область, где дистанция держит нас, – эта дистанция, становящаяся тогда неживой глубиной, которой невозможно пользоваться, бесценной далью, ставшей чем-то вроде самодержавной и последней потенции вещей. Это движение имеет в виду бесчисленное множество ступеней, сказали мы выше. Так, психоанализ говорит, что образ вовсе не оставляет нас не у дел и не заставляет нас жить в режиме беспочвенной фантазии, а как будто бы в высшей степени предоставляет нас самим себе. Образ есть сама сокровенность, поскольку он превращает нашу сокровенность во внешнюю силу, которую мы пассивно претерпеваем: вне нас, отдалившись от мира, она вызывает и влечет, блуждающая и сияющая, глубину наших страстей.

Магия располагает властью над этим преображением. С помощью методической техники речь идет о том, чтобы заставить вещи проснуться в виде отображений, а сознание – сгуститься до вещи. Начиная с момента, когда мы выходим за пределы себя – в этом экстазе, который и есть образ – «реальное» попадает в двусмысленное царство, где больше нет ни пределов, ни интервалов, ни моментов, а каждая вещь, погруженная в пустоту своего отображения, приближается к сознанию, которое само дает заполнить себя безмянной полнотой. Так всеединство представ-

ляется восстановленным. Так позади вещей душа каждой вещи повинуется чарам, какими теперь располагает экстатический человек, отдавшийся «мирозданию». С очевидностью возникает парадокс магии: она притязает быть инициативой и свободным господством, тогда как чтобы сформироваться, она соглашается с царством пассивности, с этим царством, где нет пределов. Но ее намерения остаются показательными: она хочет именно воздействовать на мир (управлять им), исходя из предшествующего миру бытия, из вечной посюсторонности, где невозможны действия. Вот почему она обращается преимущественно к странности трупa, и ее единственное серьезное имя – черная магия.

Прожить событие в образе не означает иметь образ этого события или же наделить его беспочвенностью воображаемого. В этом случае событие поистине имеет место, и однако же имеет ли оно место «поистине»? То, что происходит, схватывает нас, как схватывал бы нас образ, т. е. лишает нас его и нас самих, держит нас вовне, превращает это внешнее в некое присутствие, где «я» не узнает «себя». «Движение, имеющее в виду бесчисленное множество ступеней». То, что мы назвали двумя версиями воображаемого, тот факт, что образ, разумеется, может помочь нам вновь овладеть вещью идеально; что тогда образ – животворящее отрицание вещи, – но и то, что на уровне, где нас влечет за собой свойственная ему тяжесть, образ всегда может отослать нас уже не к отсутствующей вещи, но к отсутствию как присутствию, к тусклому двойнику предмета, в котором развеялась принадлежность к миру: эта двойственность не такова, чтобы ее можно было бы утихомирить посредством «или-или», способного узаконить выбор и лишить выбор делающей его возможным двусмысленности. Сама эта двойственность отсылает к двойному смыслу, становящемуся все более изначальным.

### *Уровни двусмысленности*

Если бы мысль могла на мгновение сохранить двусмысленность, она вводила бы в соблазн сказать, что существуют три уровня, на которых она возвещается. На уровне мира двусмысленность есть возможность соглашения; смысл всегда ускользает в сторону другого смысла; недопонимание служит пониманию, в нем выражается истина соглашения, стремящегося, чтобы люди никогда не приходили к соглашению раз и навсегда.

Другой уровень – тот, что выражается посредством двух версий воображаемого. Здесь речь идет уже не о непрерывно для

щемся двойном смысле, не о недопонимании, помогающем договору или обманывающем его. Здесь то, что говорит от имени образа, «иногда» говорит еще от мира, «иногда» вводит нас в неопределенную среду очарования, «иногда» наделяет нас способностью распоряжаться вещами в их отсутствие и с помощью вымысла, тем самым задерживая нас на богатом горизонте смысла; «иногда» заставляет нас скользить туда, где вещи, может быть, и присутствуют, но в своем образе, – и туда, где образ представляет собой момент пассивности, не имеет никакой ни значащей, ни аффективной ценности, является страстью к безразличию. Однако же то, что различаем мы, говоря «иногда, иногда», двусмысленность говорит, в определенной мере всегда высказывая и то, и другое; еще она высказывает значащий образ в лоне очарования, но очаровывает нас уже ясностью в высшей степени чистого и сформированного образа. Здесь *смысл* ускользает уже не в сторону другого смысла, но в сторону *другого* по отношению ко всякому смыслу; и из-за двусмысленности ни у чего нет смысла, но *кажется*, будто все до бесконечности наделено смыслом: смысл теперь лишь кажимость, и кажимость способствует тому, что смысл становится бесконечно богатым, что у этой бесконечности смыслов нет потребности развиваться, что она непосредственно дана, т. е. не может развиваться, но лишь непосредственно пуста.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Можно ли зайти дальше? Двусмысленность говорит о бытии как о чем-то скрытом; она говорит, что бытие существует, поскольку оно скрыто. Чтобы бытие выполняло свою работу, надо, чтобы оно было скрытым: оно работает, скрываясь, оно всегда сохраняется и предохраниается посредством сокрытия, но также вычитается из него; и тогда сокрытие склонно становиться чистотой отрицания. Но в то же время двусмысленность, когда все скрыто, говорит (а сказать это – сама двусмысленность): все бытие *есть* во имя сокрытия, бытие, в сущности, есть бытие в лоне сокрытия.

В таком случае двусмысленность состоит уже не только в непрерывном движении, с помощью которого бытие возвращалось бы в ничто, а ничто отсылало бы к бытию. Двусмысленность – уже не исконные Да и Нет, в которых бытие и небытие являются чистой самооткровенностью. Сущностная двусмысленность есть скорее то, что – до начала – небытие неравноправно по отношению к бытию, оно только *видимость* сокрытия бытия, или же что сокрытие «изначальнее» отрицания. Выходит, что можно сказать: *двусмысленность тем более сущностна, чем меньше сокрытие может овладеть собой в отрицании*

### III Сон, ночь

Что мы делаем ночью? По обыкновению – спим. Во сне день пользуется ночью, чтобы ночь преодолеть. Сон – часть жизни, это работа, мы ложимся спать, подчиняясь общему закону, ставящему наши действия днем в зависимость от отдыха по ночам. Мы зовем сон, и он приходит; между ним и нами – что-то вроде договора, трактата без секретных статей, и этим соглашением предусматривается, что он теперь – не грозная колдовская сила, но приручен и будет служить орудием, возвращающим нам способность действовать. Мы отдаемся в его распоряжение, но так, как господин предоставляет себя рабу, который ему служит. Сон – бесхитростное действие, которое вверяет нас дню. Вот что такое сон – замечательное доказательство нашего бдения. Глубоко уснуть – единственная возможность ускользнуть от самой сути сна. Где же ночь? Ночи больше нет.

Событие сна – такая же составная часть истории, как отдых седьмого дня – составная часть творения. Преображенная человеком в чистый сон, ночь больше не служит утверждению ночи. Я сплю, но верховенство моего «Я» сохраняет власть и над этим небытием, которое оно себе присвоило, сделало своим созданием. Я сплю, это по-прежнему я и никто другой, – и люди действия, великие герои истории гордятся безупречным сном, после которого встают как ни в чем не бывало. Вот почему при обычном течении жизни сон, даже, случается, поразительный, этого течения не возмущает. То, что мы способны уйти от повседневного шума, от будничных забот, от всего окружающего, от самих себя и даже от пустоты жизни, сама эта способность – знак власти человека над собой, воистину человеческое доказательство нашего самообладания. Нужно уснуть – таков пароль, назначенный себе разумом, и это повеление отрешиться от дневного – одна из первых заповедей дня.

Сон превращает ночь в новую возможность. Сон – такое же бдение, только ночью. Тот, кто не спит, не сможет проснуться. Бдение и состоит в том, чтобы не всегда оставаться начеку, оно стремится к пробуждению как своей *сущности*. Бродяжничанье по ночам, склонность разгуливать, когда мир стихает и отходит ко сну, даже сами занятия, которые честно требуют ночного времени, вызывают недоверие. Спать с открытыми глазами – аномалия, символически обозначающая то, что общественное сознание не поощряет. Страдающие бессонницей всегда выглядят так или иначе подозрительно: чем это они занимаются? Возвращают ночь к жизни.

Сон, по Бергсону, есть олицетворенная незаинтересованность. Может быть, сон и вправду несет с собой равнодушие к миру, но это отрицание мира удерживает нас в мире и утверждает мир. Сон – акт верности и единения. С ним я вверяюсь основополагающим ритмам природы, законам, неизменному порядку вещей: мой сон воплощает подобное доверие, утверждает подобную веру. Это привязанность, и притом самая патетическая: я связан, но не связью, которая соединяет Одиссея с мачтой и от которой я хотел бы как можно скорее освободиться, а взаимностью, при которой всем моим чувствам передается то, что голова моя в ладу с подушкой, а тело – с покоем и счастьем вытянулось в постели. Я покидаю огромный, тревожный мир, но только затем, чтобы отдаться миру, силой своей «привязанности» обретаясь теперь в надежной подлинности ограниченного и четко очерченного места. Сон – чистейшая форма заинтересованности, с помощью которой я воспринимаю мир как ограниченный и, приняв этот мир в его конечности, завладеваю им настолько, чтобы он был, а я умещался в нем и ничто не смущало мой покой. Бессонница же – это невозможность найти себе место. Страдающий бессонницей крутится и вертится в поисках настоящего места, зная, что оно единственное на свете и что только там мир перестанет преследовать его своей огромностью. Потому нам и подозрителен лунатик – человек, не находящий покоя во сне. Ему, даже уснувшему, не хватает места в мире и, можно сказать, доверия к миру. Недостает какого-то основополагающего простодушия или, точнее, его простодушию недостает опоры – того места, где для него, спящего, сосредоточен покой, где он убежден в своей защищенности и сама прочность небытия служит ему подспорьем. Для Бергсона сон составлял душевную жизнь как таковую,

за вычетом сосредоточенности. Но сон, наоборот, в самой тесной связи со средоточием. Во сне я больше не рассеян, я целиком собран там, где располагаюсь, в точке, которая и есть мое место и в которой, благодаря этой моей непроницаемой собранности, умещается мир. Я сосредоточиваюсь там, где сплю, и сосредоточиваю там весь мир. Там располагается мое «я», прекратившее скитаться, оставившее свою неустойчивость, распыленность, рассеянность и сосредоточенное теперь в замкнутости того места, собирающего мир в одно, которое я создаю и которое создает меня, той точки, где силой экстатического, по самой своей сути, слияния мир уже во мне, а я, отсутствующий, в нем. Мое «я» не просто помещается там, где я сплю, оно есть само это место, так что суть сна – в том, что мое местонахождение и есть теперь мое бытие<sup>73</sup>.

Да, засыпая, я, кажется, замыкаюсь в себе, как в беззаботной радости детства. Может быть, и так, но это не значит, будто я уверяюсь себе одному, ведь моя опора – не только я сам, но и мир, сведенный для меня сейчас к тесноте и границам моего укрытия. Как правило, сон – это не обморок, не внезапная утрата обычного, взрослого взгляда на вещи. Сон означает, что в иные минуты действие требует отказа от действия, что иногда, рискуя потеряться в мечтаниях, я должен остановиться и как взрослый человек преобразить зыбкость возможностей в единую точку опоры, на которую встану и с которой не сойду.

Состояние бодрствования вовсе не покидает уснувшее тело, вокруг которого покоится мир; единственное, с чем бодрствующее сознание тут расстается, это с далью, с соблазном дали, от которой оно возвращается к утверждению первичного – под власть тела, не отделенного, а, напротив, полностью слитого с подлинностью места. Удивляться при пробуждении, находя всё на своих местах, значит забывать, что нет ничего надежнее сна, надежнее смысла сна, который и заключается в состоянии бодрствования, сосредоточенном на несомненности, сводящем все разрозненные возможности к твердости первоначала и настолько переполненным несомненностью, чтобы новый утренний мир вобрал эту несомненность в себя, чтобы новый день смог начаться.

<sup>73</sup> Это хорошо описано Эммануэлем Левинасом (в работе «От существования к существующему»).



*Сновидение*

Ночь, сущность ночи – вот что не дает уснуть. Во сне от нее не укрыться. Сон никак не приходит, и нас отравляет изнеможение; эта отравленность и мешает спать, перерастает в бессонницу, в неспособность сделать сон свободной зоной, предметом решения, однозначного и бесповоротного. Ночь и сон несовместимы.

Прямого перехода от дня к ночи нет: избравший эту дорогу найдет лишь сон, который завершает день, однако делает это так, чтобы сохранить возможность следующего, – спад, утверждающий взлет, небытие, тишина, но пронизанные прежними устремлениями и доносящие до нас голоса долга, задач и трудов. В этом смысле сновидение ближе к области ночи. Если день переживает себя в ночи, преодолевает собственную границу, обращается в то, что невозможно прервать, тогда это уже не день, а что-то непрерывное и непрекращающееся: оно – при всех, казалось бы, принадлежащих времени событиях, при всех, казалось бы, принадлежащих миру действующих лицах – предел, за которым времени больше не будет, угроза кромешной тьмы, где больше не будет мира.

Сновидение – это пробуждение к тому, что не имеет конца или, по меньшей мере, отсылка к подобной неуничтожимой бесконечности, а тем самым – грозное напоминание о безразличии, которое кроется за любым началом. Отсюда возвращение во сне, в любом сне, к первозданным временам – и не только к детству, но через него и к самому далекому, к мифу, к пустоте и туманности изначального. Видящий сон спит, но видящий сон – это уже не тот, кто спит, он – не другой, не другое существо, а предвосхищение другого, того, кто больше не может называть себя «я», кто не узнаёт себя ни в себе и ни в ком другом. Разумеется, сила бодрствующей жизни и вера в сон, а еще больше – толкование, придающее смысл любому подобию смысла, не дают границам и формам нашего личного существования окончательно распасться: становясь другими, мы все еще в кого-то перевоплощаемся, двойник – все еще некто. Сновидец, как ему кажется, знает, что спит и видит сон, особенно в тот миг, когда между двумя этими состояниями разверзается щель. Он видит сон о себе, видящем сон, и это бегство от сна, которое и повергает его в сон, это вечное падение в один и тот же сон, это повторение, заранее и навсегда отнимающее чувство самодостоверности, которое и пы-

тается здесь себя сохранить, хотя бы как возвращение тех же снов, как невыразимое наваждение опять ускользающей и снова не дающей тебе ускользнуть реальности, – все это и составляет *ночной сон*, где форма сна и есть его единственное содержание. Скорее всего, можно сказать, что сновидение есть ночь именно в той мере, в какой оно заранее замкнуто в себе самом, видит во сне себя, исчерпывается собственной возможностью. Скорее всего, иного сновидения кроме сновиденного не существует. Не зря Валери сомневался в существовании снов. Сновидение – своего рода аргумент, бесспорное доказательство такого сомнения: оно есть то, что «взаправду» быть не может.

Сновидение вплотную подводит к той области, где царит чистое подобие. Здесь всё на что-то похоже, каждый образ отсылает к другому, напоминает другой, третий, а тот – снова другой. Мы ищем первичный образец, стремимся вернуться к исходной точке, к изначальному озарению, но их нет: сновидение – это подобное, вечно отсылающее к подобному.

#### IV Путь Гёльдерлина

Молодой Гёльдерлин времен «Гипериона» хочет освободиться от себя, выйти за собственные пределы и воссоединиться с природой. «Слиться воедино со всем живущим, возвратиться в блаженном самозабвении во всебытие природы – вот вершина чаяний и радостей...»<sup>74</sup> Это стремление вернуться к единственной, вечной и страстной жизни, не знающей ни мер, ни оговорок, напоминает тот счастливый порыв, который мы уже рискнули раньше сопоставить с вдохновением. Но в этой тяге скрыто и желание смерти. Диотима умирает от того же порыва, который роднит ее со всем окружающим, но, как она говорит, «мы различаемся лишь для того, чтобы крепче соединиться, быть в божественном согласии со всем и собою...»

Эмпедокл в трагедии, созданной Гёльдерлином в первые зрелые годы, порывается силой смерти вторгнуться в мир Незримого. Мотивировки в разных вариантах этой незавершенной вещи меняются, но желание остается прежним: слиться со стихией огня, знаком и явью вдохновения, чтобы достичь самой глубины божественного промысла.

В больших гимнах нет уже ни эмпедокловского неистовства, ни его переизбытка. Но и в них поэт остается по существу посредником. В гимне «Словно в праздник», одном из самых известных во Франции благодаря разным его переводам и благодаря комментариям Хайдеггера<sup>75</sup>, поэт предстоит божеству, как бы входит в соприкосновение с высшей силой, которая угрожает ему опасностью – опалить огнем, смести обвалом – и которую

---

<sup>74</sup> Здесь и далее цитаты из «Гипериона» даются в переводе Е.А. Садовского. – *Прим. пер.*

<sup>75</sup> Имеется в виду доклад Хайдеггера 1941 г., в центре которого – понятия истории и исторического события. – *Прим. пер.*

ему предстоит умиротворить, собравшись в безмолвии и глубине себя, чтобы дать жизнь словам радости, безопасным для слуха земнородных. Задача служить посредником, которую часто связывают с именем Гёльдерлина, кажется, с достаточной прямоотой выражена у него лишь в одном этом пассаже<sup>76</sup>; гимн датируется примерно 1800 годом, но, может быть, стихи этой строфы написаны раньше. В том же гимне природу славят как глубину божественного. Она здесь, стоит заметить, уже не та стихия, на волю которой отдаются в безоглядном самозабвении, она «наставляет» поэта, но наставляет сном, состоянием покоя и отрешенности, сменяющим грозу (пламя): пора после грозы – вот лучшее время для поэта, время благодати и вдохновения.

*«Решительный поворот»*

Между тем, опыт Гёльдерлина, его размышления о той исторической эпохе, которую представляла собой древняя Греция, и не менее настоятельные размышления о другой эпохе – нового, западного мира, приводят к мысли, что в жизни народов, как и отдельных людей, времена явления богов чередуются с временами их исчезновения, день сменяется ночью. Концовка стихотворения «Призвание поэта» в первоначальном варианте была такой:

*Но когда нужно, человек бестрепетно стоит  
Перед Богом, он храним простодушием,  
И ему не нужны ни оружие, ни хитрость,  
Пока Бог его не оставит.*

Позже последняя строка заменена таким вариантом: «Пока ему помогает отсутствие Бога». Странное изменение. В чем его смысл?

Вернувшись с юга Франции, из поездки, закончившейся для него первым явным приступом безумия, Гёльдерлин долгие годы прожил в своеобразной отрешенности от мира, работая над поздними гимнами или отрывками гимнов, переводами «Антигоны» и «Эдипа», а также теоретическими статьями, предисловиями к этим переводам. В одном из них он и сформулировал то, что назвал die vaterlaendische Umkehr, поворотом к дому, имея в виду не просто возвращение в родные места, отчизну, а движение в от-

---

<sup>76</sup> А также в стихотворении «Призвание поэта», речь о котором пойдет ниже.

вет на зов этих мест. В чем этот зов? Он объяснил это незадолго перед отъездом в известном письме к своему другу Бёлендорфу, где сдержанно-критически отозвался о книге последнего, про- никнутой излишним энтузиазмом. Там он писал: «Ясность представлений так же присуща нам от рождения, как грекам – небесный огонь». «Мы» здесь – это прежде всего немцы, а затем геспери- ды, люди нового западного мира. «Ясность представлений», которую Гёльдерлин в том же письме называет «отчетливостью или трезвой юноновой мерой людей Запада», это способность схватывать и определять, сила жесткого упорядочения, в конце концов – воля разграничивать и твердо стоять на земле. А «небес- ный огонь» – знак богов, гроза, эмпедоклова стихия. Но, тут же добавляет Гёльдерлин, инстинкт, формирующий и наставляю- щий людей, действует так, что они усваивают и действительно знают только чужое, близкое же им не близко. Вот почему греки, чуждые ясности, воспитали в себе исключительную способность к трезвой мере, высшим образцом которой выступает Гомер. А геспериды и, в частности, немцы овладели чужим для себя свя- щенным пафосом. Но сегодня им предстоит научиться своему, а это – научиться мере, ясности сознания и прочному существова- нию на земле – самое трудное.

Кажется, формулируемый здесь Гёльдерлином закон пока лишь очерчивает круг действия ограничительной заповеди, ко- торая призывает поэтов его страны, призывает его самого не предаваться, забыв меру, тяге Эмпедокла, головокружительному и ослепляющему притяжению огня. Сам он с этого момента все больше чувствует себя под знаком богов и в опасной близости к чужому. В том же письме он пишет: «Нужно следить, чтобы во Франции я не потерял голову» (Франция означает для него при- ближение к огню, подступ к древней Греции), как позднее, почув- ствовав несомненные признаки болезни, он скажет: «За грани- цей почти теряешь дар речи».

Итак, он «за границей», он чувствует признаки болезни, в не- котором смысле он чувствует их всегда, он живет под ее угрозой, в соседстве с ней. Вот тогда он и задумывает куда более грандиоз- ный поворот, чем тот, о котором писал в прежнем письме другу<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> Мы пользуемся здесь исследованием Беды Аллеманна «Гёльдерлин и Хайдеггер», в котором он пытается прояснить путь позднего Гёль- дерлина.

Теперь, пишет он, мы под эгидой более подлинного Зевса. Этот более подлинный Зевс «обращает природу, тяготеющую к иному миру и вечно враждебную человеку, к земле». Формула поразительная, она показывает, как далеко ушел Гёльдерлин от Эмпедокла. Эмпедокл был стремлением к иному миру, а это стремление как раз и называется теперь неподлинным и должно быть повернуто к земле, тогда как любимая и воспетая природа, первая наставница людей, становится теперь вечным врагом человека, увлекая его за пределы земного мира.

Человеку сегодня предстоит возвратиться. Предстоит отвернуться от мира богов – мира мертвых, от призыва последнего из богов, Христа, который умер и призывает нас умереть вместе с ним. Но как возможен подобный возврат? Что это, бунт человека? Значит, человек призван восстать против высших сил, которые ему враждебны, поскольку отвращают его от земного предназначения? Нет, речь не об этом, и здесь мысль Гёльдерлина, хоть уже и затронутая болезнью, кажется более продуманной и менее простой, чем мысль гуманистов. Если человек нового западного мира должен совершить сегодня такой переворот, то он следует в этом за богами, которые сами совершают то, что Гёльдерлин назвал «решительным поворотом». Боги сегодня отворачиваются от человека, они покидают человека, изменяют ему, и человек должен понять сакральный смысл этой измены богов, не борясь с ней, но ее по-своему повторяя. «Сегодня, – пишет Гёльдерлин, – человек забывает себя и забывает Бога, он возвращается как изменник, но вместе с тем как святой». Подобное возвращение ужасно, оно – измена, но измена не оскверняющая человека, поскольку этой изменой, которая утверждает разделение двух миров, в самой раздельности, в открыто поддерживаемом различии их утверждается чистота памяти о боге. Гёльдерлин как раз и добавляет: «Чтобы в ходе мира не было перерывов и память о Небожителях не утратилась, бог и человек вступают во взаимоотношения под видом измены, в которой забвение всего, поскольку измена – лучшее из возможного».

Приведенные слова не так легко понять, но смысл их отчасти проясняется, если вспомнить, что они написаны в связи с софокловой трагедией об Эдипе. «Эдип» – трагедия отдаленности от богов. Эдип – герой, вынужденный держаться в стороне как от богов, так и от людей, обязанный выносить это двойное отдаление, сохранять эту дистанцию в чистоте, не заполняя ее напрас-

ными утешениями, удерживая ее как промежуток, как пустое место, образованное обоюдным расхождением, обоюдною изменой богов и людей, и он обязан сохранять его в чистоте и пустоте, утверждая этим различие сфер, то различие, которое становится отныне и нашей задачей, в соответствии с призывом, сформулированным Гёльдерлином уже на краю ночи: «Хранить Бога в чистоте отличия».

*Поэт и двойная измена*

Эту мысль о «повороте» можно комментировать, имея в виду Гёльдерлина и его личную судьбу. Загадочная, волнующая мысль. Как будто желание времен «Гипериона» и «Эмпедокла», желание слиться в одно с природой и богами, стало теперь опытом, который захватывает поэта целиком и чей угрожающий переизбыток он на себе ощущает. То, что прежде было всего лишь устремленностью души, которую он мог проявлять, не сдерживаясь и не опасаясь, переросло в реальный порыв, превышающий его силы, так что приходится говорить об избытке даров, под которыми он изнемогает, и этот избыток ощутим как слишком мощный напор, слишком сильная тяга к иному миру, миру непосредственно явленного божества. В поздних гимнах, в найденных фрагментах гимнов, относящихся к периоду между 1801 и 1805 годами, когда окончательный разрыв еще не произошел, постоянно чувствуется усилие справиться с непобедимым зовом, удержаться, отстоять то, что удерживается и остается на земле. «И как связку поленьев на плечах, многое предстоит удержать». «И всегда к безмерному влечет желание. Но многое предстоит удержать».

Чем живее Гёльдерлин чувствует «небесный огонь», тем острее потребность не отдаваться ему безоглядно. Замечательно уже одно это. Но он отрекается не просто от опасного опыта – он отрекается от опыта ложного, и ложного именно в том, что тот претендует установить непосредственную связь и связь с непосредственным: «Строго говоря, – пишет Гёльдерлин, – непосредственное невозможно ни для смертных, ни для бессмертных; бог, по своей природе, обязан разграничивать разные миры, поскольку небесная благодать, сообразно ей самой, должна оставаться сакральной и не смешиваться. Человек же как познающая сила тоже обязан разграничивать разные миры, поскольку без различения противоположностей нет познания». Мы чувствуем здесь энергию ясности, энергичное утверждение пределов опыта, ко-

торый иначе побудит всё сущее безоглядно в нем раствориться: он не должен обращать нас к непосредственному – не просто потому, что есть опасность погибнуть в обжигающем огне, но потому, что это невозможно, непосредственное невозможно.

Если же говорить о вдохновении, «поворот» приводит к более глубокому его пониманию, далекому от простой страсти. Вдохновение заключается теперь не в том, чтобы воспринять сакральный огонь и усмирить его, иначе он обожжет человека. И задача поэта не сводится теперь к простому опосредованию, когда он призван стоять перед лицом Бога. Нет, он должен стоять перед отсутствием Бога, этого отсутствия должен он теперь стать хранителем, не отступаясь ни от себя, ни от него, божественную измену – вот что предстоит ему удерживать и охранять, потому что лишь «под видом измены, в которой забвение всего», вступа-ет он в общение с отвернувшимся богом.

Эта задача ближе к целям человека, возложенным сегодня на нас, но она трагичнее той, что обещала Эмпедоклу и гарантировала грекам слияние с божеством. Сегодня поэту уже не нужно стоять между богами и людьми как посреднику, он должен стоять перед двойной изменой, удерживаться в месте двойного поворота – богов и людей, их двойного и обоюдного порыва разойтись, открывающего зияние, пустоту, которая отныне и будет основополагающим отношением между двумя мирами. Тем самым поэт должен противостоять устремлениям богов, которые умирают и увлекают его с собой (как, прежде всего, Христос) в царство смерти; с другой стороны, он должен противостоять чистому и простому пребыванию на земле, которое не утверждено поэтами. Он должен совершить двойной переворот, нести на себе груз двойной измены и удерживать обе сферы на расстоянии друг от друга, живя именно этим разделением, став чистейшим воплощением этой отделенности, поскольку пустое и чистое место, разграничивающее две сферы, и есть *сакральное*, глубина разрыва – вот что такое теперь сакральное.

### *Тайна отдаления богов*

В этой потребности возвращения домой, в этом «последнем пределе страдания», как его называет Гёльдерлин, нет ничего от ласкового призыва к непринужденности детства, от тяги к возврату в материнское лоно, которую приписывает поэту поспешная эрудиция иных психиатров. Еще меньше в ней прославления



родной почвы или патриотического чувства, простого возвращения к мирским заботам, восхваления плоской умеренности, прозаической трезвости, повседневного простодушия. Мысль о решительном повороте, зрелище этой суровой минуты, когда и в самом деле поворачивается время, скорее перекликается с тем, что однажды упомянул Жан Поль, и кажется предвосхищением того, что Ницше в своей броской манере позднее назовет «Смертью Бога». Именно это событие и переживает Гёльдерлин, понимая его в самом широком смысле слова и не допуская упрощений, которые, насколько можно судить, позволял себе даже Ницше. По крайней мере, он помогает нам не впадать в подобные упрощения, и когда сегодня Жорж Батай называет часть своей большой работы «Суммой атеологии»<sup>78</sup>, он призывает нас не ограничиваться, читая эти слова, спокойствием их внешнего смысла.

Перед нами – поворот. Силу этого поворота Гёльдерлин испытал на собственном опыте. Поэт и есть тот, в ком поистине поворачивается время, в ком время опять возвращается к себе и от кого в это же время, поворачиваясь к себе, постоянно отворачивается Бог. Но, как вместе с тем глубоко осознает Гёльдерлин, это отсутствие богов – не чисто отрицательное отношение, почему оно и ужасно. Ужасно оно не просто потому, что лишает нас благодетельного присутствия богов, близости вдохновенного слова, не просто потому, что бросает нас в скудости и сиротстве этого опустошенного времени на самих себя, но потому что гармоничную благосклонность божественных форм, какими их представляли греки, богов света, богов изначального простодушия оно замещает постоянно рвущейся, постоянно ускользающей от нас связью с тем, что выше богов, – с самим сакральным или его превращенной сущностью.

Вот в чем тайна темноты, наступившей с отдалением богов от людей. При свете дня боги – часть этого дня, они светят и помогают человеку, наставляют его, под видом слуг возделывают природу. Но с приходом темноты божественное становится духом времени<sup>79</sup>, который возвращается и завладевает всем; «тогда он ведет себя без обиняков, это бессловесный и вечно живой дух дикости, дух царства мертвых». Отсюда в поэте соблазн беспре-

<sup>78</sup> В новом издании книги «Внутренний опыт».

<sup>79</sup> «Дух времени» («Der Zeitgeist») – название одного из предсмертных стихотворений Гёльдерлина. – *Прим. пер.*

дельности, желание, неукротимо влекущее к бессвязному, но отсюда и величайший долг владеть собой, сохранять волю к различению сфер и, тем самым, к удержанию в чистоте и пустоте того места разрыва, которое порождено вечным поворотом богов и людей – чистейшего пространства сакрального, промежутка, межвременья. В одном из самых поздних фрагментов «Мнемосины» Гёльдерлин пишет:

*Не всё им подвластно,  
Небожителям. Смертные ближе  
К бездне. И потому ими  
Свершается поворот.*

Бездна оставлена смертным, но эта бездна – не просто бездна пустоты, это дикая и вечно живая глубина, которой остерегаются боги и от которой они предостерегают нас, но которая не доступна для них так, как для нас истина поворота во всей полноте может исполниться только в сердце человека, символе кристалльной чистоты, – сердце человека должно стать местом, где испытается свет, укромом, где отзвук пустой глубины станет словом. Но это не простая и легкая метаморфоза. В 1801 году, в гимне «Германия», Гёльдерлин выразил долг поэтического слова, слова, не принадлежащего ни свету, ни тьме, но произносимого всегда между светом и тьмой и единственный раз выговаривающего истину, оставляя ее неизреченной, в таких строгих и великопепных стихах:

*Но когда изобильнее чистых истоков  
Струится золото, а в небе все нарастает гнев,  
Должно, чтобы между днем и ночью  
Единожды явилась истина.  
Запиши ее тройное преобразование,  
Но оставь вовеки неизреченной, такой, как прежде,  
Незапятнанной должна остаться она.*

Когда безумие полностью завладело духом Гёльдерлина, целиком изменились и его стихи. Все жесткое, стиснутое, до непереносимости напряженное в последних гимнах перешло в безмятежность, умиротворение, укрощенную силу. Почему? Мы не знаем. Может быть, как считает Аллеманн, поэт, побежденный сопротивлением порыву, увлекавшему его в беспредельность Целого, побежденный сопротивлением угрожавшей ему темной

дикости, сумел и сам победить эту угрозу, исполнить труд поворота, так что между днем и ночью, небом и землей, ему наконец в чистоте и бесхитростности открылось то место, где он мог видеть вещи в их прозрачности, небо – в его пустой очевидности, а в этой явленной пустоте – отдаленный лик Бога. «Бог, – пишет он в одном из стихотворений той поры, – вправду ли он не знаком нам? Или он открыт как небо? По-моему, именно так». И еще: «Кто такой Бог? Незнакомец. Но однозначен вдали от него тот лик, что являет нам небо». И читая озаренные безумием слова: «Хотел бы я стать кометой? Да. Ведь они быстры как птицы, расцветают огнями и чистотою подобны детям», – мы догадываемся, как может в чистоте, дарованной поэту его беспримерной прямоотой, исполниться, наконец, желание при свете дня слиться с огнем, и уже не удивляемся метаморфозе, которая отныне с безмолвной скоростью птичьего полета увлекает его в небо соцветием лучей, горячей звездой, безгрешно распускающейся цветком.



В 2001 г. в издательстве «Логос» вышли в свет:

**Чарльз Сандерс Пирс.** *Избранные философские произведения.* Перевод с английского – К. Голубович, Т. Дмитриева, К. Чухрукидзе. (Серия «Феноменология. Герменевтика. Философия языка».) Объем – 26 п. л.

**Джон Дьюи.** *Реконструкция в философии.* Перевод с англ. (Серия «Сигма»). Объем – 10 п. л.

**Жак Лакан.** *Телевидение.* Перевод с франц. А. Черноглазов. Объем – 10 п. л.

**Люсьен Гольдман.** *Сокровенный бог.* Перевод с французского – В. Большаков. (Серия «Сигма»). Объем – 30 п. л.

**Льюис Мамфорд.** *Миф машины.* Перевод с английского – Т. Азаркович. (Серия «Сигма»). Объем – 27 п. л.

**Теодор В. Адорно.** *Философия новой музыки.* Перевод с немецкого – Б. Скуратов. (Серия «Сигма»). Объем – 20 п. л.

Философский журнал «Логос» № 3'2000 (Лосевские чтения, Образ мира – структура и целое); № 4'2001 (Современная аналитическая философия).

Тетради по аналитической антропологии № 1. *Авто-биография*, под ред. В.А. Подороги. (Серия «Ессе homo»). Объем – 27 п. л.

**Кети Чухров.** *Коллекция цезур.* Поэтические тексты. 5 п. л.

**Карл-Отто Апель.** *Трансформация философии.* Перевод с немецкого – В. Куренной, Б. Скуратов. (Серия «Сигма»). Объем – 27 л.

В книжном салоне «Гнозис» (Москва, Зубовский бульвар, 17)  
Вы сможете приобрести книги издательства «Логос»:

**Йейтс, Уильям Батлер.** *Видение* (1925), трактат *Per Amica Silentia Lunae* (1917) и др. работы. Объем 37 п. л.

**Чухрукидзе, К.К.** Round & £. Модели утопии XX века. Объем – 15 п. л.

**Франсис Понж,** На стороне вещей. Объем – 13 п. л.

*Антология феноменологической философии в России.* Том II. (Серия «Феноменология. Герменевтика. Философия языка».)

В 2002 гт. в издательстве «Логос» вышли в свет:

**Михаил Рыклин.** *Пространства ликования. Тоталитаризм и различие.* 15 п. л.

**Александр Койре.** *От замкнутого мира к бесконечной все-ленной.* Перевод с англ. (Серия «Сигма»). 25 п. л.

**Ноам Хомский.** *9-11.* Перевод с англ. (Серия «VS»). 5 п. л.

**Ольга Седакова.** *Путешествие волхвов (Избранное).* 272 с.

**Дмитрий Пригов.** *Дитя и Смерть (Четыре сборника).* 144 с.

В 2002 гт. в издательстве «Логос» выходят в свет:

**Валерий Подорога.** *Мимесис. Т.1.* Книга посвящена антропологическому анализу стратегий и форм чувственности в русской литературе XIX-XX вв. (Серия «Ессе homo».) 26 п. л.

**Деконструкция и деструкция. Беседы с современными фило-софами.** (Интервью М.К. Рыклина с Ж. Деррида, Ф. Гватари, Р. Рорти, П. Вирилио, Ж. Бодрийяром, Ф. Лаку-Лабартом, Ж.-Л. Нанси, С. Жижеком, С. Бак-Морс, Б. Гройсом. Серия «Ессе homo») 17 п. л.

**Жак Лакан.** *Семинары.* Книга VI. Перевод с франц. А. Черноглазов. 27 п. л.

**Рене Том.** *Стабильные структуры и морфогенез.* Перевод с франц. (Серия «Сигма»). 27 п. л.

**Герберт Шпигельберг.** *Феноменологическое движение.* Перевод с англ. (Серия «Сигма»). 60 п. л.

**Ричард Сеннет.** *Крах публичного человека.* Перевод с англ. (Серия «VS»). 25 п. л. Совместно с издательством «Прогресс».

**Кристофер Лэш.** *Восстание элит.* Перевод с англ. (Серия «VS»). 15 л. Совместно с издательством «Прогресс».

**Дж. Ваттимо.** *Прозрачное общество.* Перевод с итальянского. (Серия «VS»). 5 п. л.

**Тайбор Фишер.** *Философ с большой дороги.* Перевод с англ. А. Нестеров. 12 п. л. Совместно с издательством «АСТ».

Первый номер журнала №. (Совместно с группой «Радек»)



Быстрый доступ  
Надежная связь  
Качественный сервис  
*Rinet*

Internet servis provider

[www.rinet.ru](http://www.rinet.ru)

**Услуги подключения к сети INTERNET**

**Доступ по телефонной линии**

(с повременной оплатой / без учета времени)

Подключение локальных сетей жилых домов

**Высокоскоростной Интернет**

по выделенным каналам

Создание и поддержка корпоративных  
WEB сайтов

Бесплатная поддержка прокси и почтовых  
серверов на базе UNIX систем

**Подключение,  
консультации, прием  
платежей:**

**Телефоны:** (095) 2383922, 2321730, 9167009

**Адрес:** Москва, 1-й Хвостов пер., д.11-  
А, оф. 105,111

**E-mail:** [info@rinet.ru](mailto:info@rinet.ru)

Книги, вышедшие с 1991 года в издательствах «Гнозис», «РФО»,  
«Логос», а также все номера философского журнала «Логос»  
см. на сайте:

[www.anthropology.ru](http://www.anthropology.ru)

Новости философского сообщества, обзоры, рецензии  
сотрудников Института философии РАН  
на отечественные и переводные работы по философии,  
социологии, политологии и совр. искусству  
можно найти по адресу  
[www.gnosis.ru](http://www.gnosis.ru)

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Книгу Мориса Бланшо «Пространство литературы» составили эссе автора, большинство которых публиковалось в 1951-1955 гг. в журналах «Critique», «Les temps modernes» и «Nouvelle revue française». Книга была переведена на английский, немецкий, испанский, итальянский и другие языки.

Несколько эссе, вошедших в книгу, уже переводились на русский язык и публиковались раньше. Таковы: «Взгляд Орфея» («Митин журнал», 1990, №32, пер. А. Драгомощенко; «Комментарии», 1997, №11, пер. В.Лапицкого, перепеч. в кн.: Морис Бланшо «Ожидание забвения». СПб, 2000); «Смерть как возможность» («Вопросы литературы», 1994, №3, пер. С.Н. Зенкина); «Литература и потребность в творчестве» (в кн.: Морис Бланшо «От Кафки к Кафке». М., 1998, пер. Д. Кротовой).



**научное издание**

Морис Бланшо

*Пространство литературы*  
*пер. с франц.*

Серийное оформление

*В. Коршунов*

*Дизайн А. Эльконин*

ООО Издательство «Логос»  
ЛР № 0655364 от 20.08.1997  
Москва, Зубовский бул. 17, к. 50  
Тел.: (095) 246-14-30

Подписано в печать 03.04.2002. Формат 60х90/16. 18 пл.  
Бумага офсетная № 1, Гарнитура Garamond.  
Печать офсетная. Тираж 3000.

Отпечатано с оригинал-макета  
в Академической типографии «Наука» РАН  
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12  
Заказ № 103



...писать никогда не значит улучшать язык ходовой, делать его чище. Письмо начинается только тогда, когда писать — значит приближаться к той точке, где ничто не обнажается, где в глубине сокрытости говорение является еще лишь тенью слова, язык — лишь своим образом, языком воображаемым и языком воображаемого, тем, которым не говорит никто, шепотом непрекращающегося и незавершимого, которому нужно навязать безмолвие, если мы хотим, в конце концов, быть услышанным.

Когда мы смотрим на скульптуры Джакометти, то имеется некая точка, откуда они уже не подчиняются ни колебаниям видимости, ни движению обзора. Мы видим их безусловно: уже не редуцированными, но изъятыми из редукции, несводимыми —

владычицами пространства в самом пространстве благодаря присущей им способности замещать его не прощупываемой, неживой глубиной, глубиной воображаемого.

Эта точка, откуда мы видим их несводимыми, помещающая нас самих в бесконечное, есть точка, где «*здесь*» совпадает с «*нигде*». Писать — значит находить эту точку.

Никто не пишет, не сделав язык пригодным к тому, чтобы удерживать или создавать связь с этой точкой.

М. Бланшо.

Приближение к пространству литературы. Гл. II.

## ΛΟΓΟΣ



ISBN 5-8163-0030-X



9 785816 300308 >